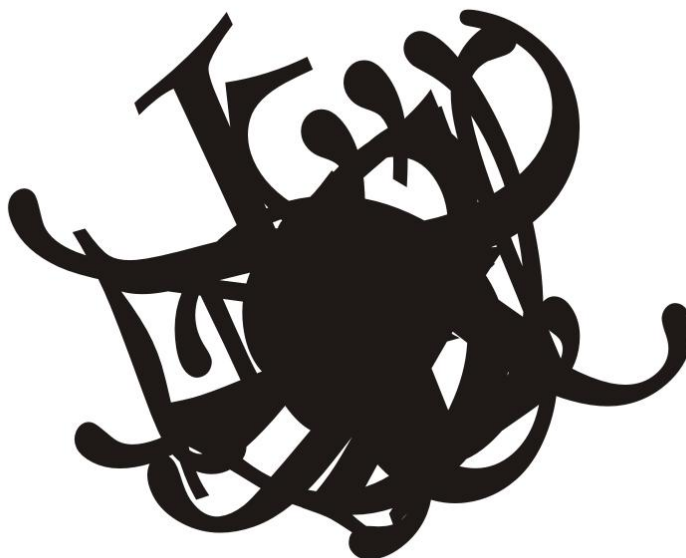


**IV JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN**

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**



(En el marco de los cuarenta años de la UNCo 1972-2012)

educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén – 2013



Universidad Nacional del Comahue

ACTAS
IV JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN
En homenaje a Hugo Luis Saccoccia y Emilia Valeri

Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)

educ

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Neuquén – 2013

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

Garrido, Margarita

Actas de las IV Jornadas de las dramaturgias de la norpatagonia Argentina: Neuquén /
Margarita Garrido ; dirigido por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad
Nacional del Comahue, 2013.

502 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-361-8

1. Dramaturgia. 2. Actas de Congresos. I. Garrido, Margarita, dir. II. Título
CDD 792

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 10, 11 y 12 de octubre de 2012.

El volumen se estructura en tres secciones correspondientes a homenaje, ponencias y anexo. La mayoría de las ponencias han sido elaboradas por miembros del equipo de investigación que integran el proyecto: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI* (Universidad Nacional del Comahue).

Esta publicación cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, de la Secretaría de Ciencia y Técnica y de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo, y de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2013 – **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:
Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI

DIRECCIÓN

Margarita A. Garrido

ASESORÍA

Oswaldo Calafati

INVESTIGADORES

Alba Burgos. Carina Boggan. Gloria Siracusa. Guillermo Haag. Lorena Pacheco. Marisa Reyes. Néstor Tkaczek. Nora Mantelli

EDICIÓN DE ACTAS

Margarita A. Garrido

DISEÑO DE WEB

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

DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”

Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo
Honorable Legislatura de Neuquén
Subsecretaría de Cultura, Juventud y Deporte de la Provincia de Neuquén
Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén

AUSPICIOS Y AVALES

AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral)
Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

ADHESIONES

Dirección General de Cultura de Cipolletti, Río Negro
Teatristas Neuquinos Asociados (TENEAS)
Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”
Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murphy”
Biblioteca Teatral Hueney
La Conrado Centro Cultural
Asociación de Docentes de la UNCo (ADUNC)

PATROCINIOS

Universidad Nacional del Comahue
Instituto Nacional del Teatro

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
10, 11 y 12 de octubre de 2012
NEUQUÉN

CONTENIDO DEL PROGRAMA

MIÉRCOLES 10

ACREDITACIÓN Y ENTREGA DE PROGRAMAS (9 hs.)

APERTURA (9.30 hs.)

Palabras a cargo de Margarita Garrido

Autoridades invitadas:

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

HOMENAJE A H. L. SACCOCCIA (10 a 11.15 hs.)

(Coordinación: M. Reyes)

Lectura de palabras de Luis Sáez

Cultura, memoria e identidad. "Mi pueblo ¿dónde está?"

(M. Siragusa - Ma. J. Esteve)

"Infantiasis", aproximación a hurtadillas: "Humo de leña verde" de

H. Saccoccia y C. Merelli (N. Mantelli)

El entusiasmo en el teatro (M. Garrido)

Invitados: Franco y Marcos Saccoccia. Grupo Hueney (Zapala)

POLÍTICAS CULTURALES (11.30 a 13 hs.)

(Coordinación: G. Siracusa)

El teatro neuquino en la postdictadura: El Teatro del Bajo (1981-1987) y las políticas culturales neuquinas. (M. Rodríguez)

TENEAS (C. Mancilla)

El hacer teatral local y regional en la transición democrática

(R. Toscani)

TÍTERES EN DRAMATURGIAS (15 a 16.15 hs.)
(Coordinación: A. Burgos)

“Helmer y Rolf” en la Escuela Provincial de Títeres (A. Burgos)
Entrevistas a L. Godoy, S. Vega y D. Sánchez
(Videos con obras del elenco de la Esc. Prov. de Títeres)
Invitados: J. Javier y F. González

ENTRE-VISTAS (16.30 a 17.45 hs.)
(Coordinación: N. Mantelli)

Estar en escena es lo que me define: P. Mayorga (N. Mantelli)
El humor en el teatro. Entrevista a A. Villaverde (M. Garrido)
Ver la claridad de la diferencia: S. Fernández (N. Mantelli)
Invitadas: A. Villaverde, P. Mayorga y S. Fernández

IMPROVISACIONES (18 a 19.15 hs.)
(Coordinación: L. Pacheco)

Improvisaciones sobre “La invención de Morel” de A. Bioy Casares
(V. Pedrosa)
Relato de experiencias: Grupo Basta Frola
(M. Rovin, S. González y L. Raitieri)

PUESTA EN ESCENA (20 hs.)
La Conrado Centro Cultural
(Irigoyen 138. Neuquén capital)

Las González de Hugo L. Saccoccia

Actuación:
E. Larrigaudière, M. Iriarte, Ma. M. Fassola y M. Forestello

Dirección:
Alicia Villaverde

Grupo:
Código T (Neuquén)

JUEVES 11

DRAMATURGIA(S) DE MUJERES (9 a 10.15 hs.)

(Coordinación: J. Betancor)

“*Madroña*” (N. Navia y S. Torres). Semimontaje
“*¿A esta edad?*” (S. Carmona, M. Lisiuk e I. Hidalgo)

“*Moscas*” (A. Acosta)

“*Mujer en redes*” (A. Acosta y F. Marino)

“*De seres*” (A. Burgos)

“*Niní*” (E. Navarro)

(Diálogo y relatos de experiencias con material audiovisual)

POÉTICA(S) (10.30 a 11.45 hs.)

(Coordinación: L. Pacheco)

“*Delivery de liebres*”/”*Mediática*” (S. Fanello). Semimontaje

La televisión y la crítica: “Mediática” (H. Muñoz)

“*Permanente*”. *Una mirada en el espejo* (M. Garrido)

Invitado: Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky

TRANSGRESIONES ESCÉNICAS (12 a 13.15 hs.)

(Coordinación: A. Burgos)

Trabas en la(s) dramaturgia(s):

¿Transgénero, transformismo o travestismo?

(S. Riera, L. Stepanchuc y P. Comes)

(Diálogo y relatos de experiencias con material audiovisual)

TEATRALIDAD(ES) (15 a 16.15 hs.)

(Coordinación: M. Reyes)

Decir el hacer teatral en Andacollo (M. Reyes)

Relato de experiencias: H. F. Robles

(M. Reyes y G. Haag)

Invitados:

A. Guzmán, M. Orellana y B. H. Saso (Andacollo)

A. Alarcón (Chos Malal)

EXPECTATIVAS (16.30 a 17.45 hs.)
(Coordinación: N. Mantelli)

¿Cuánto tiempo duele esto? “La Culeada” (B. Vera)
Magia y misterio (L. Zúñiga Mora)
¿Quién es el espectador...? (D. Mansilla)
Invitada: G. Nicolau

TEATRALIDAD (18 a 19.15 hs.)
(Coordinación: M. Reyes)

Contravientos. Desde una experiencia al deseo de permanencia
(G. Molina)
Entrevista a C. Barro (N. León)
Entre la literalidad y la teatralidad:
Escénica TeaDanz Experimental
(M. Garrido)
Invitado: C. Barro. Escénica TeaDanz Experimental

PUESTA EN ESCENA (20 hs.)
Teatro Ámbito Histrión
(Chubut 240. Neuquén capital)

La razón blindada de Arístides Vargas

Actuación:
C. Massolo y C. Granados

Dirección:
Garza Bima

Grupo:
Nuestramérica (Río Negro)

VIERNES 12

EXPECTACIÓN Y ESCRITURA (9 a 10.15 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

- Re-escribiendo sobre "Catalina"* (L. Abella Padín)
La máscara enyesada o la máscara del tiempo. (¿Y eso?) (A. Burgos)
El exilio las une (J. Verussa)
El teatro en la mira o mirando al teatro (D. Flores)
(Con material audiovisual)

MEMORIA TEATRAL (10.30 a 11.45 hs.)

(Coordinación: N. Tkaczek)

- Motivaciones escénicas en los espacios teatrales neuquinos (1920-1930): Jacinto Benavente*
(L. Pacheco)
Un teatro de tendencia socialista en la escena neuquina de principios del siglo XX
(G. Siracusa)
"Tierra baja". De Cataluña a la Patagonia
(N. Tkaczek)

DIRECCIÓN ESCÉNICA (12 a 13.15 hs.)

(Coordinación: A. Burgos)

- "Lengua madre sobre fondo blanco"* (dir. V. Fernández)
"Tan brutas" (dir. C. Arcucci y V. Fernández)
Elenco Medibacha: J. Cabanes, G. Camino y R. Díaz
(Relatos de experiencias con material audiovisual)

ESTÉTICAS POLÍTICAS (15 a 16.15 hs.)

(Coordinación: G. Siracusa)

- La intervención social desde el teatro* (I. Almendra y M. Suárez)
La producción dramaturgica de Hugo Aristimuño. El actor y el texto
(M. Tossi)

EXPERIENCIA ESTÉTICA (16.30 a 17.45 hs.)
(Coordinación: N. Tkaczek)

La transgresión escénica. Luminiscencias y sombras en “La de morado” de A. Burgos (S. Roda)

Acerca de lo trágico de la experiencia estética en las artes escénicas (I. Ibarra)

Odisea expectatorial o de cómo me transformé en espectador teatral

(P. Gauthier)

Invitados: S. Fanello y G. Lioy

PRODUCCIÓN TEATRAL (18 a 20 hs.)
(Coordinación: M. Garrido)

INVESTIGACIÓN

Cierre de un proyecto e inicio de otro
(Equipo de investigación de la UNCo):

Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI (2009-2012)

La praxis teatral en Neuquén (2013-2016)

PUBLICACIÓN

****La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro Nro. 2 (M. Tossi)***

****La dramaturgia de Neuquén en el desafío.***

Antología con estudio crítico. UNCo: Educo

****Actas de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. (En homenaje a A. Fernández Rego). UNCo: Educo***

CIERRE

(Agradecemos a Franco y Marcos Saccoccia)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Palabras preliminares (M. Garrido)	19
--	----

HOMENAJE A HUGO L. SACCOCCIA Y EMILIA VALERI

Querido Hugo... (L. Sáez)	27
Biblioteca Teatral Hueney (H. L. Saccoccia)	29
El entusiasmo en el teatro (M. Garrido).....	31
“Infantiasis”, aproximación a hurtadillas.	
<i>Humo de leña verde</i> de H. Saccoccia y C. Merelli (N. Mantelli)	45
Cultura, memoria, identidad. <i>Mi pueblo ¿dónde está?</i> de H. L. Saccoccia (M. Siragusa - M. J. Esteve)	59
Elogio al espacio teatral (V. Vega)	77
El teatro en el Neuquén (H. L. Saccoccia, 1989)	97

PONENCIAS

El teatro neuquino en la postdictadura: El Teatro del Bajo (1981-1987) y las políticas culturales neuquinas (M. Rodríguez) .	113
Conjuro contra la pena en la Escuela Provincial de Títeres (A. Burgos)	123
Estar en escena es lo que me define (N. Mantelli)	137
El humor en el teatro.	
Entrevista a A. Villaverde (M. Garrido)	153
Ver la claridad de la diferencia (N. Mantelli)	175
Improvisaciones sobre <i>La invención de Morel</i> de A. Bioy Casares (V. Pedrosa)	191
Dramaturgas de la Escuela Superior de Bellas Artes se miran (J. Betancor - A. Burgos)	201
La televisión y la crítica. <i>Mediática</i> (H. Muñoz)	223
<i>Permanente</i> (...). Una mirada en el espejo (M. Garrido)	235
Trabas en la(s) dramaturgia(s).	

¿Transgénero, transformismo o travestismo? (A. Burgos)	257	
Decir el hacer teatral en Andacollo (M. Reyes)	269	
¿Cuánto tiempo duele esto? <i>La culeada</i> (B. Vera)	285	
Magia y misterio (L. Zúñiga Mora)	297	
¿Quién es el espectador...? (D. Mansilla).....	307	
Contravientos.		
Desde una experiencia al deseo de permanencia (G. Molina)	319	
Entrevista a C. Barro (N. León)	329	
Entre la literalidad y la teatralidad.		
Escénica TeaDanz Experimental (M. Garrido)	339	
Re-escribiendo sobre <i>Catalina</i> (L. Abella Padín)	359	
La máscara enyesada o la máscara del tiempo (A. Burgos)	369	
El exilio las une (J. Verussa)	377	
El teatro en la mira o mirando al teatro (D. Flores)	382	
La intervención social desde el teatro.		
Una experiencia colectiva y una apuesta al rescate de la memoria histórica (I. Almendra - M. Suárez)	387	
La producción dramática de Hugo Aristimuño.		
El actor y el texto (M. Tossi)	415	
La transgresión escénica. Luminiscencias y sombras en <i>La de morado</i> de A. Burgos (S. Roda)		425
Acerca de lo trágico de la experiencia estética en las artes escénicas (I. Ibarra)		445
Odisea expectatorial o de cómo me transformé en espectador teatral (P. Gauthier)		455
Cierre de un proyecto. Apertura de otro (M. Garrido)	471	

ANEXO

Con motivo de las I Jornadas de las Dramaturgia(s) de Cutral C6 y Plaza Huincul (25/05/2012)

Programa de las I Jornadas	477
Nota de la Facultad de Humanidades	485
Apertura del evento (M. Garrido)	486

Presentación del libro <i>La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huin cul (1934-2010)</i> (P. Vaianella)	491
Reseña del libro (P. Zayas de Lima)	495

PALABRAS PRELIMINARES

Bienvenidos/as a la apertura de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén.

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

A la Dra. Ana Pechén, de la Honorable Legislatura del Neuquén. Al Dr. Sergio Luscher, de la Subsecretaría de Cultura, Juventud y Deporte de esta provincia. A la Sra. Silvina Sosa, de la Secretaría de Cultura municipal. Al Sr. Norman Portanko, del Instituto Nacional del Teatro. A los Sres. Oscar Lesende y Liliana Nobre, representantes de ARGENTORES. A las autoridades de la Escuela Superior de Bellas Artes: a la Sra. Rectora, Prof. Claudia Solari, al Vicerrector, Prof. Luis Giustincich, a la Dir. del Departamento de Arte Dramático, Prof. Anahí Acosta. A la Dir. de la Escuela Provincial de Títeres, Prof. Liliana Godoy. A la Comisión Directiva de La Conrado Centro Cultural. A la Prof. Cristina Mancilla en representación de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados).

Y nuestro agradecimiento a los anfitriones de esta casa de estudios que, desde un 15 de marzo de 1972, y en sus cuarenta años, sigue vinculada al desarrollo del campo cultural de las provincias norpatagónicas. 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 cuarto año consecutivo inauguramos estas Jornadas, declaradas “de interés cultural” por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue, por la Honorable Legislatura del 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 la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), 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 aval de la Universidad Nacional del Comahue desde la Secretaría de Ciencia y Técnica, y la Secretaría de Extensión Universitaria. Además, del auspicio y aval de la Facultad de Humanidades. Asimismo cuentan con el patrocinio del Instituto Nacional del Teatro que en estos años viene colaborando en esta propuesta de socialización de saberes y experiencias en torno a la teoría y práctica teatral de Neuquén.

Trazado el diseño de 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, muchos de ellos venidos desde Bariloche, Villa Regina, Fiske Menuco, Cipolletti, Andacollo, Chos Malal, Cutral Có, Plaza Huinul, Centenario y Zapala. Y agradecemos a la comunidad del Alto Valle que co-labora en torno al teatro de Neuquén como una práctica social que territorializa, como un medio que contribuye a la configuración de la cultura local que arrastra memorias, que proyecta identidades, mientras tiende redes con la cultura global.

En este espacio de articulación de subjetividades y alteridades en torno a la *praxis* teatral de Neuquén nos complace, en su cuarto año consecutivo, dar apertura a este sitio nada virtual pues aspira al convivio entre saberes científicos y artísticos, es decir, entre Ciencia y Arte.

Precisamente, recordamos el inicio de la trama de este acontecimiento convivial, un 12 de octubre de 2009. ¿Por qué un 12 de octubre? No es casual. 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 críticos? ¿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 recibimos el Premio “Teatro del Mundo” otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires. Y un año después las II Jornadas, en homenaje a “Kique” Sánchez Vera, evento en el que presentamos dos publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes y una primera Antología con estudio crítico, titulada: *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*. Y un año después, 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 (...)*. Y un año después, en este 2012, dos eventos: Las I Jornadas de las Dramaturgias de Plaza Huincul y Cutral Có, desarrolladas en el Centro Cultural de la Municipalidad de Plaza Huincul, el 25 de mayo. Y ahora, estas IV Jornadas, con dos nuevas publicaciones, las *Actas* de las Jornadas precedentes y una nueva Antología, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*.

Y nos reencontramos, entonces, en estas IV Jornadas en homenaje a quien, desde niño, se dejó tentar por el teatro. Nacido en Rawson, Buenos Aires, y formado en Córdoba, tras la “persecución a la cultura”¹, instaló su exilio en Neuquén, Zapala, en 1980. Y desde entonces, ese teatrista, abogado, fiscal y luego juez, trabajó arduamente en un proyecto cultural. Presidente de ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral, 1984); fundador y director de la Biblioteca Teatral Hueney, desde 1984; creador del grupo Hueney (1984); autor de un poco más de quince obras de teatro escritas entre 1970 y 2008. La más reconocida, *Modelos de madre para recortar y armar*, estrenada en el Festival Provincial de

Teatro Neuquino, en el '82, en el Cine Teatro Municipal de Zapala. *Modelos de madre* (...) superó el centenar de representaciones en el país, puesta en escena también en Uruguay, Chile, Brasil, Venezuela, España e Isla de Gran Canaria. Y la última de sus obras, *Las González*, escrita en el 2008, estrenada en el 2009 en el Teatro del Pueblo, Buenos Aires, con la dirección de Néstor Romero. Y en el 2011 *Las González* fue puesta en escena en Neuquén, con dirección de Alicia Villaverde, y repuesta especialmente en el marco de estas jornadas de 2012.

Y bien, en este recorrido por la producción teatral de este reconocido teatrista, principalmente lo recordamos como promotor de seis Concursos Nacionales de Obras de Teatro de Humor, con sus respectivas antologías. Y lo recordamos también como coordinador de seis Festivales Nacionales de Teatro de Humor, el último de ellos en abril de 2011.

“¿Cómo hizo este tipo para organizar todo?”, en una entrevista del 2010, eso dice él que esperaba que la gente se preguntara². Tal vez los premios que lo acompañaron sean la mejor retribución para quien resistió en su dedicación a la cultura en lugares donde el *déficit* presupuestario en el ámbito teatral es importante. *Diploma de Agradecimiento* otorgado por el Instituto Nacional del Teatro (1998). *Diploma de Honor*, de la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA, 1998). *Plaqueta de Distinción*, de ARGENTORES, por la difusión del autor argentino (2001). *Plaqueta de Honor*, del Concejo Deliberante de Chos Malal (2003). *Premio “Teatro del Mundo”*, de la Universidad de Buenos Aires (2003). *Estatuilla-Distinción*, de la Secretaría de Cultura de Zapala (2003). *Plaqueta “Enrique García Velloso”*, de ARGENTORES (2004). *Premio “Margarita Xirgu”* otorgado por el Teatro Girona de la ciudad de Escobar, Buenos Aires (2008). *Plaqueta Especial ACE*, de la Asociación de Cronistas del Espectáculo (2009). Galardonado con el *Premio Honoree* en el Festival de Teatro Experimental de El Cairo (Egipto, 2010).

Pero, a pesar de su enorme dosis de energía, efímero ser, el 24 de julio del 2011 tuvo que partir. En homenaje, entonces, a Hugo

Luis Saccoccia nos complace la presencia de quienes muchas veces dijeron: “Papá pará (...) descansá un poco”³. A sus dos hijos, a Franco y a Marcos, especialmente a Marcos que nos acompaña con su presencia, nuestra más cordial bienvenida en estas IV Jornadas (...).

Tras esta apertura, damos lugar al desarrollo de un programa cargado de ponencias, relatos de experiencias, entrevistas, semimontaje de escenas, puesta en escena de obras y la presentación de nuevas publicaciones de teatro.

Esperamos que estas Jornadas sean de interés de todos/as ustedes.

¡Gracias por este particular encuentro convivial...!

Margarita Garrido
Organizadora de las Jornadas⁴

NOTAS

¹ Estas palabras de H. L. Saccoccia fueron extraídas de una entrevista realizada por Teresa Gatto (2010), en “Hugo Saccoccia, Biblioteca Teatral Hueney de Zapala, Neuquén o de cómo resistir reciclando la represión para convertirlas en *praxis* vital propia y ajena”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nro. 11, julio de 2011, UBA: Facultad de Filosofía y Letras, en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/255/hugo-saccoccia-biblioteca-teatral-hueney-de-zapala-neuquen-o-de-como-resistir-reciclando-la-represion-para-convertirla-en-praxis-vital-propia-y-ajena.html>.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ Estas palabras fueron leídas a cuatro voces en la apertura de las Jornadas, a cargo de Gloria Siracusa, Lorena Pacheco, Marisa Reyes y Margarita Garrido.

**HOMENAJE A
HUGO SACCOCCIA Y EMILIA VALERI**

QUERIDO HUGO...¹

Luis Sáez

Si hace unos meses, cuando el de arriba tuvo la poco feliz ocurrencia de llevarte con él, alguien nos hubiera preguntado cómo seguía esta historia, le hubiéramos colgado el cartelito de “Fin” y la hubiéramos dado por cerrada, sin más trámite. Pero esta gente reunida esta noche, y esta voluntad de mantener vivo lo que dejaste, demuestra que esta historia no terminó, (como dicen en el cine: “La leyenda continúa...”) y quién sabe cuánta cuerda le queda todavía. Ojalá que así sea, porque sería la mejor forma de homenajearte, “haciendo” cosas, mucho más que “mencionándolas”.

Razones de índole personal me impiden estar ahí, pero con nuestro común amigo Néstor Romero, que seguramente está leyendo estas palabras, acompañamos de corazón esta maravillosa iniciativa de mojarle la oreja a La Parca y decirle que no se dé por vencedora, que bien al sur de la vida hay un grupo de locos y locas que siguen frotando palitos y maderas para agitar la llamita salvadora.

Tus herederos y herederas, Hugo, aprendieron de vos aquello que a la palabra le queda chico, y que solo con hechos se puede transformar en comunión de almas.

Por eso Hugo querido, esta noche y por siempre celebramos la vida en tu teatro.

En tus insólitos personajes, en tus pioneros quijotes y en tus solteronas empeñadas en saltar la banca del pudor y la decencia mal entendida.

Hugo, hermano, nos cansamos de contarles a los porteños culo-rotos que en Zapala había un mago que juntaba obras de teatro y armaba festivales a mansalva, por el solo placer de regalar felicidades y asombros.

Hasta que no tuvieron más remedio que admitirlo, cuando asomaron el hocico desconfiado y fueron (fuimos) recibidos sin palos ni flechas, con abrazos y sonrisas.

Hugo, donde quiera que estés, sabé que seguís estando acá, adentro de cada quien, donde ni la maldita malparida izquemia ni el más inexplicable capricho de Dios podrán desalojarte, porque ya sos parte nuestra.

Porque es lindo pensar que donde quiera que estés, siguen estando tu risa y tus inefables ocurrencias y tu generosísimo talento gastronómico, y porque decir “donde quiera que estés” nos ayuda a seguir estando vivos, sin vos pero con vos adentro.

Y porque además de todos estos “Hugos sacoccias” que tanto conmovieron y asombraron (desde el juez recto e insobornable hasta el mago inventor de magias a mansalva) había en vos un enorme dramaturgo capaz de generar mundos y poéticas con oficio y talento. Que lo digan si no, los numerosos elencos que se calzan la piel de tus personajes a lo largo y ancho del país. Se han cruzado el mapa a gritárselo al viento patagónico y a quien quiera oírlo, Hugo. Tal vez los estés escuchando, tal vez seas testigo, es hermoso jugar a creerlo. Por eso esta noche celebramos el teatro con teatro puro, el que escribiste y nos ayuda a creer que alguien, por pura vocación de duende, puede trascender la vida y los caprichos de un Dios que a veces nos parece injusto o al menos tan egoísta como para llevarte antes, infinitamente antes de tiempo.

Por eso Huguito del alma, con este aplauso te convocamos y abrazamos, donde quiera que estés, desde nuestros corazones, donde seguirás estando...

NOTA

¹ Palabras leídas por Néstor Romero en el Encuentro Teatral Homenaje “H. L. Saccoccia”, realizado entre el 13 y 15 de abril de 2012, Zapala, Neuquén.

BIBLIOTECA TEATRAL HUENEY

Hugo L. Saccoccia (2001)¹

“Acercar el país, extendiendo los brazos”

Este lema que acuñé a fines de 1984, sonaba presuntuoso frente a un modesto archivo de trescientos títulos. Hacía falta bastante más que mis porfiadas ganas de soñar, para construir algo que mereciera llamarse Biblioteca y sustentara con solidez esa frase. Creo que el entusiasmo, felizmente, puede ser contagioso. A él respondieron en todos estos años. Dramaturgos, Instituciones y Editoriales depositando obras, teatristas escribiendo, pidiendo material y la noticia corriendo de boca en boca: “hay un loco en Zapala, que si le escribís te manda obras de teatro. Te las manda gratis. Posta, posta”. Hoy Biblioteca Teatral Hueney es una suma de brazos solidarios en toda la Argentina. Tiene un espacio físico de cincuenta metros cuadrados, en Colón 170 -Zapala, Pcia. del Neuquén- Argentina, con archivo de 4500 títulos teatrales. Recibe más de cien consultas mensuales y difunde el Teatro Argentino a todo el país y varios países extranjeros. Desde 1999 cuenta con un aporte mensual del I.N.T. En el año 2000 organizó el PRIMER CONCURSO NACIONAL DE OBRAS DE TEATRO DE HUMOR, subsidiado por el INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO. La convocatoria tuvo una notable respuesta. Sesenta y siete autores de todo el país concursaron. MAURICIO KARTUN, ROBERTO PERINELLI y BERNARDO CAREY, integraron un Jurado de Primer Nivel sumando su trabajo solidario y desinteresado a tanta quimera. Las obras ganadoras se mostraron semimontadas en Zapala y San Martín de los Andes (Neuquén), de la mano de Teatristas Neuquinos Asociados y Grupo Teatral Hueney. Sus autores nos visitaron, se llevaron los premios merecidos y les brindamos un Encuentro que fue una fiesta de cuatro días, en los que aprovechamos a mostrarles la imponencia de nuestros paisajes Neuquinos y comenzar una entrañable amistad. Hoy podemos coronar esta increíble utopía concretada, con la feliz edición de las tres obras ganadoras y el mensaje de sus autores. Y

sigu sueño. Ahora con la segunda edición de este CONCURSO DE OBRAS DE HUMOR para el año 2002, pues creo que hay que liberar los sueños y alimentarlos. Ya no estoy solo en la contienda, pero sigo siendo responsable del entusiasmo.

NOTAS

¹ Estas palabras se encuentran en la contratapa de la publicación de *Teatro de Humor* (2001), con las obras ganadoras del I Concurso Nacional de Teatro de Humor (2000), organizado por la Biblioteca Teatral Hueney.

El libro consta de 143 páginas, con prólogo de Mauricio Kartun y una antología de tres obras: *La gota que horada la piedra* de Cristina Merelli, *¡En kril te conviertas!* de Pacífico Tonin y *Cuarto pasillo, segunda a la derecha* de Clara Carrera.

Datos sobre la Biblioteca, en http://www.norpatagonia.com/hueney/recuperadas/asi_es_la_biblioteca.htm.

EL ENTUSIASMO EN EL TEATRO

Margarita Garrido

*“Creo que el entusiasmo,
felizmente,
puede ser contagioso”.*
(Saccoccia, 2001)¹

El entusiasmo, el contagio y, felizmente, la fiesta en los abriles de Zapala (Neuquén).

El principio dionisiaco agasaja a sus huéspedes en casa del Anfitrión. Las reglas del juego están fijadas: concursos con máscaras de humor, premios² y, sobre todo, el convivio teatral junto a unos atacados por el arte que protagonizan la siguiente escena:

“A ver si nos dejamos de joder un poco: el arte no es serio. (...) Y los artistas habitualmente tampoco”, vocifera Mauricio Kartun³, mientras que un honorable coro afirma: “Todavía no se han descubierto animales que rían”⁴. Y afectada por las peras al vino con queso y jengibre, Patricia Suárez replica: “No soy original, pero el humor no es cosa de risa. Menos risible es todavía que exista un Festival de Teatro de Humor”⁵.

Tras esta querella oral y pública, los aplausos apagan las luces del Cine Teatro Municipal “Amado Sapag”. Y ya en su hogar, sentado a la diestra de Dioniso, el maduro Anfitrión evoca su mirada de niño ante la magia de Fu-Manchú. De ahí en más, los hechiceros hilos del Mago Mao comienzan a desplegar una historia iniciada en 1949, en Rawson (Buenos Aires). Y luego Córdoba... y Neuquén... y El Cairo y... *Argentina ¿dove stai?*⁶ Desde más allá todo debe parecer *Espuma de luna*⁷.

Pero la magia del tiempo lo repliega en su butaca de espectador de sus primeros fantasmas, muchos de ellos escenificados por su grupo Hueney, creado en el '84. Y recuerda aquella torre de Babel entre los teatristas neuquinos compartiendo

el entusiasmo constituyente de ANQUET, la primera Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (1984)⁸. Y su trasnochada máquina de escribir con los primeros trescientos ejemplares de la Biblioteca Teatral Hueney⁹. Y el I Encuentro Provincial de Teatro Neuquino en Zapala (1985), anfitriona de huéspedes de honor como el grupo El Mayal de Chos Malal, el grupo Fundación Amigos de la Cultura de San Martín de los Andes, el grupo Nosotros de Cutral Có, el grupo Itinerante de Centenario, el grupo Hueney de Zapala, y varios de Neuquén capital como La Expresión y los Jóvenes, y el grupo Juvenil del barrio Don Bosco II. Y de Río Negro (Fiske Menuco), el unipersonal de Luisa Calcumil.

Y recuerda también que, en el '86, el Cine Teatro de Zapala se volvió sede del II Festival Provincial, con una convocatoria mayor pues se sumaron el grupo Nuevo de El Huecú, Podestá de Centenario, Sobrevivir de Plottier y de Neuquén capital: el Teatro del Bajo, la compañía de Teatro Contrapelo, el grupo de títeres Teatro Negro El Caracol, el Grupo Liendre, el Taller Teatral Libre, además de la propuesta escénica de Senén Arancibia y del conjunto Purogrupo de Viedma (Río Negro). Y, en Zapala, el entusiasmo continuó con el III Festival Provincial en el '87. Evidentemente, el nuevo escenario social de la democracia con su experiencia de lo trágico, lo poético y lo político, promovió nuevos modelos para armar en torno al teatro que la cultura necesita y a la cultura que el teatro necesita.

Y ya embriagado del nuevo milenio, el Anfitrión seguramente desconoce los rituales preteatrales de los pueblos originarios, aunque reconoce las primeras huellas del teatro zapalino a comienzos del siglo XX. Fue cuando los vientos de un pueblo, punta de riel del Ferrocarril Sud¹⁰, se convirtieron en espectadores del carro de Tespis dispuesto a representar una Patagonia sin fronteras. Fue cuando las compañías españolas y porteñas con sus operetas, zarzuelas y sainetes trajeron una propuesta de recreación para la nueva población. Huéspedes del Hotel Zapala, con "Doña Paca" como anfitriona, esos conjuntos filodramáticos despertaron la vocación por el teatro entre los aficionados del Club Deportivo

Cultural. Miembros de ese club, el conjunto vocacional Juventud Unida, entre la década del '20 y del '40 comenzaron a explorar el productivo territorio de textos españoles que paulatinamente fueron desplazados por la dramaturgia nacional. A ese conjunto vocacional le sucedió Yumu Puni, creado en el '46. Y compartiendo el entusiasmo de los teatristas neuquinos por competir a nivel nacional, Yumu Puni concursó en la Preselección Provincial de Teatro Vocacional en el '60, en la reciente sala teatral de la Cooperadora Conrado Villegas (actualmente La Conrado Centro Cultural), en la capital neuquina. En esa instancia, participaron también los grupos Sentires Sureños de Plaza Huinul y Amancay de Neuquén capital. Y en el '73, ante la expectativa de todos los teatristas neuquinos, en Zapala se inauguró el Cine Teatro “Amado Sapag”, “único edificio construido con finalidad teatral en toda la provincia de Neuquén”¹¹.

Esta obra se construyó durante varios años. (...) para armar el telón y la cámara negra vinieron especialistas del teatro Colón. Tiene setecientas cincuenta butacas con declive de la platea, piso alfombrado, el escenario mide trece metros de boca, doce metros de profundidad; el telar está a once metros de altura, tiene dos puentes al fondo, tres patas de cinco metros de altura sobre cada lateral, tres camarines a cada costado del escenario y un baño de cada lado, un sótano cuya superficie abarca todo el escenario y los camarines; el telón de boca es de terciopelo rojo y abre y cierra eléctricamente. La sala tiene un revestimiento especial para mejorar la acústica, con listones de madera torneados en forma cóncava y detrás tiene, como aislante, una cobertura de “lana de vidrio”. Tiene, además del telón de boca, uno que está a unos cinco metros del proscenio, de liencillo negro de malla cerrada, y otro de igual material, que está unos tres metros detrás de este. La pantalla de cine se

levanta con un sistema de contrapesos y puede desaparecer totalmente. (Calafati, 2011: 132-133)

Pero la nostalgia del Anfitrión hace nido en un particular núcleo de su memoria. Fue en la década del '80, cuando junto a un puñado de jóvenes teatristas se sentó a compartir el banquete de saberes y experiencias del quehacer teatral. Entre ellos, Alejandro Finzi, Gerardo Pennini, Daniel Massa y, particularmente él, en su condición de abogado y con su pasión de actor, autor y gestor teatral¹². A partir de entonces y durante más de tres décadas, la explosión festivalera en los abriles zapalinos. Fue después de aquel I Concurso Nacional de Teatro de Humor (2000) al que le sucedió el I Encuentro Nacional de Teatro de Humor y la publicación de una primera Antología (2001). Y nuevos Concursos y nuevas Antologías y nuevos Festivales se sucedieron hasta el 2011¹³ cuando la mágica trama se cortó tras la hebra mortal que dejó los trazos de numerosos premios otorgados por el Instituto Nacional del Teatro, ARGENTORES, el Centro Cultural Rojas, la Asociación de Cronistas del Espectáculos (ACE), el Festival de Teatro Experimental de El Cairo, entre otros.

En definitiva, en la fragmentada memoria del Anfitrión, núcleos básicos de la historia del teatro zapalino fueron el Hotel Zapala, el Club Deportivo Cultural, el Cine Teatro Municipal, la Biblioteca Teatral Hueney y toda la producción en torno al Teatro de Humor. Importantes también, las actividades dramáticas de tres grupos: Juventud Unida, Yumu Puni y Hueney. Y entre sus directores se destacan Luis Monti y Mauricio Yanquelevich (Juventud Unida), Carlos Isola (Yumu Puni), y otros como Marcelo Rogatky, Adolfo Reyes, Jorge Villalba, Alicia Villaverde, "Chichita" Cardinalli, Marina Siragusa, Pamela Horn (Hueney). Y muchos otros/as teatristas aportaron sus dotes en la dramaturgia de actuación, aunque pocos en la dramaturgia de autor. Uno de ellos se radicó temporalmente en Zapala, Daniel Massa, autor de *Yo te protegeré* (1984), *Un animal de costumbre* (1985) y *Los pehuenes no se trasplantan* (1988)¹⁴. Pero hubo uno que desde el '80, entre sus

múltiples quehaceres, se complació en regar el árbol de la amistad. “Hueney” le pareció un significativo nombre para un grupo y una biblioteca teatral. Y en su bagaje trajo de Córdoba sus primeros textos con obras para niños, escritos en la década del '70, a los que se agregaron los escritos en Zapala a partir del '80. Este segundo período de producción autoral se inicia con *Chau Felisa* estrenada por adolescentes de una escuela de Zapala, en el '81, y se cierra con *Las González* escrita en el 2008 y puesta en escena en el 2011, en Neuquén capital, con la dirección de Alicia Villaverde. Y del total de un corpus de aproximadamente diecisiete textos, se destaca uno por sus múltiples representaciones incluso a nivel internacional: *Modelos de madre para recortar y armar (Juego teatral para adolescentes)*.

Zapala es una ciudad que siempre tuvo un teatro rico y vivo. Reconoce una trayectoria notable en grupos que han permanecido muchos años y numerosos exponentes de la actividad. Solo fui en los años '80 un “emergente” de una actividad latente y que la comunidad buscaba y reconocía. Cada época tuvo su historia, sus búsquedas y sus propias estéticas. No siento haber cambiado la imagen del teatro en Zapala, siento sí la satisfacción de haber trabajado intensamente por el desarrollo de su teatro durante 26 años. (Saccoccia, 2006)¹⁵

En este condensado montaje de secuencias de la historia del teatro de Zapala se advierte el pasaje desde el improvisado tablado del Hotel Zapala a inicios del siglo XX, al sofisticado Cine Teatro Municipal construido a inicios de la década del '70, con su sala similar a la Casacuberta del Teatro General San Martín de Buenos Aires. Se advierte también el pasaje desde las primeras compañías itinerantes, pasando por la etapa de los conjuntos vocacionales, hasta la producción escénica a cargo del Teatro Independiente de Neuquén.

Notable es que, en torno a los Festivales Nacionales de Teatro de Humor desde 2001 a 2011, gran parte de las obras premiadas fueron puestas en escena por grupos neuquinos. Entre ellos, *Claroscuro* (dir. de Alicia Villaverde), *Araca la barda* (dir. de Gustavo Azar y eventualmente Dardo Sánchez y Javier Santanera), *Atacados... por el arte* (dir. de Jorge Onofri), *Herejía* (dir. de Luis Giustincich), *Los unos y los otros* (dir. de Adriana Desanzo y Carlos Ceppeda), *El equipo* (dir. de Susana Mezzelani-Cecilia Lizasoain), *Punto de fuga* (dir. de Pablo Villagra y Adriana Aredes), etc. Y muchas de las obras estrenadas en Zapala salieron en gira por la Norpatagonia¹⁶. Pero, definitivamente, en las últimas décadas, la producción teatral provincial quedó integrada a nivel nacional no solo por la difusión del proyecto *Hueney* con sus rituales teatrales¹⁷, sus antologías de Teatro de Humor¹⁸ -además de la *Revista del Festival*¹⁹-, sino también por la difusión de otras publicaciones como la antología *Dramaturgos de la Patagonia argentina* a cargo de ARGENTORES, las tres antologías con estudios críticos y las Actas de las Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, producida por un equipo de investigación de la Universidad Nacional del Comahue²⁰ y, a esto se agrega, la reciente *Historia del teatro de Neuquén* de Osvaldo Calafati.

Me preocupaba la escasa comunicación entre los operadores del hecho teatral, la vastedad de la Patagonia y las dificultades enormes de los grupos para mantener producciones con continuidad. (...) El teatro como hecho integral comprende por un lado el arte del teatro, sus propuestas estéticas superadoras y la profesionalidad de sus operadores. La otra parte muy unida a esta comprende a la comunidad teatral en sí misma, la interrelación personal e institucional de sus teatristas, su raigambre en el medio cultural y su capacidad para crecer y servirse de estructuras organizativas, sean gubernamentales o no, que contribuyan a ese crecimiento. Pero siento que ambos aspectos están disociados en Neuquén.

Tenemos un nivel teatral “excelente” que no tiene que envidiar en nada a ningún teatro del resto del país (dramaturgos, directores, actores, técnicos). Y lo digo con conocimiento de causa, ya que he recorrido el país viendo espectáculos de todas las provincias y siempre por suerte rescato nuestro teatro neuquino por su nivel de excelencia. Es en el otro aspecto, la capacidad de interrelacionarnos eficientemente, tener una comunidad teatral participativa, una organización que nos sirva y aprovechemos, en donde los neuquinos no consolidamos algo con continuidad. (Saccoccia, 2006)²¹

En fin, tras un siglo del rodar del carro de Tespis por la memoria teatral de Zapala, Dioniso abandona la escena y el reconocido Anfitrión, huésped de otra fiesta, también se aleja no sin antes advertirnos que “(...) el entusiasmo, felizmente, puede ser contagioso”.

Las luces del teatro se apagan. Todo es efímero. Y el teatro lo sabe.

A Hugo Luis Saccoccia²². ¡Adiós, Hueney...!

NOTAS

¹ Ver *Teatro de Humor* (2001). Buenos Aires: Gráfica Pinter. Más datos sobre el autor, en la entrevista de Teresa Gatto (2010). “Hugo Saccoccia, Biblioteca Teatral Hueney de Zapala, Neuquén o de cómo resistir reciclando la represión para convertirla en *praxis* vital propia y ajena”. En *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* nro. 11. UBA. O en http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/1107_homenaje-a-hugo-saccoccia-navidad-es-honrar-la-generosidad.php.

También la ponencia de Patricia Vaianella (2012). “Biblioteca Teatral Hueney. Una pulsión hacia la vida”. En Garrido, M. (Dir.). *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: EDUCO, p. 269-277. Versión *on line* en la página de la Biblioteca Central de la UNCo.

² Más allá de otros premios -en dinero, plaquetas, artesanías y un recorrido turístico de los dramaturgos por el interior de Neuquén- uno, especial, es la Estatuilla “Emilia” en memoria de la esposa de H. L. Saccoccia, Emilia Valeri (13/06/1950 Córdoba - 12/01/2005 Neuquén). Y, además de la

puesta en escena de las obras ganadoras, la publicación de una antología con las obras seleccionadas en el Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor. Más información en <http://www.bibliotecahueney.com.ar/>.

³ Mauricio Kartun en el prólogo de la primera antología, *Teatro de Humor*, 2001, INT. Y en una de sus publicaciones afirma:

Me apasiona lo cómico, y siempre me lo he tomado -como corresponde- en serio. No recuerdo un solo espectáculo teatral realmente trascendente donde lo cómico no haya estado de alguna manera presente. Y sin embargo la palabra cómico sigue siendo peyorativa.

Fue por todo esto seguramente que acepté sin dudar cuando el inefable y patagónico Saccoccia me propuso ser jurado de este concurso de características absolutamente inéditas. Y fue leyendo el rico lote de obras presentadas que se me reafirmó lo que siempre he pensado: pocas cosas en la escritura tan difíciles como el humor. Como toda buena anécdota, suelen atribuírsela a varios: le preguntan a un actor en su lecho de muerte: *¿Cómo es morir?*, el tipo balbucea: *Morir es fácil. Lo difícil es la comedia*. Cualquier autor que lo haya intentado puede dar fe. No hay género más endiabladamente demandante: cualquier primera escena de cierto ingenio en una comedia establece un piso tan rotundo en la percepción del espectador, que cualquier mínimo retroceso después en ese ingenio lo padece el público como un derrumbe. (2006: 155)

En Kartun, M. (2006). *Escritos. 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.

⁴ Beatriz Mosquera, Carlos Pais y Héctor Oliboni, en el prólogo de *Teatro de Humor II*, 2003.

⁵ Patricia Suárez en el prólogo de *Teatro de Humor IV*, 2007.

⁶ Obra de H. L. Saccoccia, escrita en el '84.

⁷ *Idem*, en el '70, año en que también escribió *Yo conozco un mago*. La nómina de sus obras -según lo acordado por el mismo autor- se encuentra en <http://vocesenesena.blogspot.com/>.

⁸ En palabras de Concepción Roca, a inicios de la década del '80, en Río Negro se creó la CoTeR (Coordinadora de Teatro de Río Negro) que en Neuquén motivó la paralela organización de ANQUET, "con la que se produjeron intercambios que ampliaron la red". Ver Amore, S. (1994). *A lo francotiradores. De lo regional a lo universal. Ensayo de teatro*. En <http://www.salvadoramore.com.ar/images/a%20lo%20francotiradores.pdf>.

⁹ La Biblioteca fue fundada y dirigida por H. L. Saccoccia, con sede en su propia casa, ubicada en Colón 170 de la ciudad de Zapala, Neuquén. Este centro de documentación teatral cuenta con unos diecinueve mil libros que incluyen obras de teatro y de teoría teatral. Para su funcionamiento, la Biblioteca recibió el apoyo económico del Instituto Nacional del Teatro y de Argentores.

Dejáme que te cuente... -escribió H. L. Saccoccia-

El 3 de noviembre de 1984 ofrecía a los teatristas patagónicos que logramos reunir en Zapala, los trescientos títulos de mi biblioteca teatral personal. Por aquellos años constituía la mayor biblioteca de

toda la Patagonia. Ese primer listado de títulos constituye para mí el hito fundacional de la Biblioteca Hueney. Sencillamente porque desde ese momento no pude parar. Me sentí útil y poseedor de un tesoro maravilloso que debía compartir con los demás. Así que a partir de allí trabajé para incrementar ese patrimonio.

(...) En el ínterin había conseguido que muchos autores desde sus talleres de dramaturgias me acercaran sus obras. Sentí que en la inmensidad de este, nuestro querido país, había que sumar manos a la solidaridad, aunar esfuerzos. Podía disponer de un par de horas diarias de mi tiempo, destinar algún dinero por mes... así comencé a escribir. Muchos textos fueron conocidos y difundidos desde Salta hasta Tierra del Fuego. La tarea comenzó a envolverme en una telaraña fascinante de la que fue imposible sustraerse.

Hoy, estoy organizándome mejor. Fui aprendiendo con el tiempo. Tengo como testigos irrefutables, varios biblioratos con cientos de cartas que demuestran que la comunicación sigue siendo posible. Aún queda mucho por hacer y estoy dispuesto.

Más datos en <http://www.norpatagonia.com/hueney/recuperadas/dejame.htm>.

¹⁰ Tras la llegada del ferrocarril se fundó Zapala, en 1913.

(...) Zapala dejó de ser ese pueblo solo conocido tristemente por el crimen horrendo del soldado Carrasco y por el dato “anecdótico” de ser final de rieles del Ferrocarril. Hoy el tren, maravilloso comunicador, es un añorado recuerdo y como sociedad estamos en deuda con su recuperación. (Saccoccia, 2011)

Más datos en http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/443_vi-festival-nacional-de-teatro-de-humor.php.

¹¹ El Cine Teatro se construyó con un préstamo del Fondo Nacional de las Artes. En el acto de inauguración participaron miembros de la Sociedad Argentina de Actores, del Fondo Nacional de las Artes y el presidente de la Comisión de Cultura de Zapala, el actor Miguel Mario Argat. En Calafati, O. (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: EDUCO, p. 132.

Sobre “el muy criticado teatro”, más datos en entrevista a M. M. Argat, en <http://www.youtube.com/watch?v=hCn8IOjZuQ0>.

¹² Entrevista a H. L. Saccoccia, 2006:

[Sobre su condición de abogado y de teatrista] Ambos mundos se complementan perfectamente. Mi trabajo en la justicia me pone en contacto con las pasiones humanas, muchas veces con terribles cosas que el ser humano le hace al ser humano, con las historias marginales y el submundo del delito. Y todo ello es cierto, ocurre, y uno intenta desde su función resolver humanamente lo que corresponda ante el hecho cierto. Exactamente lo mismo podemos encontrar en el teatro, pero por suerte es “de mentira”, ello acerca una fuerte dosis de relax que ayuda a mejorar la vida y comprender mejor la naturaleza humana, porque el teatro hace bien a la gente. (*La Mañana de Neuquén*, 26/11/2006)

¹³ Entrevista a H. L. Saccoccia, 2009:

Cuando un proyecto teatral es también siembra, la caída del telón en cada Fiesta solo señala el comienzo de un breve intervalo. Concluía el Primer Festival en abril de 2001 y vivía una sensación de etapa superada, de meta cumplida, de sueño concretado. La edición de aquel Libro de Humor y lo compartido con los primeros ganadores (Cristina Merelli, Carlos Senín, Omar Neri, Clara Carrera), daba la sensación de que todo estaba hecho, que podíamos sentarnos a disfrutar esa formidable experiencia. Sentí fuertemente esa impresión, ¿cuál era el sentido de seguir? Sin embargo había nacido una criatura que no solo no podía manejar sino que comenzó a exigirme. (...) y resultó palpable que aquella primera siembra se propagaba y brindaba sus frutos, que la semilla era buena, que la expectativa puesta en ella retornaba superada y que el ciclo volvía a comenzar casi automáticamente. Siempre tuve en claro que había una consigna sobre la que no transigiría, estimular una dramaturgia de humor cada día más superadora, más creativa, más sólida y mostrar que nuestros autores argentinos pueden escribir teatro de humor del más alto nivel, sin caer en propuestas facilistas. (...) El proyecto Hueney ha mostrado con solvencia que trazó un camino de siembra dentro del teatro argentino al que nuestros autores adhirieron con compromiso y generosidad.

Más datos en <http://www.pvt.com.ar/html/modules.php?name=News&file=article&sid=1071>.

¹⁴ Esta última fue publicada en el 2010, en *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*, antología con estudio crítico editada por la Universidad Nacional del Comahue (Garrido, M. dir.). Puede leerse en la página digital de la Biblioteca Central de la UNCo.

¹⁵ Ver *La Mañana de Neuquén*, 26/11/2006, en http://w1.lmneuquen.com.ar/06-11-26/n_espectaculos1.asp.

¹⁶ **2001: I Encuentro Nacional de Teatro de Humor**

Puestas en escena: *La gota que horada la piedra* de Cristina Merelli (Grupo Hueney, dir. Darío Altomaro), *¡En krill te conviertas!* de Pacífico Tonin (Grupo Claroscuro, dir. A. Villaverde) y *Cuarto pasillo, segunda a la derecha* de Clara G. Carrera (Grupo de Teatro de los Andes de San Martín de los Andes, dir. María Ferreyra).

Sedes: Zapala y San Martín de los Andes.

2003: II Festival (...)

Puestas en escena: *Saratoga box* de Luis A. Sáez (Grupo El aparato, dir. E. Michel), *Es tan fea que le duele la cara* de Ariel Barchilón (Grupo No farrié, dir. E. Michel), *Barajar y dar de nuevo* de Stella Camilletti y Adela Sorrentino (Grupo Hueney, dir. M. Rogatky), *La vuelta de Pipistrela* de Laura B. Coton (Grupo de Junín de los Andes, Los unos y los otros, dir. A. Desanzo y C. Ceppeda), *La mezcladora* de Marcelo Marán (Grupo de Neuquén, En trámite, dir. S. Carmona), *Plaza criolla* de Néstor Sabatini (Grupo El equipo, dir. S. Mezzelani), *Altro que lovestori* de José I.

Serralunga (Grupo Hueney, dir. M. Rogatky/Grupo Araca la barda, dir. G. Azar).

Sedes: Zapala y San Martín de los Andes.

Más datos en <http://www1.rionegro.com.ar/arch200212/c19j02.html>.

2005: III Festival (...)

Principales puestas en escena: *El guapo y la gorda* de José I. Serralunga (Grupo Claroscuro, dir. A. Villaverde), *Un simio oscuro* de María R. Pfeiffer (Grupo Araca la barda, dir. G. Azar-D. Sánchez-J. Santanera), *Amor de memoria* de Patricia Suárez (Grupo Hueney, dir. M. Rogatky), *Lombrices* de Pablo Albarello (Grupo El equipo, dir. C. Lazasoain-S. Mezzelani), *La primera cena* de Roxana Aramburú (Grupo Teatro de los Andes, dir. B. Gutiérrez), *Lo idéntico, la diferencia* de Ernesto Marcos (Grupo Punto de fuga, dir. P. Villagra-A. Aredes).

Espectáculos invitados: *Eddase una vez* de/por Edda Díaz, *Doña Jovita de traslasierra* de/por José L. Serrano, *María polvo de tiza* de/por José I. Serralunga, *Silencio en la noche* de/por Alfredo Allende-Alfredo Castellani.

Talleres y seminarios: Eduardo Rovner, Edda Díaz y Patricia Suárez.

Sedes: Zapala y San Martín de los Andes.

Más datos en http://www.norpatagonia.com/hueney/recuperadas/3er_festiva.a.htm.

2007: IV Festival (...)

Principales puestas en escena: *Miracolosa* de Patricia Suárez (Grupo Claroscuro, dir. A. Villaverde), *Constrainteligencia* de Nicolás Allegro (Grupo Hueney, dir. M. Rogatky), *Carne dócil* de/por Ariel Barchilón, *Maté a un tipo* de Daniel Dalmaroni (Grupo Punto de fuga, dir. P. Villagra), *Verona* de Claudia Piñeiro (Grupo Atacados... por el arte y La PatA Agónica, dir. Jorge Onofri), *Amarte* de Pablo Albarello (Grupo Araca la barda, dir. G. Azar), *No bailamos tango* de Mónica Salerno (Grupo de San Martín de los Andes, Dest' errados, dir. J. Trujillo), *Sabandijas* y *Sanguijuelas* de Eduardo Bonafede (Grupo Claroscuro, dir. César Altomaro).

Espectáculos invitados: *Mujeres de 50* de Hilda Levi-Daniela Di Segni por Liliana Pécora (Buenos Aires), *La tropilla del Ruperto* de/por Luisa Calcumil (Río Negro), *La llamita de Raquel* de Guillermo Troncoso-José M López, dir. G. Troncoso (Mendoza), *Ridiculum vitae*, dir. de G. "Tati" Vallejos (La Plata), *Presentes ausentes* de/por Sandra Monteagudo y Jorgelina Balsa (Grupo Humo negro, San Martín de los Andes).

Talleres y seminarios: Luis A. Sáez (Dramaturgia), Liliana Pécora (Taller de la risa), Gustavo "Tati" Vallejos (Danza antropológica), Patricia Suárez-Claudia Piñeiro (Narrativa), Mónica Ogando (Técnica escritura de humor).

Sedes: Zapala, Junín de los Andes y San Martín de los Andes.

Más datos en <http://www.norpatagonia.com/hueney/cuarto%20festival.htm>. También en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10->

<http://www.alternativateatral.com/evento772-quinta-edicion-del-festival-nacional-de-teatro-de-humor>.

2009: V Festival (...)

Principales puestas en escena: *Alquilé tu vientre* de Eduardo Grilli (Grupo Claroscuro, dir. A. Villaverde), *Damas* de Adriana Aredes (Grupo Hueney, dir. P. Horn-M. Siragusa), *Como el agua* de Tomás Foti (Taller municipal de Chos Malal, dir. I. Kovac), *El velorio de la azafata* de Eduardo Bonafede (Elenco concertado, dir. F. Aragón), *Hubiéramos hecho Hamlet* de José I. Serralunga (Elenco concertado, dir. J. Santanera), *Bonyur Tailandia* de Omar Lupardo (Grupo de Chubut, El viento, dir. B. Viviani), *Castillos de arena* de Susana Poujol (Grupo Menos la salamandra, dir. C. Merelli).

Espectáculos invitados: *Subió la carne* de Carlo Argento-Claudio Pazos-Francisco Pesqueira (Grupo Carne de crítica, dir. C. Argento), *Sinfoniatra* de/por Ridiculum vitae, *Lágrimas y risas* de/por Ernesto Suárez, *Desgracia con suerte* de Gabriela Díaz-“Lala” Vega (Grupo Araca la barda, dir. F. Aragón).

Sedes: en la provincia de Neuquén: Zapala, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Cutral Có y Plaza Huinul. Y en Río Negro: Cipolletti, Fiske Menuco (Gral. Roca), Villa Regina y Bariloche.

En el marco del Festival se realizó el Congreso Nacional de Dramaturgia.

Más datos en <http://www.alternativateatral.com/evento772-quinta-edicion-del-festival-nacional-de-teatro-de-humor>. También en

http://www.neuquen.com/noticias.php?titulo=v_festival_nacional_humor_

2011: VI Festival (...)

Principales puestas en escena: *Humo negro* de Emilio F. Ferrero (Dir. D. Sánchez-J. Santanera), *Quiénay?* de Raúl Kreig (Grupo Hueney, dir. M. Siragusa-G. Montesino), *De vuelta a casa* de Alejandra Varela (Grupo Araca la barda, dir. G. Azar), *La culpa y el chancho* de Nicolás Allegro (Grupo de Chos Malal, dir. I. Kovac), *Alto apocalipsis* de Andrés Rapoport (Grupo Claroscuro, dir. de A. Villaverde), *Va y viene* de Javier Ahumada (Grupo de Chos Malal, dir. I. Kovac), *Escenas de las últimas semanas de Rita* de Alejandra Favini (Grupo Claroscuro, dir. A. Villaverde).

Espectáculos invitados: *Baby shower* (dir. S. Matute-F. Musante), *Carne sola* de Carlo Argento-Claudio Pazos-Francisco Pesqueira (Grupo Carne de crítica, dir. C. Argento), *Dos acordes, humor musical de autor* de Virginia Kaufmann-Juan I. Guerra, *Acto escolar* de Eva Egido Leiva y Rubén Vejabalbán (Grupo Acciones imaginarias, dir. por los mismos autores).

Talleres y seminarios: Roberto Perinelli, Lucía Laragione-Ignacio Apolo, Gonzalo Marull y Germán Gutiérrez.

Sedes: en la provincia de Neuquén: Zapala, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Cutral Có y Neuquén capital. Y en Río Negro: Cipolletti, Fiske Menuco (Gral. Roca) y Villa Regina.

Más datos del Festival, en http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.puestaenescena.com.ar%2Fteatro%2F443_vi-festival-nacional-de-teatro-de-humor.php&ei=tmrVUJz2J4nv0QG0zYHYDg&usq=AFQjCNH-3EOI4Tlc6WpBJnXUFRj9k35lkw&bvm=bv.1357700187,d.eWU. También en <http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2011/4/11/104283.php>. Y en <http://entretenimiento.terra.com.ar/famosos/el-vi-festival-de-teatro-de-humor-desde-el-jueves-en-zapala,9a8f62969a42f210VgnVCM20000099f154d0RCRD.html>.

También en “Argentina. Un encuentro que triunfó en su lucha contra la apatía entre público y obras”. En *La escena iberoamericana*, CELCIT, en http://www.celcit.org.ar/noticias_4640_un.encuentro.que.triunfo.en.su.lucha.contra.la.apatia.entre.poblico.y.obras.htm.

¹⁷ En los últimos años, durante los Festivales se realizaron talleres y, en particular, hubo dos Congresos de Dramaturgos, en el 2006 y 2009:

En el 2006, un I Congreso de Dramaturgos Patagónicos, realizado por ARGENTORES, coordinado por Roberto “Tito” Cossa y el Dr. Alberto Iglesias, y organizado por la Biblioteca Teatral Hueney. Entre los temas abordados surgió el de la edición de una antología publicada luego por ARGENTORES (2007): *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. En esta antología de diecinueve obras patagónicas participaron Ademar Elichiry, Alberto Brandi, Alejandro Finzi, Carol Yordanoff, Carolina Sorin, Eduardo Bonafede, Gerardo Pennini, Guillermo J. Gazia, Hugo Saccoccia, Juan A. Umazano, Juan C. Moisés, Juan C. Rithner, Lili Muñoz, Luisa Calcumil, Manuel R. Sarmentero, Pedro E. Pico y Walter Cazenave. La presentación y el prólogo, a cargo de Cecilia Boggio y Carlos M. Alsina, respectivamente. Más datos en http://www.norpatagonia.com/hueney/recuperadas/congreso_de_dramaturgos_patagoni.htm.

Y en el 2009, el Congreso Nacional de Dramaturgia tuvo su sede en Zapala y San Martín de los Andes, con la participación de representantes de Jujuy, Tucumán, Córdoba, San Juan, Chaco, Mendoza, Mar del Plata, Mendoza y Buenos Aires. Por Neuquén estuvo Alejandro Finzi. En esta oportunidad, también participaron críticos de teatro. Más datos en http://www.simkinfranco.com.ar/web/c_vergacetilla.asp?ld=199&ldgace=1181.

¹⁸ Se trata de una antología de publicación bienal, con las obras ganadoras en el Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor. La primera surgió en el 2001.

¹⁹ Con una tirada de dos mil quinientos ejemplares, la revista tiene como propósito difundir la historia del Festival.

²⁰ Se trata de *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada* (2010), *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia* (...) (2011) y *La dramaturgia de Neuquén en el desafío* (2012). Estas antologías, con dirección de M.

Garrido, se encuentran en la página *online* de la Biblioteca Central de la UNCo, en <http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/desafio>.

²¹ En *La Mañana de Neuquén*, 26/11/2006, *op. cit.*

²² Nació en Rawson (Buenos Aires) el 25 de diciembre de 1949. Y murió el 24 de julio de 2011 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

“INFANTIASIS”, APROXIMACIÓN A HURTADILLAS
***Humo de leña verde* de H. Saccoccia y C. Merelli¹**

Nora Mantelli

*“¿A partir de qué edad se puede empezar a torturar a un niño?”
Uno arranca con eso,
se pone bajo el techo de esa frase
y nunca más salís de ahí”.*
(Kohan, 2004: 1)²

*“TRADUCTOR: Sí señorita, puede ser,
hay una enfermedad, descubierta hace poco,
“Infantiasis”...
Se quedan con cuerpo de bebés”.*
(Saccoccia-Merelli, 2002: 5)³

Elegimos la aproximación a hurtadillas porque puntualiza un acercamiento furtivo, a escondidas, sin que nadie lo note. Admite un desvío, un ocultarse para no ser descubierto. Es una opción cobarde, elegida frente al peso paralizante de los epígrafes, anticipo tematizado de la acción dramática a tratar: la malignidad hacia los niños, una vulnerabilidad horrorosa. No hay palabras -suele decirse- se cierra la garganta, desaparece el sonido.

Nos sorprende al buscar el vocablo griego *foné*, “voz”, que el diccionario tropieza en páginas previas con otro similar, distinguido del anterior en que la vocal primera es breve y su carga semántica *foné*, “matanza”⁴. Casi podría decirse que la mudez de la muerte actúa como consecuencia de la disolución de la sonoridad humana.

Ahora bien, aquí es necesario dejar de lado la indeclinable pasión por interrogar el cuerpo de la palabra (Bordelois, 2006: 9) para dar lugar a la expresión del cuerpo dramático, que en este caso, al desarrollar un dilema de exterminio, se ha propuesto no eludir la determinación de un compromiso. Ese compromiso se concreta cuando el teatro vuelve a la metáfora (Dubatti, 2007: 99). Con este propósito, para nombrar explícitamente lo innombrable se recurre a la hipálage, el desplazamiento calificativo, a fin de

recuperar la identidad teatral, para devolver al teatro lo que antes le era propio y ahora se resignifica. Esta necesidad deviene como consecuencia de una afirmación reiterada acerca de que el rasgo identitario del teatro ha sido tomado por la sociedad del espectáculo y frente a la complejidad del quehacer teatral presente se impone trabajar devolviendo el teatro al teatro. Observemos aquí y ahora, en perspectiva, algunos espacios donde se teatralizan aspectos disímiles de ese acercamiento furtivo a la obra que nos ocupa.

Aproximación a hurtadillas desde la recepción del texto preescénico

Humo de leña verde se escribió en el 2003 y se publicó en *Teatroxlaidentidad.net*⁵.

Desde la primera recepción del espectador virtual (trabajamos aquí con el texto preescénico, el texto espectacular en potencia) encontramos tres juegos antitéticos que prueban encontrar en el desplazamiento de la mirada una imagen disímil capaz de desordenar la lógica dominante. (Rancière, 2010: 87)

En primer término, se desarrolla la obra con el protagonismo de personajes niños. El texto preescénico de *Humo de leña verde* de Hugo Saccoccia y Cristina Merelli los presenta como infantes, *infans*, mudos, no hablan, aún no pueden hablar, son infacundos, infantiles, los que no suenan. Según el texto segundo, están desde el inicio en escena pero no se ven, se ocultan en cochecitos de bebés. Sin embargo, estos bebés que no hablan, sí chupetean, aplauden, gritan. Dicen sin nombrar, denuncian sin código penal. Se defienden sin palabras. Ganan juicio sin argumentar. Son bebés signados por nombres propios: Pamela, María, Luciano, Jacinto y registran una variedad de edades que responden a diversos contextos situados de Argentina: 1977, 1981, 1995, 2001.

La irrupción de estos actantes acuerda con la insistente construcción de la actual paradoja teatral. Con frecuencia, en estos tiempos de análisis del teatro como acontecimiento, la propuesta es

distinguirlo del cine y de la cultura del espectáculo al mismo tiempo que volverlo a su origen, a su función primigenia, la de la experiencia anterior a la palabra. Lo sustancial en lo efímero de la puesta en escena, da lugar a algo relacional entre actores y espectadores, a esa vivencia expectatorial donde se enfrentan con una mirada anterior al lenguaje, una vivencia que se retrotrae a la etapa del *in-fans*, del que no habla, que todavía no puede expresarse por cuenta propia, donde el conocimiento es anterior al habla (Dubatti, 2007: 26)⁶. De este modo, la acción de los personajes experimentada desde un infantilismo obstinado, los conduce a nombrar en su propio lenguaje e incursionar desde allí hacia una infinidad de mundos posibles (Agamben, 2012: 31). Todo esto, tanto la conexión entre la acción de los personajes, sus rasgos semánticos y el sentido propio del encuentro dramaturgico, como el recorrido entre el espacio escénico y el espacio lúdico, refuerza y constriñe simultáneamente el eje definido y diseñado por la subpartitura de la espectadora ocasional.

Ante la necesidad de buscar y dar la palabra, la partitura macro agencia una escena con un personaje presentado como el traductor de los sin idioma.

El segundo recurso, para amortizar el golpe sensitivo es el título, *Humo de leña verde*. A continuación del mismo, se exhibe una didascalia a modo de introducción, *párodos* o prólogo en clave poética que privilegia los sentidos táctiles y olfativos en una percepción corporal, subjetiva, imborrable.

En la intersección de las venas, en el cruce de los huesos, por los atajos del cerebro, quedaron huellas que los vientos de la desmemoria no podrán borrar jamás... y tampoco habrá perfumes ni papeles que puedan tapar el olor a humo de leña verde. (Saccoccia-Merelli, 2002: 1)

El acto de seleccionar estos elementos vitales, crea marcas, huellas en las venas, los huesos y el cerebro, signos olfativos y visuales que señalan un impedimento, un no poder ejercer el poder,

el autopoder. Se espera la negación. El olor a humo de leña verde es imposible de tapar con perfume o papel.

Este enunciado, el humo de leña verde, es sinécdoque de fuego, pero de uno sin concretar, sin que madure, sin llamear, es solo humo. Las comunes expresiones, “existen los vendedores de humo” o “se hizo humo” corroboran que el humo no permite ver con claridad, el humo crea un ambiente de incertidumbre, de andar a ciegas, de tener la vista velada. Por otra parte, la leña verde es un despropósito desde su corte, no sirve para el fuego, no prende, no enciende. Sin embargo, tiene un aroma especial, sutil, que dictamina un espacio, una atmósfera. Y si el árbol es frutal, el aroma, los efluvios amplían la capacidad torácica. Es un perfume amable que nos habla de primavera en pleno invierno.

Por último, otra inversión, o juego de opuestos, es representada en dos actantes, la defensora que ejerce la indefensión aunque quiere contenerlos y el fiscal, que busca argumentos contundentes y los ampara al denunciarlos como víctimas de delitos.

La imagen extraña, des-ordenadora de la lógica dominante se construye en el efecto propio de estas contradicciones iniciales que aumentan la expectativa.

Aproximación a hurtadillas desde la experiencia de escritura del texto preescénico

Construir una dramaturgia de lo indecible es un proyecto difícil. Por este motivo, sus autores explícitamente intentan el camino del humor. Cristina Merelli en una entrevista del 30 de agosto de 2012 señala la estrategia para decir aquello de lo que es imposible hablar⁷.

Siempre he buscado -y hemos buscado en el caso específico de *Humo...*- decir con humor.

Nunca pude ver otra forma de hablar sobre algo tan tremendo como fue la apropiación de chicos.

La distancia permite que este tema quede expuesto en carne viva. (Merelli, 2012: 1)

Para la autora de la obra y posterior directora, la distancia que propicia el género colabora a la hora de concretar la denuncia a cargo de la línea dramática, es decir, anudar el gesto político a la actividad artística. Esta necesidad es análoga a la inquietud del quehacer teatral acerca de las posibilidades y efectos de respetar o anular distancias entre el mundo de la expectación y el mundo de la actuación. Acerca del proceso de elaboración inicial, Cristina Merelli lo describe de esta manera:

En Teatro x la Identidad llaman a concurso en el 2002 o 2003, no recuerdo bien la fecha y se me ocurre decirle a Saccoccia que podíamos escribir juntos, por *email*. Él siempre me respondía de la misma manera: “Merelli, vos estás loca”. Y de esa manera comenzábamos...

Lamentablemente esa fue la única obra que escribimos.

La experiencia fue buenísima, considerando como buenísimo el resultado final porque el proceso de escritura y diálogo cotidiano era más o menos así:

-“No escribo más”.

-“Si vas a poner lo que se te canta...”.

-“Me parece obvio”.

Etc. etc. de parte de ambos. Una vez escrita, leída, corregida mil veces y peleados otras tantas, la mandamos a concurso y ganamos. Tengo una vasta experiencia en Teatro x la Identidad, de hecho este año 2012 escribí *La marca en el orillo* sobre la vida de Victoria Montenegro. (Merelli, 2012: 1)⁸

Como se dijo al inicio, ante la dificultad de encontrar palabras para lo inenarrable, ocasionalmente se inventan aproximaciones. Tal es el caso del neologismo “infantiasis” creado

por Saccoccia y Merelli (2002: 5). Esta *foné* creada *ad hoc* es el nódulo que, a modo de cronotopo, permite el encuentro de los personajes bebés nacidos en 1977, 1981, 1995 y 2001, en una misma escena, en un medio de transporte singular: los cochecitos de bebés. Respecto del plano semántico de “infantiasis”, la definición de esta patología indica que las personas afectadas mantienen su condición de bebés aunque no lo sean. Cristina Merelli, en la entrevista del 30/8/2012 describe cómo surgió el concepto:

En un juego de palabras para determinar el nombre de este fenómeno -la falta de crecimiento de los chicos, que no era enanismo- se nos ocurrió “infantiasis” porque los chicos tenían un cerebro descomunal, algo así como elefantiasis. (Merelli, 2012: 1)

Aproximación a hurtadillas desde la experiencia de la dramaturgia de dirección

Cristina Merelli y Hugo Saccoccia pertenecen a la generación que con una sólida formación en la disciplina teatral, han necesitado intercambiar roles de los campos de actuación, dramaturgia y dirección a los efectos de originar nuevos espacios de producción.

Este arduo trabajo se inicia en la experiencia y apunta a la expectación:

Tratándose de una obra de teatro, lo más importante es el público. No existe nada si el público -de uno a un estadio repleto- no está presente. Los espectadores hacen visible un universo que se crea en la absoluta intimidad, en la absoluta ficción... El público les da identidad a los personajes, concretiza la historia, y hace posible que el telgopor se convierta en ladrillos. (Merelli, 2012: 3)

La respuesta del público fue muy muy buena, sobre todo teniendo en cuenta que de este tema

se ocupan los adultos y no lo niños. (Merelli, 2012: 2)

La polivalencia de esa serie dramática, en el caso de la coautora, actriz y directora se resume en una manifestación concreta de tiempo indiferenciado.

Imaginate estar frente a una hoja en blanco con una lapicera en la mano. O estar en platea un segundo antes de levantarse el telón, o estar en bambalinas esperando para entrar mientras se levanta ese telón. Es pura adrenalina. (Merelli, 2012: 3)

La directora sabe que el espectador responderá a esa adrenalina aunque no sabe de qué manera lo hará, lo importante será que la acción expectatorial evidencie una actividad que dé por tierra la dicotomía entre mirar y actuar, una acción de parte del espectador quien lejos de una aparente pasividad, transforme la estructura contrapuesta entre actores y miradores en algo diferente a partir de la observación, la selección y la interpretación del acontecimiento. (Ranciè, 2010: 19)

Gran parte de esa exigencia se provoca con la presencia de los protagonistas víctimas de la “infantiasis”. Cristina Merelli nos confiesa esa elaboración de dirección:

Sí, la dirigí yo en el centro Cultural Recoleta en el marco de Tx identidad.

El tema de los personajes bebés en escena fue un desafío. Integraban el elenco cinco actores adultos e hice un *casting* para seleccionar a los chicos. En ese momento yo vivía en Buenos Aires. Terminé seleccionando tres que venían de La Plata y dos de Buenos Aires. Los papás o mamás los traían tres veces por semana.

Tenían entre 10 y 12 años, este dato es importante a la hora de decidir un elenco, porque los niños crecen día a día y trae sus complicaciones.

Y volviendo al tema de la edad... Entre ensayos y funciones fueron unos 5 meses. En ese lapso los niños crecieron y, si al comienzo entraban apretados, al finalizar el ciclo salían de los carritos marcados como matambres. Pero trabajar con ellos fue una maravilla, estaban tan comprometidos con esta obra que fue muy emocionante.

Saccoccia, dada la distancia no pudo estar en los ensayos, pero fue al estreno. Y terminó como habíamos comenzado: “Merelli, vos estás loca”. (Merelli, 2012: 2)

Aproximación a hurtadillas desde el proceso de creación del espectáculo, *ópsis*, puesta en escena

El elemento supuestamente minimizado en *Poética* de Aristóteles (1988: 150 [1450b.21]), aquí, define el trabajo dramático. El hecho de que el estagirita mencionara en último término a *ópsis*, “el espectáculo”⁹, dentro de la jerarquía de las cualidades del arte poética (fábula, caracteres, elocución, pensamiento, melopeya y espectáculo), es un referente punto neurálgico de discusión en el ámbito teatral, por su aparente contradicción entre el arte del que fabrica los trastos (escenografía, vestuario, máscaras, efectos especiales, etc.) y el arte del poeta que elabora el discurso con la palabra. Por una parte, ese elemento debe estar sometido al resto de las cualidades, particularmente a la elocución pero, por otro lado, su función se prioriza porque...

(...) el espectador ve al personaje antes de escucharlo hablar. Lo ve antes, durante y después del acto de hablar; acto del personaje ya visualmente encarnado en la figura del actor, que está vestido y tiene máscara y se recorta contra el fondo de una fachada y alguna escenografía pintada adicional. El espectador ve primero y

luego, en el interior de lo que ve, oye hablar; incluso puede decirse que ve hablar, pues ve actuar, y actuar es tan predominantemente actuar hablando (...). Los medios sonoros (voz, melodía) están destinados a servir de soporte a los actos discursivos; los visuales (color, forma, movimiento), a servir de soporte a los actos perceptibles no-discursivos concomitantes con estos, y a la manifestación visible del carácter y la condición social (máscaras y vestuario) y del lugar donde actúan los imitados. En el teatro, los medios visuales que son la base del espectáculo como realización material de los aspectos visibles del actuar de los imitados, enmarcan las acciones discursivas de estos, integrándolas a la visibilidad; una visibilidad que, no obstante su fuerza y atractivo propios, debe idealmente supeditarse a la acción verbal. (Vaisman, 2008: 86)

Justamente, en *Humo de leña verde*, es fundamental el elemento de la *ópsis*, configurado en el espacio personal de cada protagonista, su cochecito, área desde donde cada uno disertará sin palabras, actuará sin mostrarse a la vista, hará escuchar su voz sin la aceptada dicción. Esta singularidad es relatada por Cristina Merelli:

Teníamos que construir los cochecitos y se me ocurrió salir a pedir changuitos de supermercado, pero no podían ser los grandes... Conseguirlos fue turismo aventura porque tuvimos que pedir y rogar en distintos supermercados de Buenos Aires y Gran Buenos Aires.

Convoqué a una escenógrafa, quien los reformó y acondicionó. Quedaron cinco hermosos cochecitos de bebés, pero los pobres chicos entraban a presión.

En Teatro x la Identidad se hacía tres obras por noche, de 15 o 20 minutos cada una. Nosotros

éramos los últimos y los chicos tenían que estar allí desde el comienzo.

Gran sorpresa del público cuando la secretaria del juzgado entraba con los cochecitos. Los chicos estaban tapados y solo se oían gruñidos, risas, aplausos... que salían del interior. Al final terminaban tirando papel picado y haciendo sonidos con matracas... una fiesta. (Merelli, 2012: 2)

La aproximación a hurtadillas desde la expectación al objeto de producción de Merelli-Saccoccia implica su reconocimiento en tanto fruto de subjetividad ligado a un proceso social e histórico ineludible no solo del ámbito cultural norpatagónico sino de todo nuestro país. Esta declaración solo se extenderá si suscita una redistribución a los efectos de una mayor visibilidad del quehacer dramaturgico local.

A modo de epílogo

Cristina Merelli, además de acompañar a Hugo Saccoccia en esta producción, tiene la afortunada “suerte”, tal cual ella misma lo describe, de estar en permanente actividad desde hace casi cuarenta años.

Desde que me levanto hasta que me acuesto atravieso por la autora, la actriz, la directora, la artista plástica sin solución de continuidad, de modo que paso de la palabra a la acción, de la ficción a la realidad sin poder demarcar los paralelos y meridianos de cada universo. (Merelli, 2012: 3)

Y nos comunica su deseo:

No sé si necesitás saber algo más de Hugo. Por las dudas te cuento que hace unos 4 años fui como jurado al Cairo para un festival internacional de

teatro, y antes de volver me dijeron que recomendara a una persona importante de la actividad teatral en Argentina. Obviamente lo recomendé a Saccoccia y allá se fue -pateadas de por medio- y le dieron un premio por su trayectoria y su actividad.

Creo muy valioso que Saccoccia no sea olvidado, nadie es imprescindible, pero sé que él lo fue para la difusión del teatro argentino. (2012: 3)

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2012). *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. CABA: Las cuarenta.

ARISTÓTELES (1988). *Poética*. Madrid: Gredos. Edición trilingüe por Valentín García Yebra.

BORDELOIS, Ivonne (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: libros del Zorzal.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía de teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. CABA: Atuel.

LOPEZ RODRÍGUEZ, Rosana (2007). “La culpa colectiva: Un análisis de Dos veces junio, de Martín Kohan”. *Cuad.Sur, Let.* [on line]. 2007, nro. 37, p. 249- 264. Recuperado de http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262007000100010&lng=es&nrm=iso.

MERELLI, Cristina. Entrevista personal (30/08/2012).

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.

SACCOCCIA, Hugo - Cristina MERELLI (2002). “Humo de leña verde”. En Biblioteca Virtual, *Teatroxlaidentidad. Obras completas* (2012). Recuperado de <http://www.teatroxlaidentidad.net/ObrasCompletas.asp>.

VAISMAN, Luis (2008). “Sobre el concepto de espectáculo en el *Arte Poética* de Aristóteles”. *Revista Chilena de Literatura*, abril de 2008, nro. 72, p. 71-88.

NOTAS

¹ Hugo Saccoccia es el creador del Concurso de Teatro de Humor en la ciudad de Zapala, con las publicaciones de las obras ganadoras de cada año. Alternó su trabajo como juez con su vocación actoral siempre.

Cristina Merelli es dramaturga, directora de teatro, artista plástica, actriz, docente. Dicta Talleres de Teatro y Literarios en Universidad San Juan Bosco, Puerto Madryn. Jurado Nacional de Proyectos Instituto Nacional de Teatro. En el 2012 ganó en Teatro x la Identidad con la obra *La marca en el orillo* sobre la vida de Victoria Montenegro. Más datos en <http://www.mientrastomasunmatecristinamerelli.blogspot.com/>.

² En el dos mil dos, Martín Kohan publica *Dos veces junio*. En una entrevista difundida por <http://www.segundapoesia.com.ar/2004/06/martin-kohandos-veces-junio/> revela el proceso de producción de la frase con que inicia la novela:

El camino para llegar a esa frase tuvo que ver con una decisión previa. Antes de elegir o saber algo sobre la novela, antes de tener alguna decisión, sí había cierta voluntad de escribir algo que tuviese que ver con el horror y con lo no dicho, y de algo que estuviese fuera de un registro más ligado a lo paródico y humorístico, que era la línea por la que yo venía haciendo cosas. En principio, mi búsqueda tenía que ver con una especie de zona del mal y del horror que me obligara a mí literariamente a un registro donde no tuviese lugar ni el narrador irónico, ni la distancia más o menos cínica, ni divertida. Y en realidad lo de la dictadura empieza a darme vueltas junto con otras posibilidades que fui considerando y descartando.

La pregunta está registrada en los juicios a las juntas militares. Una detenida escuchó, en un campo de detención clandestino, que alguien hace efectivamente esa consulta, y a mí eso se me había quedado grabado como una especie de punto de concentración del horror, una manifestación verbal del horror puro. No se puede decir más que eso; la fuerza que tienen esas palabras, esa consulta, la sola idea, tenía una combinación de, por un lado el horror de un hecho, pero al mismo tiempo otra dimensión de horror que tuviese que ver con la indiferencia moral respecto de ese horror primero. Entonces hay un cruce en esa frase de las dos formas del horror, la de los hechos y la de la indolencia administrativa. El horror de lo aberrante y el horror de la administración de lo aberrante. La frase tiene todo y era como lo que yo quería hacer con el resto del texto. (...)

Y al mismo tiempo esa frase me ponía en tono, en el mismo sentido en que se afinan las orquestas, uno ya queda en el registro por el cual va a transcurrir todo, y por otro lado a mí

me daba cierta confianza en que, se extendiera lo que se extendiera la novela, esa frase inicial, no por mérito mío, sino por la frase misma, tenía una contundencia tal que iba a durar toda la lectura.

Cabe destacar que Martín Kohan junto con la Compañía Oblicua participaron el 4 de octubre de 2012 en el ciclo *Cuentos y relatos vivos* en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Este Espacio para la Memoria y la Promoción de la Defensa de los Derechos Humanos ancla en las instalaciones de la EX ESMA. El desarrollo de la presentación consistió en la lectura por parte del autor de fragmentos de *Dos veces junio* y la interpretación del grupo de música contemporánea -dirigido por Marcelo Delgado, con Sergio Catalán en flauta, Mariano Malamud en viola y Gonzalo Pérez en percusión.

³ El neologismo “infantiasis” creado por Saccoccia y Merelli aparece en la página 5 del texto preescénico publicado en la *Biblioteca virtual* de Teatro x la Identidad, en: www.teatroxlaidentidad.net.

⁴ En griego existen dos sonidos para el equivalente a la letra “o” del español. Uno es la *ómicron*, como lo indica su nombre, es breve (pequeño) y la otra, la *omega*, una letra con sonido largo. Las palabras llevan una u otra según su naturaleza y ocasionalmente, por posición o alternancias vocálicas.

⁵ “Teatroxlaidentidad nació el 5 de Junio de 2000 como una respuesta sensible a la dolorosa realidad de 500 chicos que aún hoy siguen desaparecidos. Esta es la obra de un grupo de actores, dramaturgos, murgueros, músicos, productores, escenógrafos, técnicos y teatristas que junto con Abuelas de Plaza de Mayo, pusieron en marcha el semimontado *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego en el C. C. Ricardo Rojas”.

Con estas palabras da inicio la Biblioteca Virtual de *teatroxlaidentidad.net* que alberga una vasta cantidad de obras, resultado de las convocatorias anuales de esta organización a concursos y puestas en escena de las obras ganadoras. La continuidad de esta tarea logra incrementar textos preescénicos en la biblioteca virtual que tienen la virtud de haber sido representados en su totalidad. Este movimiento de hacedores de teatro está inscripto en el marco de teatro político con un propósito fundamental enunciado como “actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad”. Desde lo institucional declara:

Teatroxlaidentidad nació en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar. Delito que aun hoy continúa vigente. Txi en su esencia apela a la toma de conciencia y la acción transformadora de

cada uno de nosotros como ciudadanos de un país que aun no ve cumplidos los deberes y derechos básicos de su pueblo.

⁶ Dubatti (2007: 26) cita el texto *Infancia e historia* de Giorgio Agamben (2001), sin embargo, en *Teología e infancia* del mismo autor (2012: 31) se enfoca en *Por una filosofía de la infancia*, el siguiente análisis:

Las políticas con las que estamos familiarizados están caracterizadas desde su origen por la diferenciación de la esfera de la nuda vida (*zoé*, la simple vida natural, como opuesta al *bíos*, la vida que está políticamente cualificada por los hombres libres), la que, en la *pólis* clásica, fue confinada a los recintos de la casa (el lugar de las mujeres, de los niños, de los esclavos) y que, en la ciudad moderna, ha incrementado y todavía más profundamente llegado a entrar en la esfera política (que, al final se convierte en esta incesante decisión de vida: el campo de concentración como lugar de la nuda vida). Si el niño parece escapar a esta estructura y nunca permite, en sí mismo, la diferencia de la simple vida, no es, como suele sostenerse, porque el niño tiene una vida irreal y misteriosa, una hecha de fantasía y juegos. Es exactamente lo opuesto lo que caracteriza al niño: este se aferra tan estrechamente a su propia vida fisiológica que se convierte en indiscernible de ella misma. Al igual que la vida de la mujer, la vida del niño es inaferrable, no porque trascienda hacia otro mundo, sino porque se aferra a este mundo y a su propio cuerpo de un modo que los adultos encuentran intolerable.

⁷ Datos recogidos de la entrevista virtual realizada por Nora Mantelli a la dramaturga Cristina Merelli, el 30 de agosto de 2012.

⁸ Esta obra fue puesta en escena los días 23 y 24 de marzo de 2012. Victoria Montenegro es una de las nietas recuperadas, hija de “Toti” Montenegro y “Chicha” Torres, militantes del ERP, secuestrados y desaparecidos en febrero de 1976 y por el trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo, apareció en el año 2000 como María Sol Tetzlaff Eduartes, hija de un Coronel del Ejército, quien fue el responsable de la desaparición de sus padres y de su apropiación. La dirección de la obra estuvo a cargo de Eugenia Levin y Becky Garello. Se presentó en el Centro Cultural de la Memoria, Haroldo Conti. Información recuperada de <http://www.argentina.ar/temas/agenda/17679-teatro-la-historia-de-victoria-montenegro-en-el-conti>.

⁹ Existen numerosas traducciones directamente proporcionales a la divergencia de recepciones del término, *skeupoioû*, como las que recopila Luis Vaisman (2008: 73). Este autor hace referencia a los trabajos de: Bywater (1909), Hardy (1932), Golden (1968), Else (1967), Halliwell (1987), Butcher (1894), Janko (1987), Dupont-Roc y Lallot (1980) y García Yebra (1974).

CULTURA-MEMORIA-IDENTIDAD

Mi pueblo ¿dónde está? de H. L. Saccoccia

Marina Siragusa y María José Esteve

La obra analizada en este trabajo se titula *Mi pueblo ¿dónde está?*, del querido dramaturgo Hugo Luis Saccoccia¹. La puesta en escena estuvo a cargo del Grupo Teatral Hueney de Zapala, de quien fuera fundador². El estreno se produjo el 13 de abril de 2012, en un encuentro teatral homenaje que el Grupo Hueney y la Biblioteca Teatral Hueney realizaran a la memoria de Hugo Saccoccia.

Antes de comenzar con el análisis, encontramos oportuno tomar algunos conceptos desarrollados por Jorge Dubatti³ sobre “la territorialidad y la historicidad” en el teatro, ya que centraremos nuestro trabajo en estos puntos.

En cuanto a la historicidad, según la que se debe analizar todo acontecimiento artístico convivial, se deben establecer conexiones con el entramado histórico social, así puede hablarse de una doble articulación de la historicidad: una interna (o immanente a la poética) y otra externa (o de la relación entre la poética y el polisistema histórico).

Al estudiar el drama no nos referimos solo a la literatura teatral conservada, sino a una composición integral, más amplia, que subsume lo literario a una concepción heteroestructurada del acontecimiento donde son determinantes lo corporal, lo escénico, lo convivial y lo territorial por sobre lo literario.

Al establecer conexiones de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, surgen preguntas indispensables:

¿Qué nos dice de la historia la concreción de determinada poética? ¿A qué necesidad histórica viene a dar respuesta? ¿A qué polisistema histórico o combinatorias de tramas -estéticas, sociales, políticas, etc. se vincula? ¿Por qué es así y no de otra forma? (...) ¿Cuándo se realiza una

remisión pertinente o no pertinente a un polisistema histórico? (Dubatti, 2009: 8)

Historicidad interna

(inmanente a la poética de la obra)

Sinopsis de la obra

Comenzaremos por la referencia al argumento de la obra, realizada por el autor:

Carlos se fue de Rawson su pueblo natal, y veinte años después necesita regresar y reencontrarse con su gente, mostrarle a su familia los rincones de su niñez que evoca y materializa también en otro viaje interior, con su conciencia. La búsqueda imposible con lo soñado, lo enfrenta consigo mismo, sintiéndose a la vez víctima y causante de su propio desarraigo. El interrogante es vencido por una nueva y porfiada épica fundacional que brinda a su pueblo, porque el desarraigo no alcanzó a borrar el amor por su gente, el perfume de la alfalfa y los besos robados en la adolescencia⁴.

Estructura dramática

La obra está estructurada en siete cuadros. En el primero se presenta un orador en un acto comunitario en Rawson en 1943, presentando con orgullo la guía del pueblo. Creemos que dicha guía hace referencia a una especie de plataforma política ya que, en la década del '20, Rawson atraviesa “un vigoroso impulso de localismo, con aspiraciones de obtener autonomía municipal para el pueblo y zonas de influencia”. (Cattáneo, 1994)⁵

El pueblo se encontraba en su época de apogeo económico con proyecciones de expandirse. En su discurso, el orador hace referencia a un pueblo floreciente: su riqueza radica en su suelo y en sus nuevas industrias y comercios, en definitiva, se trata de un pueblo que va a la vanguardia de otros de la provincia de Buenos

Aires. Este cuadro se resignifica casi al final de la obra, en donde podemos advertir que la muerte del pueblo fue causada por los diferentes procesos que lo llevaron a su decadencia y desaparición.

A partir del segundo cuadro, ya se está en la década del '80. Carlos, adulto, apura a Pamela, su mujer, para que termine los bolsos y aliste a los hijos para partir cuanto antes a Rawson, su pueblo natal. En el marco del aniversario del pueblo, quiere llevar a su familia a que lo conozca. Durante esta escena, Carlos recuerda personajes y momentos de su infancia, nombra lugares que han quedado grabados en su memoria. Esto lo hace mientras termina de acomodar una morera en una maceta, ya que una carta de un amigo, recibida hace un tiempo, le cuenta que han sacado la morera de su escuela primaria. A partir de este momento, la morera, permanecerá durante toda la obra. Elemento simbólico que presenta el texto y es respetado en la puesta. Dicha morera será transportada de escena en escena, como un símbolo teatral de su apego al pasado y su esperanza en el futuro. Aquí a Carlos se lo ve conmovido y deseoso de recuperar los momentos del pasado, en un intento por recuperar su identidad y sanar sus heridas. A partir de esta escena se materializan algunos recuerdos de Carlos, de momentos vividos o de personas del pueblo que cobran importancia en su historia. Así es como aparece Carlos adolescente, es decir, él mismo veinte años atrás, en sus encuentros furtivos con Marisol, una novia que dejó. Este hecho, el de la materialización de sus recuerdos, se da a lo largo de toda la obra y, hasta en ocasiones, Carlos interactúa con ellos.

En el tercer cuadro, Carlos y Pamela llegan, de noche, al sitio donde estaba fundado el pueblo y en su lugar encuentran solo campo arado. Entre una serie de confusiones y certezas deciden realizar la denuncia de la desaparición del pueblo en la comisaría más cercana. Aquí se produce un quiebre en la obra, es la primera crisis del personaje. Él está seguro de que ahí estaba su pueblo pero no solo no lo encuentra sino que su esposa no le cree.

Los cuadros cuarto y quinto transcurren en la comisaría. Si bien estas escenas tienen situaciones de comicidad por lo absurdo

de algunos de sus diálogos, ya se comienza a perfilar la connotación histórico-política de la desaparición del pueblo. Sin ningún tipo de respuesta por parte de las autoridades, y con el consejo de que se olvide del pueblo, Carlos regresa al campo arado. Y sucede la segunda crisis pues vuelve al campo, lleno de desolación y culpa por la suerte de su gente -que quizás debía ser la suya también- ya que en lugar de quedarse a luchar como los demás, había decidido marcharse.

Entonces comienza el cuadro sexto, el más importante -a nuestro entender- para que se comprenda, cabalmente, la situación histórico-política que se vivió en la Argentina durante el gobierno militar. En esta escena, Carlos se encuentra con tres sujetos, a quienes el autor en su didascalía describe de la siguiente manera:

(...) aparecen tres personajes extraños. Ropas uniformadas, sin sugerencias, posturas neutras, semejan robots y constituyen una fuerza sincronizada, los tres pasan de un lado a otro de la escena paquetes y bultos. Cumplen objetivos. Los llamaremos mandaderos. (Saccoccia, 1991)

Carlos trata de retener, en vano, esos paquetes y bultos que simbolizan instituciones y sectores del pueblo que se van desmantelando y archivando. Finalmente, los mandaderos terminan llevándose a Carlos también, aferrado a un tarro lechero, elemento que lo conecta con sus raíces ya que su padre fue lechero.

Y el último cuadro, el séptimo, comienza con Carlos adolescente y Marisol, en el momento de la despedida, cuando él decide irse del pueblo. A la salida de estos personajes del pasado, aparece Carlos adulto, con la morera en la mano, y comienzan a aparecer, desde su memoria, personajes del pueblo que fueron significativos para él. Interactúa con ellos hasta quedar finalmente solo, abatido, resignado. Tras ese momento de “acción de la memoria” decide plantar su morera como marcando un nuevo comienzo, “una memoria en acción”, un reconocimiento a aquellos

que se quedaron a pelearla, es decir, un reconocimiento a su gente. En su discurso dice:

(...) qué van a hacer los chicos de la escuela si no tienen su morera? Si no aprenden el desafío de luchar por lo propio?

Se produce la anagnórisis del personaje, reconociendo su error al marcharse del pueblo. Ese reconocimiento le provoca dolor y aprendizaje a futuro, para consigo mismo y para con sus hijos. En ese instante entra a escena Pamela que, en el transcurso de la obra y ante la insistencia de su marido, se convence de la desaparición real del pueblo y decide acompañar a Carlos en ese momento tan importante para él pues reconoce que verdaderamente es hermosa esa tierra.

Historicidad externa

(entre la poética y el polisistema histórico)

A continuación transcribiremos párrafos que dan cuenta del momento histórico que devela la obra:

COMISARIO: (...) yo estaba tranquilo, tengo mi distrito en calma, si algo ocurre, está todo organizado, para que nadie se entere, la gente tiene que vivir sin preocupaciones, me entiende?, para eso estamos nosotros, por eso, ese pueblo que Ud. dice no puede existir, acéptelo.

CARLOS: (...) qué locura es esta? Hay un pueblo donde mi alma precisa regresar y no existe! Lo borraron del mapa y nadie sabe, a ninguno le importa. Y parece que averiguar es casi un delito. (...) Nos obligaron a irnos Pamela, a agachar la cabeza y bajar los brazos.

PAMELA: Olvídate de todo, por favor. Por nuestros hijos te lo pido.

CARLOS: Es por ellos que tenemos que seguir. Van a pedirnos respuestas algún día.

MANDADEROS: (...) Registro de marcas y señales.
M- No hace falta al archivo!
M- Hay que proceder con rapidez! Parque automotor.
M- Sale el correo.
M- El registro civil, a la quema. Nadie se casa. Tampoco hay nacimientos.
M- El ferrocarril, sacamos el ferrocarril.
M- Y aquí el periodismo vernáculo. Mucho tiempo los dejamos estar.
M- Un poco tarde se le ocurre pelear a usted.
M- Las peleas hay que jugárselas cuando es tiempo, después solo sirven para mandarse la parte!
M- Las escuelas son semilleros de desconformes. El país no saldrá adelante con desconformes. Hace falta gente que ponga el hombro, que acepte las instrucciones.
CARLOS: (...) No somos datos de archivo carajo! Somos personas entiende?
C- Qué mierda va a entender usted! El ferrocarril tiene más de un siglo, los chicos que estudian, las maestras, los hijos que vuelven, porque siempre vuelven.
C- La voz de Rawson, El Defensor. Muchos más se hicieron en Rawson. Había gente detrás queriéndolos, muriendo por las ideas como Sangiani.
C- Puedo entender, aceptar que se demore, pero de pronto uno reacciona, entonces defiende. Aunque mucho se haya perdido ya.

Esta obra resultó seleccionada y participó del Encuentro Iberoamericano de Teatro, ciclo “Voces con la misma sangre”, organizado por el complejo Presidente Alvear, en Buenos Aires, en 1992. Se estrenó en el Teatro Regio el 28 de agosto, con funciones los días 29 y 30. El 29 de agosto, tres colectivos llegaron con gente

de Rawson (Buenos Aires) y uno desde Zapala (Neuquén) además de vehículos particulares, para sumarse a los ex habitantes de Rawson radicados en diferentes lugares del país.

Diez años después, tras el encuentro homenaje en recuerdo de Hugo Saccoccia, en abril de 2012, nuestro elenco se juntó para ver el video de aquella primera puesta de *Mi pueblo (...)*. Sorpresivamente advertimos que la escena de “los mandaderos” fue suprimida. El actor más antiguo del grupo, Mario Berrini, comentó que Hugo había dicho que, por razón de la duración, la obra se había tenido que acortar. Entendemos que no fue casualidad que se suprimiera la escena que hace referencia a los desaparecidos, ya que esa puesta se realizó a solo diez años de la dictadura. Pero tampoco en aquella época se podía expresar, tan abiertamente, el motivo, por lo que el argumento de la modificación basado en la duración de la obra resulta poco convincente dado que la propuesta escénica duraba solo cincuenta minutos.

Revisando los archivos de prensa en la Biblioteca Teatral Hueney, creada por Hugo Saccoccia en 1984, encontramos una nota que se le realizara al profesor de historia Roque Luis Cattáneo, en la localidad de Chacabuco, sobre una puesta de la obra *Mi pueblo (...)* a cargo de un grupo teatral de esa localidad, ganadora del regional.

Cattáneo se refería con estas palabras:

(...) Debo resaltar la claridad con la que queda expuesto el tema de la memoria, del recuerdo, de la nostalgia y fundamentalmente el amor a la tierra como única forma de salvar a los pueblos. Recordemos que Rawson vive hacia el comienzo de la década del veinte su época dorada, en la que surge un vigoroso impulso de localismo, con aspiraciones de obtener la autonomía municipal para el pueblo y su zona de influencia.

Por diferentes motivos este pueblo, como tantos otros, comienza su marcada decadencia. En la obra queda muy claro, mezclado en sueños adolescentes, la culminación de una época dorada para darle entrada a la ruda realidad que vive un

hombre que vuelve a buscar su esencia en su tierra y no halla sino desolación y fantasmas.
(...) Me pareció muy bien lograda e impactante la escena en que unos hombres destruyen material de archivo, documentos, etc. Están tirando la memoria, lo único que los ata al pasado, aquello que los puede hacer surgir como pueblo desde las raíces. Están destruyendo lo que fueron, están cortando definitivamente el lazo con el presente, el puente con el futuro, y si bien ya nada puede ser lo mismo, lo que el tiempo nos va dejando es sustento y base para comenzar la reconstrucción, para adueñarse un poco de lo perdido. (...)
En definitiva, una obra cargada de simbolismos, excelente en todos sus aspectos. (Periódico *De hoy*, 05/10/1994)

En palabras de J. Dubatti, la noción de concepción de teatro acentúa en la poética su dimensión de trabajo humano. Si, de acuerdo con la afirmación de Carlos Marx, el arte es trabajo humano, los rasgos de la concepción de teatro estarán estrechamente ligados a la territorialidad y la historicidad de ese trabajador. Llamamos historicidad al principio de necesidad histórica por el que una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; pues, la misma, no podría haber surgido en otro momento histórico.

Atendiendo a esto podemos decir que *Mi pueblo ¿dónde está?* es autobiográfica. Esto se advierte claramente, en las propias palabras de Hugo Saccoccia, en una entrevista que le realizara Teresa Gatto en el marco del V Festival Nacional de Teatro de Humor (2009). En esa entrevista Hugo cuenta cómo fue su vida de pequeño en Rawson. Cómo transcurrieron sus años de facultad entre giras y giras por diferentes provincias con un circo, realizando números de magia. Cómo influenció en su vida el conocer a la que luego sería su esposa y, por sobre todo, cómo tuvo que refugiarse en

Zapala, como una manera de “guardarse”, a la llegada de la dictadura militar. “Entonces, llegó la dictadura militar del '76 y los borraron a todos, solo quedamos dos” -dice. Tuvo que presenciar la desaparición de algunos compañeros de militancia, sin embargo, una vez en Zapala, transformó toda la bronca, el odio, la impotencia, en algo positivo.

El sujeto que se exilia vive en un tiempo raro, el que muere deja de estar, el que sobrevive en su lugar, queda con culpas, sensaciones horribles que son terribles, si no logramos canalizarlas en algo más. (Saccoccia, 2009)⁶

Sin tener formación dramaturgica, escribe obras de teatro en donde vuelca todo el pesar vivido. Tanto sus obras como su labor en la difusión del teatro argentino han sido ampliamente reconocidas.

En fin, Hugo era un hombre generoso y comprometido con todo lo que emprendía, era su modo de concebir la vida. Su vida ha sido una militancia permanente en todo sentido, en lo social, en lo cultural, en lo familiar, en lo laboral y en lo político, esto se refleja en sus obras. Sentía un profundo respeto por la mujer, y esto también se refleja en sus obras.

Quienes tuvimos el honor y la suerte de conocerlo y de compartir momentos con él, podemos asegurar que era un hombre que nunca perdía su sentido del humor, más allá de cualquier circunstancia que le tocara vivir.

Simplemente GRACIAS HUGO.

NOTAS

¹ Algunas de sus obras: *Modelos de madres para recortar y armar* (1982). *Pioneros* (1984). *La torre de Babel* (1984). *Humo de leña verde* -con Cristina Merelli- (2002). *Las González* (2008). Más datos en http://www.4shared.com/office/UFpWhc9D/SACCOCCIA_HUGO_L___Biografia_.html.

² Grupo de Teatro Vocacional Hueney (Personería Jurídica nro. 889/89). Es una asociación civil cuyos objetivos básicos son la defensa de la cultura nacional, la realización de actividades teatrales, el estudio, la

capacitación y puestas en escena, la difusión del teatro argentino. Fundado el 16/08/1984, tiene su domicilio legal en Colón 170, Zapala, Neuquén.

Fundadores: Bruno Ghiringuelli, Alberto Adem, Hugo Luis Saccoccia, Pedro Fernández, Olga Cebrero, Daniel Massa, Mario Schild, Ana María Cardinali. Desde su fundación, Hueney puso en escena más de cuarenta obras de teatro. Asimismo, numerosas piezas breves de autores argentinos en sus “Ciclos de café *concert*” entre los años 1989-2006, (juegos expresivos, improvisaciones con la participación del público). Así se estrenaron más de treinta obras breves de diversos autores.

Tanto la Biblioteca como el Grupo Teatral Hueney desarrollaron además, desde su fundación, una fecunda labor de producción teatral y extensión cultural organizando en Zapala la presentación de numerosas obras de teatro de otros grupos de la provincia de Neuquén y diversos espectáculos artísticos.

³ Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

⁴ En *Obras de teatro*, Hugo Luis Saccoccia. Instituto Nacional del Teatro, Colección: El País Teatral, Serie: Autores, 2000.

⁵ En el periódico *De hoy*, Chacabuco, Buenos Aires, 05/10/1994.

⁶ Entrevista al Dr. Hugo Saccoccia. (en el marco del V Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, 2009) realizada por Teresa Gatto:

(...)

Teresa Gatto- ¿Cómo nació la idea de formar una biblioteca? Usted estudió Derecho, desde hace años es Juez, parecen disciplinas tan antitéticas.

Hugo Saccoccia- De abogado me recibí en Córdoba, pero de niño era ilusionista, prestidigitador y mentalista. A los nueve años hacía números de mentalismo, me paraba frente al escenario y atrás mío había un pizarrón en el que una persona escribía 99 palabras que el público dictaba. Después mirando al público les decía las palabras de la 1 a la 99 y de la 99 a la 1 y luego el público me pedía un número y yo le decía a qué palabra correspondía. Mentalismo, prestidigitación e ilusionismo hice desde muy chico. Tenía mucha facilidad. Para mí, la magia fue un condimento muy importante en mi vida y me gusta que todo lo que hago tenga magia, que sorprenda al que va a recibir, tanto al que viene de visita a mi casa como al que recorre la biblioteca o en la organización de un festival. Tengo que poner mi cuota de magia de tal manera que alguien diga: ¿cómo hizo esto? Disfruto generando una sorpresa grata en el espectador. De chico, andaba por la escuela adivinando cosas, pensamientos. Tenía por un lado una disposición personal y, por otro, una técnica. Tenía reglas de nemotécnica

y contaba con un familiar vinculado al teatro que me estimulaba mucho a hacer ese tipo de cosas. De pequeño, venía a Buenos Aires y tomaba clases con Fú-Manchú que tenía una academia en la calle Riobamba, atrás del Congreso. En realidad se llamaba David Bamberg y fue un mago famoso en todo el mundo, filmó muchas películas en México y su academia era muy prestigiosa. Luego, al fallecer continuó con la escuela su hijo y también su viuda. Hablo de muchos años atrás; imaginate que ahora tengo 60 y en ese momento era muy chico. Compraba juegos y aprendía. En un pueblo de la Provincia de Buenos Aires, Rawson, donde me crié, hacía cosas que generaban mucha inquietud en la gente: adivinaba pensamientos, recordaba números y fechas; por ejemplo, me decían en qué fecha habían nacido y yo les decía aparte del signo a qué día de la semana correspondía. Comencé a apasionarme por la comunicación despertada en la empatía de la sorpresa de la magia. Esto nunca me lo pude sacar de encima y creo que hoy, a los 60 años, sigo trabajando para eso, para que la gente diga: ¿cómo hizo este tipo para organizar esto?

T.G.- Comencemos desde el principio por favor, imagino que es una gran historia.

H.S.- En Rawson, mi papá que nunca fue a la escuela, me enseñó a leer y escribir a los cinco años y, antes de cumplir los seis, me llevó directamente para entrar en primero superior. Le dijo a la directora que sabía leer y escribir de corrido y ella no le creía y me dio el libro *Platero y yo* y quedó sorprendida, así fue que antes de cumplir los 12 años ya había terminado la primaria, y terminé la secundaria antes de cumplir los 16. Luego, ya radicado en Córdoba, muy flaquito y con 16 años llamaba la atención de todos. Esto hizo que el tiempo que gané en la primaria y la secundaria lo perdiera luego para recibirme, porque empecé a tentarme con las giras, empecé a salir con un circo por Santa Fe, Córdoba, La Pampa y por ahí regresaba corriendo para no perder la regularidad en la Facultad. Tardé muchos años en recibirme de abogado, pero en el ínterin lo que decidí que terminara mi carrera de abogado fue el conocer a la que sería luego mi esposa. Me enamoré y ella, en algún momento, me hizo el planteo: ¿vos vas a ser un mago de mala muerte yendo por los pueblos o te vas a recibir de abogado? Mi mujer era muy directa: no voy a aguantar a un tipo que esté un mes de gira; si vos no estás yo me voy a buscar otro. Entonces hice todo junto, vendí el equipo de magia, me recibí de abogado y me casé. Después

salió la posibilidad de trabajar en Zapala con un buen trabajo y, al cabo de un año, ella misma se dio cuenta de que yo ya no era el mismo que había conocido, que había perdido la alegría y que era porque no podía hacer aquello que tanto me gustaba y entonces me estimuló a hacer algo en Zapala y así fue que formé el grupo de teatro Hueney. Antes había escrito dos obras para adolescentes que se hicieron con los chicos de un taller de una escuela de Zapala, *Cuando la vida es otoño* y *Modelos de madre para recortar y armar* que es una obra que se ha representado en todo el mundo que escribí en 1981/82 y actualmente se está haciendo en varias provincias y se ha hecho en España con éxito. Después, no paré más y en 1984 empecé con la biblioteca. Hicimos una reunión de teatristas de varias ciudades patagónicas, los convocamos por carta, porque era una época en la que no había todavía Internet, invitándolos a venir a Zapala. Les pedimos que consiguieran los pasajes para llegar y nosotros le garantizábamos el albergue y la comida. De esa forma, tomamos contacto con los diferentes grupos y analizamos cuál era nuestra realidad. Yo, desde muy joven, había montado obras de teatro y me gustaba juntar textos teatrales para tenerlos. Cuando empecé con los espectáculos de magia en Córdoba, que trabajé mucho, cambié las rutinas de los juegos mágicos y comencé a dramatizarlas, porque no me gustaba el mago que había conocido de chico, que era un hombre que no tenía comunicación con el niño espectador, era una persona que producía más bien miedo. Entonces, comencé a construir para mis juegos textos dramáticos donde contaba historias y en las que participaban los chicos. Escribí textos de teatro que incluían rutinas mágicas y que fueron premiados por el Gobierno de Córdoba que me contrató para hacer funciones en las escuelas. Así, recorrí toda la provincia, para entonces contaba con 24 años y un gran interés por la escritura teatral. Además formaba parte de un grupo de teatro independiente.

T.G.- ¿Cómo era entonces?

H.S.- Entonces, llegó la dictadura militar del 76 y los borraron a todos, solo quedamos dos. Entre quienes desaparecieron había una mujer a la que yo quería mucho y un día a las dos de la tarde me despedí de ella y al atardecer de ese mismo día estaba muerta en Tucumán. (La emoción trastoca el tono de la charla, la pausa se hace imprescindible). En ese momento, y arrastrando la culpa del sobreviviente, me refugié en Emilia (a cuya memoria se entregan los Premios de la Biblioteca Hueney a las obras ganadoras). Ella no tenía

militancia de ningún tipo, era farmacéutica y así después de 3 años de estar juntos me casé y nos fuimos a Zapala, que era casi un modo de guardarme. Pero tenía que transformar la impotencia, el fracaso y cierto odio que sentía en algo positivo, si no me iba a consumir. El sujeto que se exilia vive en un tiempo raro, el que muere deja de estar, el que sobrevive en su lugar, queda con culpas, sensaciones horribles que son terribles, si no logramos canalizarlas en algo más.

T.G.- Son situaciones límite, huelga decirlo...

H.S.- Estaba muy dañado, mi mujer era sumamente contenedora inclusive desconociendo los mecanismos que hacían de mí ese sujeto que era en ese momento, ya que ella desconocía de militancias y persecuciones, por suerte no las había vivido. No estaba con nosotros mientras el grupo de teatro independiente se reunía a ensayar cuidando que no se viera luz tapiando las ventanas, yendo en bicicleta por distintos caminos cada vez. Porque nos sabíamos perseguidos o al menos vigilados; de hecho, el resultado muestra que éramos mucho más que vigilados. Por eso, la necesidad posterior de transformar el odio en otra cosa, reciclarlo creativamente. Además, pensado hoy, mirado retrospectivamente es una cosa muy extraña, digo, la persecución a la cultura como si en cada reunión de teatristas hubiera una amenaza, hoy, 34 años después es casi inconcebible. Pero yo tenía que hacer algo porque estaba muy mal.

T.G.- ¿Trasformar una instancia decisiva en una praxis vital de otra cosa no?

H.S.- Sí, como empezar otra militancia pero era para no agigantar el odio, para exorcizarlo, y así poder empezar de nuevo desde otro lugar. Con Emilia nos conocimos en el 76 y nos casamos en enero del 79 y luego nos venimos a vivir a Zapala en el año 80. Creo que en ese momento estaba buscando la forma de canalizar la bronca, los odios en algo positivo. Yo quería dar cosas, brindar algo a los demás y creo que este [es] el germen de la biblioteca.

T.G.- Un proyecto cultural nacido del dolor y la frustración de muchos sueños...

H.S.- ¡Sí!, ya que cuando nos juntamos en noviembre del 84 todo el mundo decía: no hay obras de teatro en toda la Patagonia, y yo era el único que tenía 312 obras y esa noche del sábado 3 de noviembre de 1984, con mi mujer, nos pusimos a escribir cinco hojas con carbónicos en la vieja Remington con los títulos de las obras y al otro día les llevé a

todos lo que fue el primer índice. Yo no tenía la menor idea de que iba a fundar una biblioteca. Cuando les dije a todos que esas eran las obras que tenía en mi casa se sorprendieron y se pusieron tan contentos que para mí era como un nuevo acto mágico, como estar en el medio del desierto y ser el único que tiene una cantimplora con agua. En esa época, ya en democracia, empezaron a aparecer en la calle Corrientes librerías de usados que estaban abiertas hasta las 2 o 3 de la madrugada, a donde iban a recalar los libros que la gente había escondido durante la dictadura y también muchos libros de teatro. Cuando tenía vacaciones, nos veníamos con mi mujer y me quedaba a vivir en la librería de usados y compraba cajas de libros que las mandaba a Zapala y cuando llegaban me ponía a hacer nuevas listas ampliatorias y se las mandaba a los grupos. Todo el mundo empezó a pedir a lo loco y, cuando me quise acordar, ya estaba metido en esto. La sensación de poder ser útil me fascinaba, esto es lo que me atrapó y empezó a crecer. De los 312 textos originarios ahora son 18.000, con un banco de datos informatizado de 12.000, con cinco festivales organizados y con gente que escribe a la Biblioteca Hueney desde todas las provincias del país y del exterior. Esto es lo que tenemos 25 años después.

T.G.- El objetivo se logró ampliamente porque vos hablabas de odio, desaparición forzada de personas, situaciones terribles y ese modo de encauzar una resistencia desde otro lugar muestra hoy un Festival Multitudinario de Teatro de Humor, muchas compañías que además en el marco del Festival hacen gira por la Patagonia y en el 2009 un Congreso de Dramaturgia que fue un lujo...

H.S.- Esta es la esencia de lo que a mí me pasó y, además, tuve la suerte enorme de tener una compañera esposa pareja que me estimuló siempre, además ella decía: te hace bien a vos nos hace bien a los dos. Yo pasaba horas en la biblioteca y ella estaba ayudándome, lo hizo con los festivales y no lo hubiera podido hacer si no hubiera sido así. Es imposible que vos hagas algo si tu mujer te está metiendo el cuchillo en la panza y diciéndote: le dedicás más tiempo al teatro que a mí. La pareja funciona bien si cada uno permite que el otro se desarrolle conforme es, conserve su identidad y, en esto, mi mujer era sabia. Empezaba protestando y diciendo “seguro que esto va a ser más grande que lo anterior” y sí, eso pasaba y después terminaba sumándose y ayudando. Esto te permite aprender que cuando vos decís “voy a hacer esto”, el que te dice “contá conmigo” sin preguntar, sin objetar nada, sin

dudar, ese se borra. Son muchos años. Tengo como coordinador general de festivales 11 provinciales, 3 regionales, 1 de dramaturgia y 5 nacionales de humor. En todos siempre le dimos de comer a la gente y los albergamos, algunos por varios días. Fui adquiriendo experiencia en el tema y aprendiendo sobre la marcha y tengo una dosis enorme de energía, no duermo, no como, le meto para adelante, pero esto ya forma parte de mi personalidad y la capitalizo para producir esta gestión lo mejor posible y además, no alcanza de terminar una fiesta que ya tengo en mi conciencia las cosas que no salieron bien para modificarlas para la próxima. No puedo parar. Mi hijo me dice “papá pará, tomáte un mes, descansá un poco” pero no puedo ya soy así.

T.G.- Pero el Festival 2009 salió fantástico, las puestas fueron buenas en general y las compañías llegadas desde Buenos Aires para los cierres de jornada estaban fascinadas con la recepción del público de las distintas localidades patagónicas en las que se presentaron y el trato recibido durante el evento. Todos regresamos pensando “ojalá que haya muchos más Festivales organizados por Hueney”.

H.S.- Sí, salió muy bien, pero siempre hay mucho que gestionar, las compañías que vienen de Buenos Aires deben tener asegurado un mínimo de funciones y un estimado de taquilla, se comienza a preparar todo mucho antes: hotelería, comidas, los presentes, etc.

T.G.- Aclaremos para quien nos lea que la recepción de bienvenida es en tu cálida casa y que todos, periodistas, actores, directores, dramaturgos, son esperados por amigos que en sus autos particulares los trasladan a tu hogar en donde muchas exquisiteces y varios brindis forman parte de la recepción. Luego, amables pobladores de la zona ponen a disposición sus vehículos para trasladarnos y cada grupo tiene asignado un coordinador que deja sus tareas y toma sus vacaciones en esa fecha para hacer de guía turístico, ayudar en alguna duda o simplemente acompañar con esa calidez única de la gente del interior del país.

H.S.- Pero lo que sorprende no debería hacerlo, porque es lo normal, tratar bien al invitado, hacer que se sienta cómodo y resolver cualquier tema de su estadía. Los primeros 312 libros, aumentaron rápidamente porque, como te contaba, fui a Buenos Aires y compré 500 libros cada vez, algunos volúmenes tenían hasta 8 obras, y así sumamos los primeros 2000 títulos. Luego fui al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) y les pido direcciones de autores argentinos y envié más de 400

cartas a autores de todo el país, me contestó aproximadamente un 20 por ciento. Algunos me mandaron libros y otros enviaban copias, no había internet y yo a todos les avisaba que había recibido nuevas obras y enviaba los nuevos listados. Y así me escribieron de Mendoza y sí ellos no habían participado del encuentro y sabían de Hueney eso significaba que ya el boca a boca de la existencia de la Biblioteca existía. Decían “Hay un loco en el Sur que te manda las obras gratis y no te cobra nada”. Si no le había cobrado a uno no podía hacerlo con el otro, la pasión acaparó todo el espacio que antes albergaba otros sentimientos. Y también empecé a recibir toda suerte de retribuciones afectuosas, yo estaba dando algo que no todos comparten y esto genera sorpresa. Como si fuera mágico... la magia de la infancia aplicada a otra actividad... Es mucho más que magia, es un acto de mucho amor porque es un Festival y en 2009 se sumó un Congreso de Dramaturgos pero, además, están los gestos de esas mujeres de tu familia que hacen esas exquisiteces para que los almuerzos y las cenas sean fabulosos y que en un mismo ámbito se mezclen críticos, actores, directores, dramaturgos, que ineludiblemente reflexionan sobre su quehacer, cada día es un banquete no platónico, sino saccocciano. Hay mucha meditación sobre el amor a ese trabajo en esos ágapes. Se abren espacios de diálogo apasionado, se logran entrevistas en un clima distendido que no se pueden dar en Buenos Aires.

T.G.- ¿Qué pasa con el dramaturgo Saccoccia?

H.S.- A fines de agosto de 2009 en el Teatro del Pueblo se estrenó *Las González* una obra mía, que con cierto aire costumbrista indaga las sujeciones que las mujeres tienen en los pueblos debido a ciertos prejuicios referidos a la sexualidad. Contó con la dirección de Néstor Romero y la participación de Catalina Speroni, Ana María Castell, Cecilia Cenci y Ángela Ragno. La mujer es motivo de permanente mirada mía, creo que la vida de un hombre no alcanza para admirar a una mujer y que dos vidas no alcanzan para entenderla.

T.G.- ¿También obtuviste un reconocimiento importante no?

H.S.- Sí, en octubre 2009 recibí la Plaqueta Especial ACE otorgada por la Asociación de Cronistas del Espectáculo a la Biblioteca Teatral Hueney a mi persona por los 25 años difundiendo el teatro argentino.

T.G.- Entonces el dramaturgo le gana al coleccionista y/u organizador de Festivales, todos coexisten o ¿cómo es?

H.S.- Yo no tengo formación dramática, soy alguien de suerte pero mis obras se han visto en todos lados, en el año 92 *Mi pueblo dónde está* participó del Festival Iberoamericano, ganó y llegó a Buenos Aires, se hizo en el Teatro Regio y en el Presidente Alvear, en el elenco estaban Liliana Pécora, Norberto Díaz y otros excelentes artistas.

Publicada originalmente en la *Revista de Teoría y Crítica Teatral telondefondo* nro. 11. Julio 2010. ISSN: 1669-6301.

ELOGIO AL ESPACIO TEATRAL

Experiencia en un “gran” teatro de la Norpatagonia

Vanesa Vega

Antes de comenzar con la propuesta de análisis quisiera comentar brevemente el marco en el que se impulsó este trabajo monográfico. Uno de los objetivos de la cátedra Lengua y Literatura Griega II (UNCo) fue el de, a partir de las fuentes griegas especialmente de *Poética* de Aristóteles, reconocer las continuidades y las rupturas que tienen sus manifestaciones en la posmodernidad. Por ese motivo, la cátedra nos propuso ser espectadoras de obras de teatro que se estuvieran desarrollando en la región con el fin de analizarlas a la luz de un corpus teórico específico.

De esta manera, fui parte del público de *Mi pueblo ¿dónde está?* obra escrita por Hugo Saccoccia (1991)¹ y dirigida por Marina Siragusa. Agradezco su amabilidad ya que me permitieron asistir a los ensayos, a una sesión de maquillaje en la zona de camarines y al día del estreno de la obra (13/04/2012). Especialmente, agradezco a la directora que cordialmente me abrió las puertas del Grupo Teatral Hueney. Hago extensivo mi agradecimiento al encargado del Cine Teatro Municipal “Amado Sapag” de la ciudad de Zapala, José Jeldrés quien dedicó parte de su tiempo a recordar los inicios de ese Teatro. Quisiera hacer un breve *racconto* de uno de los encuentros. Invito al lector a acceder a la entrevista completa y al registro de los demás encuentros en el anexo final.

Primer encuentro: Ensayo técnico

El ensayo técnico de *Mi pueblo ¿dónde está?* consistió en la prueba de sonido, de luces y de escenografía. Dicho ensayo se realizó en el escenario del Cine Teatro con todos los actores, la escenografía, las voces en *off*, la música, el vestuario y las luces propias del día de estreno.

Las luces

La sala cuenta con distintos aparatos lumínicos centrales, laterales y posteriores. Para esta ocasión, se utilizó una luz ubicada al ras del escenario que simulaban las luces blancas de un auto estacionado; una luz central blanca para poner en primer plano al presentador cuando se inicia la obra, y distintas luces de colores.

En esa jornada se usó el sonido para grabar un breve diálogo entre los protagonistas. Dicho texto suena en *off* y sirve para cortar una escena y permitir el cambio de vestuario de los actores. Por otra parte, el sonidista preparó resonancias ambientales (por ejemplo, el canto de un búho o un grupo de grillos que simulaban una noche en el campo) y temas musicales. La acústica de este teatro es peculiar ya que el techo y las paredes del mismo están recubiertos por tres capas de distinto material. La última capa es de pequeños listones de madera dispuestos uno a uno de manera manual.

El escenario

No se utilizó la extensión total del mismo y se dispuso del telón más cerrado hacia los lados. Este lienzo pesa más de 500 kilogramos y nunca fue removido. Las telas y las demás cortinas del teatro fueron traídas de Buenos Aires junto con las máquinas de coser y las costureras del Teatro Colón. Todo transportado en tren.

La escenografía

Constaba de una cajonera, una silla, una mesa y objetos como un bolso, vestidos, zapatos, etc. La segunda escena, con una escenografía que representa una comisaría: un escritorio, una silla, un banco despintado, una pava con su mate y una máquina de escribir. Los objetos hablan por sí solos. Estamos aquí en un momento de transición entre el teatro tradicional y el que coloca a los objetos en el centro de la dramaturgia, lo que permite nuevos interrogantes acerca de construir un discurso en torno a un objeto en la escena. (Ferreyra, 2007: 6)

La dirección

La directora se dedicó a organizar las luces, las voces en *off*, la escenografía, la música y a los actores. Estos tenían la orden de “tirar letra”, “medir los tiempos” pero sin estar totalmente concentrados ya que la máxima concentración se reserva para el día del estreno.

Los actores

Fueron llegando poco a poco. Los primeros estuvieron allí tres horas antes del ensayo técnico. En ese tiempo, se dedicaron a la escenografía, la marcación en el piso con la ubicación de los objetos de la escena, de las luces, etc.

Sin duda, para referirse tanto al espacio físico como simbólico del edificio teatral es prudente revisar primero qué nos dice la lengua acerca de ellos. Introducimos entonces dos términos relacionados entre sí: la *skené* y el *skeuopoiós* ambos implicados directamente con el espectáculo u *ópsis* en términos de Aristóteles².

Skené en el griego antiguo significa: “barraca, cabaña, choza, tienda de campaña. [Y en plural] Campamento, tabernáculo, banquete, residencia, habitación, casa, templo, tienda [donde se vende], puesto de mercado, escena, teatro, toldo, baldaquín, dosel, pabellón (...)” (Pabón de Urbina, 1993: 537)³. Si nos detenemos en la definición del diccionario griego podemos advertir que en principio el vocablo está ligado al ámbito militar ya que indica una especie de equipamiento móvil destinado a las campañas militares. Luego, nos señala que es un espacio cercano a una residencia, habitación, casa, templo. Este último vinculado con el espacio de lo sagrado. Por último se especifica la definición indicando “puesto de mercado”, escena, teatro”. Nos interesa esta última acepción de *skené* vinculada a la representación teatral.

Por su parte, el vocablo *skeuopoiós* hace referencia al constructor de *skeûos*, es decir, “mueble, herramienta, instrumento, arma, aparejo, arnés [y en general todo lo que sirve para equipar]; equipo, bagaje; cuerpo (...); *en gral.* cosa” (Pabón de

Urbina, *idem*). Nosotros diremos que el *skeuopoiós* es el creador de la escena, es el escenógrafo actual. Resalto la figura del escenógrafo ya que resulta interesante la teoría teatral que plantea un hacedor y pensador de la escenografía, es decir un *skenopoiós* moderno. Me refiero a Gastón Breyer, arquitecto y escenógrafo, quien nació en 1919 y se especializó en arquitectura del espectáculo y técnica del escenario. Me apropiaré solo de algunos de los postulados del autor dado que su teoría de la *skené* y del espacio es extensa y excedería la propuesta de análisis aquí planteada. No obstante invito al lector a introducirse en el tema del espacio teatral a partir de su vasta obra teórica.

Comenzamos nuestro recorrido analítico por los espacios internos del edificio, es decir la sala, la escena y luego analizaremos los aspectos exteriores y la incidencia del edificio en la configuración de la ciudad. Tomaré como objeto de análisis el Cine Teatro de la ciudad de Zapala.

Experiencia en el interior del teatro

Los ojos, y con ojos me refiero a la mirada, a la percepción completa de un fenómeno y no simplemente a la operación física de la vista del que analiza, son ojos que buscan objetividad. El analista persigue esa objetividad porque intenta separarse del objeto, distanciarse para captar una unidad y por ello se detiene en los detalles. Debo aclarar que esa cautela y distancia se pierden ni bien se atraviesan las cortinas de la entrada del Teatro. Permítame el lector comentar aquí lo que es posible percibir en dicho teatro.

En este Teatro se percibe el impacto de las grandes dimensiones y de la monumentalidad del telón así como su inigualable acústica. Entrar en él es entrar en un mundo diferente, en una disposición temporo-espacial distinta. Es posible percibir algo allí, algo vinculado a lo sagrado, una zona dual concreta y a la vez fantástica. Se respira algo de lo vivo. Nada hay que indique falsedad, ni prefabricación, ni mucho menos inercia. Todo es auténtico, está suavemente gastado y posee el color del tiempo que

le imprime a las telas y a las paredes un tono homogéneo. Conserva la textura de un juguete de madera bien usado. En pocas palabras, es un gran organismo vivo.

Al entrar en sus entrañas es posible experimentar los ecos de viejos sonidos, los olores a tiempos lejanos y las voces que se van fundiendo en su espesura. En su frondosidad se evidencia la experiencia de cuarenta años de vida, desde 1973. No solo en el piso del escenario se ven las huellas del uso, también en el descolorido tono casi colorado del telón. La vida reside allí, en su espesura hecha de experiencia convivial. Es posible experimentar la territorialidad de la alteridad. Entonces, frente a tanta estimulación sensitiva, ¿se puede definir qué fenómeno opera en este edificio? Revisemos qué nos propone la teoría al respecto.

Antes mencionábamos al escenógrafo Gastón Breyer (1968) quien parte de la idea de “suelo teatral y piso escénico” como espacio exaltado, como espacio al cuadrado en contraposición a esfera de lo cotidiano. (Sagasetta, 1999: 17)

En dicho “suelo” se alteran las reglas de la realidad para mostrar su ficcionalidad, es decir que en este mundo de lo no cotidiano podemos ver desnaturalizada la realidad, operación que nos permite poner en crisis los postulados vigentes de nuestra sociedad. Este suelo teatral me permite potencialmente encontrarme con mi alter, con otro que me mira y al que miro.

Hay teatralidad allí donde se juega a sostener la mirada frente a otro, o bien, para ser más preciso donde se trata de dominar la mirada del otro.
(Arana Grajales, 2007: 84)

En este sentido, el espacio teatral es “el espacio del habitar”, es un espacio socializado por excelencia. Evidentemente, en este lugar se efectúa el convivio y la *ópsis* ya que nos encontramos en un lugar común donde esperamos ver y que nos vean; donde esperamos ver aquello que cotidianamente no podemos ver; donde esperamos aprender y comprender con la vista, con el

olfato, con el oído. De ahí la espesura de la experiencia que se percibe cuando entramos en el Cine Teatro “Amado Sapag”.

El área de veda

En la obra *Mi pueblo ¿dónde está?* de H. Saccoccia los actores recorren el espacio escénico o el suelo teatral con naturalidad, como si fuera esa la realidad. Es que están situados en la denominada “área de veda” que es el lugar donde el actor se radica y es el lugar donde queda atrapado. El personaje de Pamela, la esposa del protagonista, es Pamela en el espacio escénico y como consecuencia estará atrapada allí, habitará allí en el “área de veda”. En cambio María José, la actriz, aparecerá cuando atraviese ese espacio de veda ya que no es más ese personaje puesto que lo ha liberado en ese lugar.

La escena y la sala: el ámbito escénico

Si mencionamos la relación entre espectadores y actores es atinado vincularlo con el espacio de la escena y de la sala.

En primer lugar, la sala del Cine Teatro cuenta con más de setecientas butacas dispuestas en platea y gradería, esto es un escalonamiento en una leve pendiente. Posee 18 metros de boca de escenario. En el lado izquierdo del fondo se ubican los camarines y los baños para los actores. Esto en lo referido a las características de la sala que es una inspiración de la sala Casacuberta del Teatro San Martín de Buenos Aires.

En segundo lugar, siguiendo una clasificación tripartita propuesta por G. Breyer podríamos decir que, en lo tocante a distancia en el proceso psico-fisiológico de la visión tenemos tres espacios: un primer espacio llamado “antescena” que está ubicado hacia delante de la escena. Es la arena que a lo largo de la historia se denominó *orchestra* griega, pista de circo, proscenio del teatro tradicional, arena del teatro primitivo. El segundo espacio es la “escena” que es un área a distancia medida sobre elevada del

nivel del piso del público, lugar principal de la acción. A lo largo de la historia se la denominó tablado, caja, palco escénico. Y un tercer espacio denominado “retroescena”, también llamada fondo. Corresponde al cerramiento y cuerpo escenográfico que incluye cortina, telón de fondo, etc.

En lo que respecta al ámbito, este es el resultante de la relación entre la sala y la escena. En el Cine Teatro “Amado Sapag” estamos en presencia de un ámbito en T, es decir que el frente de la escena se desarrolla perpendicularmente al eje visual de la sala. A esta categorización podemos agregarle la siguiente información: Ámbito en T, platea y gradería, con anteescena mínima, escena preponderante, retroescena secundaria. Es un teatro a la italiana, es decir que lo fundamental ocurre en el escenario.

Pasemos ahora a enumerar algunas de las características del teatro en T que tendrán sus consecuencias en la mirada: la organización del espectáculo y de la sala está dispuesta a lo largo de un eje principal y perpendicular a la boca de la escena. El eje estructura espacios y conductas. El público se ubica en filas de butacas paralelas a la boca de escena y encara frontalmente al espectáculo. Aparece en el teatro romano (en las comedias sobre todo, y predomina en Europa durante los siglos XVIII y XIX).

Hasta aquí hemos abordado alguno de los temas relacionados con el interior del espacio teatral. Veamos ahora cómo ese edificio se comunica en la compleja red urbana es decir veamos qué nos dice la zona exterior del espacio teatral.

El Cine Teatro en la disposición urbana

Para iniciar este tema recurrimos a Juan Antonio Roche Cárcel:

La faceta espacial externa, por su parte, muestra las relaciones que el propio espacio teatral marca con la naturaleza de la ciudad. Normalmente el edificio teatral será deliberadamente escogido. Se puede también echar una mirada a las conexiones con la ciudad. Su concreta disposición en el centro o en las afueras de la misma expresa cómo el teatro es concebido como un lugar que se adapta a la vida cotidiana o urbana o como un lugar de evasión o de huida de ella. (1989: 133)

Revisemos entonces cuál es la disposición del teatro en la ciudad de Zapala. Zapala está ubicada en el centro de la Provincia de Neuquén y el teatro está ubicado a su vez en el centro de la ciudad. Está en el centro del centro. Pero ¿realmente ocupa el centro de interés en la vida teatral de la ciudad y más aún de la Provincia? La respuesta más evidente es negativa: a veces más que en el centro el teatro parece la periferia y de esto se trata esta parte del trabajo: considerar cómo el teatro ha dejado de ser el centro para funcionar como periferia en el interior de la provincia y en interior de la ciudad.

Dentro de la ciudad, el teatro está ubicado en un lugar privilegiado: sobre la avenida principal, la avenida San Martín, frente a la plaza emblemática de la ciudad. De un lado se encuentra el Palacio Municipal, por detrás el Banco provincial, en una de las esquinas se encuentra el Correo nacional, en la otra el Hospital y en la otra el Colegio más representativo de Zapala. Es decir que el teatro está rodeado de otros edificios representativos. En este sentido, en la disposición urbana de esa manzana lo secundan el poder de la comunicación (Correo y Radio nacional) el poder económico (la sede del Banco de la provincia) y el poder político (el

Palacio Municipal). En esta encrucijada arquitectónica se ubica el teatro.

Pero lo más interesante es la fachada, diseñada en un plano homogéneo con respecto al edificio municipal. Parece su siamés. Municipio y teatro forman un *continuum* desde la fachada. Entonces, la pregunta es ¿lo que une a ambos edificios, es la fachada o existe otro vínculo que va mas allá de ella?

Resulta significativo que estén dispuestos el uno sobre el otro y que cualquier desprevenido desconozca su presencia ya que nada de lo externo da muestra de su existencia. Está encriptado, sobreviviendo a los otros espacios que parecen asfixiarlo y devorarlo. Prueba de ello es el reconocimiento del encargado del teatro quien aseguró que hasta hace uno años el teatro tenía su propia confitería pero desapareció a causa de la necesidad de ocupar ese espacio con oficinas. El mensaje desde el poder político parece ser: “El teatro es secundario y no intocable, es una dependencia más”.

Como vemos, por un lado, existe una forma física, el edificio (la forma, la fachada, la sala) que es resultado de todas las características perceptibles, y por el otro, la forma significativa que es la abstracción de la forma física. Esta forma para Anne Ubersfeld representa:

(...) la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. (1998: 139)

Entonces, que el edificio teatral esté junto a un edificio de decisión y de conflicto político como el Palacio es significativo.

Aquí tomo la palabra del encargado del edificio quien en la entrevista realizada en el mismo teatro aseguró que, según su visión, la función fundamental fue siempre la social. Prueba de ello es que la mayoría de los actos públicos (actos escolares, actos municipales, asunciones, etc.) son realizados en el teatro. En este sentido, es notable que las actividades que se realizan allí poco tengan que ver con el acontecimiento teatral. Me refiero

concretamente a la utilización del espacio teatral como sala de proyección cinematográfica, segunda amenaza que desvirtúa la arquitectura teatral: el teatro es usado como cine. De hecho, cada vez más se lo reconoce como cine y no como teatro.

Opera aquí un corrimiento o desplazamiento de su propio ser en el sentido ontológico. Prueba de ello es que son más las veces que se usa la sala para proyectar películas y para realizar eventos sociales que para el convivio teatral. Se viola así el principio fundamental de su creación: lugar donde interviene la *poíesis* como acontecimiento convivial. En este sentido afirma Jorge Dubatti:

Así proponemos distinguir dos grandes esferas de la teatralidad a partir de un criterio ontológico: una esfera social y otra poética. Llamaremos teatro solo y exclusivamente al conjunto de las manifestaciones de la teatralidad poética, aquella en la que interviene la *poíesis* como acontecimiento convivial y compañía, y se produce un pasaje ontológico de la visa cotidiana al orden de alteridad del cuerpo poético, caracterizado por su entidad metafórica y oximorónica, su violencia contra la naturaleza, la desterritorialización, la de subjetivación y re subjetivación en nuevos sujetos, la negación radical del ente real, la puesta en suspenso del criterio de verdad. (Dubatti, 2011: 14)

En este sentido, podríamos asegurar siguiendo a Antonio Roche Cárcel, que existe un diálogo entre el edificio municipal y lo que sucede en el espacio interno, en las entrañas de la cáscara que es el edificio. Entre lo que representa en la configuración del espacio urbano político-social y lo que efectivamente se representa en su interior. Por ello, podríamos afirmar que en la actualidad hay un desencuentro entre el ser del edificio y lo que allí se hace. Esto es, se utiliza un teatro de 700 butacas, con telón, escenario, luces, camarines, etc. para proyectar películas. Es evidente que estamos frente a un uso secundario del teatro. Es también un síntoma de

nuestro presente como sociedad y de las decisiones políticas que se han tomado y de las que no se han tomado. Sumamos a la dimensión estética, cultural, social, histórica, convivial, la dimensión política que implica el acontecimiento teatral. El teatro es también un espacio de poder.

Por este motivo, es preciso reclamar que existan políticas públicas que incentiven, promuevan y sostengan la actividad teatral con el fin de utilizar el espacio para el fin que fue creado. Se espera que las próximas gestiones reconozcan la importancia de tener un teatro con esas dimensiones. Revalorizar los espacios culturales implica también invitar al pueblo a compartir el teatro que es en definitiva un espacio público de encuentro colectivo donde se comparte el acontecimiento cultural.

Y la línea argumental de la obra *Mi pueblo ¿dónde está?* está casualmente relacionada: el protagonista busca desesperadamente un pueblo perdido, sus orígenes, su patria diría Borges. En este camino, se encuentra con un grupo de hombres que, metafóricamente, recogen las instituciones del pueblo perdido. La escuela, la plaza, el diario, el correo, la radio... Todo lo significativo para el protagonista va desapareciendo. Creo que este teatro forma parte de la vida cultural de un pueblo pero se está invisibilizando y va mutando hacia otro lugar que no es el de la representación teatral. Es nuestra tarea que recupere el espacio perdido.

NOTAS

¹ Más datos sobre su vida y obra en <https://docs.google.com/document/d/1PbMMUjfw2BTMDM9AAjCO5SMpU3WJ-hUd4ILRY9hSU-g/edit?pli=1>.

² Sobre el término *skené* son varios los contextos en que aparece: *Poét.* 1452b.18 y 25; 1453a.27; 1455a.28; 1459b.25; 1460a.15. Y especialmente, con mención a la “escenografía de Sófocles”, *skenografía*: 1449a.18. Sobre la *ópsis*: *Poét.* 1450a.10-13; b.16. Sobre el *skeuopoiós*: *Poét.* 1540b.20. En Kassel (Editor), *op. cit.*

³ Pabón de Urbina, 1993: 537.

ANEXO 1

Segundo encuentro con integrantes del Grupo Teatral Hueney El estreno

El día del estreno: los actores ya estaban dispuestos en el camarín en la zona de maquillaje.

La tarea de maquillaje es realizada por los mismos integrantes y algunos colaboradores del grupo Hueney. El ambiente es distendido y jocoso.

Los tonos del maquillaje son oscuros para generar un contraste con las luces. Se destacan las facciones, los ángulos y los ojos. Sin embargo, aunque se intenta intensificar las formas del rostro, el maquillaje es natural. Es solo un complemento, no representa un elemento fundamental para la obra (no es un componente significativo).

Luego de la sesión de maquillaje, los actores realizaron una nueva prueba de luces. Hubo retoques e intensificaciones sobre el primer maquillaje. Al finalizar esta prueba, los actores y la directora se retiraron para concentrarse.

La obra

El hilo argumental relata la historia de un hombre adulto que siente la añoranza por el terruño, un pueblo llamado Rawson ubicado en la provincia de Buenos Aires. Emprende entonces un viaje hacia su pueblo natal pero descubre que Rawson ha desaparecido. Comienzan los recuerdos de su niñez al irrumpir en escena una pareja de jóvenes que representan la juventud del protagonista, de su adolescencia, de la plaza, de la escuela, de los vecinos, etc. En busca de una respuesta por la desaparición del pueblo, y frente a la mirada incrédula de su esposa, el hombre se dirige a la comisaría más cercana. Allí comienza una escena cómica entre el denunciante, el comisario y un agente. Una serie de confusiones hace saltar la risa de los espectadores. Luego, se sucede una escena de desconcierto en la que hombres vestidos de

operarios retiran cajas que representan las instituciones y espacios públicos del pueblo desaparecido. Frente a la desazón del protagonista que es perseguido por los fantasmas de sus recuerdos, la obra cierra con la figura de la esposa que está presente junto al protagonista, resolviendo el pasado y el presente.

ANEXO 2

Entrevista a José Jeldrés (Sábado 26 de mayo de 2011)

Entrevistadora: ¿Ud. es de Zapala?

-J.J.: Nací en Bahía Blanca. Mi padre trabajaba en el ferrocarril, venía de Bahía Blanca, Río Colorado, Darwin, hasta que llegó a Zapala y nos instalamos acá.

-Entrevistadora: ¿Hace mucho que está viviendo acá, en Zapala?

-J.J.: Sí, yo tengo 48 años y hace 45 que estoy viviendo acá.

-Entrevistadora: Hablemos del Cine Teatro ¿Cuándo se inauguró?

-J.J.: El proyecto del cine comienza en el año 1968. En esa época el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro tienen a su disposición dos subsidios para dos salas de teatro. Eran momentos en que gobernaba Amado Sapag y él es quien tramita ese subsidio junto con su Secretario de Gobierno que era Mario Argat. El Instituto resuelve entregar 200 millones de pesos a Zapala y otro para Viedma. Con ese subsidio se construyó el teatro que se hizo junto al Palacio Municipal en un terreno baldío, en un hueco ya que este lugar era eso, un hueco.

-Entrevistadora: Me dijo que era el año 68. Zapala era muy pequeña ¿No?

-J.J.: Sí, era más pequeña que ahora pero igualmente teníamos tres salas de cine: el Cine Moderno donde hoy hay un boliche bailable, luego el Cine del Hotel Zapala y el Residencial Doce. En el año '70, '71 Mario Argat viaja a Buenos Aires, entra al teatro San Martín y ve la sala Casa Cuberta con la mitad de las localidades de nuestro teatro que tiene 750 butacas. Esa fue la inspiración para esta sala. También se pensó en el telón que por esa época se usaba mucho el color azul y para las alfombras el rojo. Sin embargo, quisieron hacer algo diferente y por eso el telón de este teatro es de color rojo y las alfombras verdes. Lamentablemente, ahora están muy gastadas por el tiempo pero tenemos la idea de mejorarlas. En aquel momento, llegaron en tren, las telas, las máquinas de coser y las costureras

del Teatro Colón. El teatro se inaugura el 05 de enero de 1973 y para esa ocasión se invitó a mucha gente, llegaron muchas estrellas.

-Entrevistadora: ¿Ud. pudo ser parte de esa inauguración?

-J.J.: En realidad no porque era para gente mayor y yo recién iba a la escuela secundaria. Nosotros vivíamos en las casas del ferrocarril, a ocho cuadras del centro y veníamos a la plaza y veíamos desde afuera el movimiento grandísimo que se produjo ese día. Incluso se estrenó una película de Olga Zubarry y ella estuvo presente. Claro que el teatro era enorme para el pueblo de ese momento.

-Entrevistadora: ¿Tardaron mucho tiempo en construir este teatro?

-J.J.: No tardaron mucho, casi dos años. Como estaba todo el dinero fue rápido. Además, acá al lado, había una confitería del teatro. Ahora esas instalaciones se convirtieron en oficinas. Arriba, había una sala con balcón que ahora está cerrada con madera y es una sala de exposición. En la esquina, estaba la sala de acceso y oficinas del teatro pero ahora las oficinas sirven para otras dependencias. Cuando Zapala empieza a crecer comienza a necesitar espacio y el teatro fue perdiendo el suyo. La confitería funcionaba muy bien, este era un teatro de lujo... Y lo sigue siendo.

Yo estoy hace muchos años trabajando en el Municipio y desde el 2004 soy el encargado del teatro. En el 2005 gestionamos la sala para el Espacio Inca km 1400 y es la segunda en todo el país. Ahora hay 44 Espacios Inca en todo el país. En realidad, si bien este fue el segundo, es el único que no fue inaugurado porque ese día cayó una nevada enorme que hizo suspender todo: los vuelos, las clases, las rutas etc. Esperamos que el año que viene cuando Zapala cumpla cien años y el teatro, cuarenta, invitemos autoridades y artistas importantes para festejar lo que no pudimos en aquel momento.

-Entrevistadora: ¿Coincidimos en que el teatro es hermoso y lo mejor es la acústica? ¿Qué tiene de especial la acústica de este teatro?

-J.J.: Sí, es lo que alaban más los artistas y el secreto está en la colocación de la madera. Tiene un tratamiento especial con lana de vidrio, un paño negro y separado por un centímetro de la madera.

-Entrevistadora: **Esto es un trabajo artesanal...**

-J.J.: Sí, es todo a mano. Se clavó una a una cada madera. Es increíble. Es un teatro muy especial porque ve tanto el que está en la primera fila como el de la última y hay más de tres metros entre ellas.

-Entrevistadora: **¿Quiénes fueron los arquitectos del teatro?**

-J.J.: La obra estuvo a cargo de una persona que vivía en Neuquén pero que nació en Bahía Blanca, y Mario Argat le solicitó que tomara como modelo la sala del Teatro San Martín.

-Entrevistadora: **¿Recuerda las dimensiones del teatro?**

-J.J.: Sí, claro, tiene 18 metros de boca de escenario por 20 de fondo. Y el único que usó el escenario hasta el fondo fue Maximiliano Guerra con el ballet del Mercosur. Todo el sistema de telones de nuestro Cine es por contrapeso.

-Entrevistadora: **Con respecto al telón ¿qué me puede decir?**

-J.J.: Este telón pesa más de 500 kg. y tiene más de cuarenta años. El tema es que está sucio, tiene tierra y pensamos traer una empresa que limpia este tipo de telas pero puestas, sin necesidad de bajarlo. La Municipalidad no tiene gente preparada para ese trabajo. La tela es de Buenos Aires y nunca la sacamos. El color absorbió la tierra pero esperamos poder recuperarlo.

-Entrevistadora: **Pensando en la historia ¿Qué papel cumplió el Cine Teatro durante los '70?**

-J.J.: Era una época complicada porque nosotros como jóvenes no podíamos salir y lo único que esperábamos era que llegara el fin de semana para ir al cine. No había muchas cosas para hacer. Pero lo único que la dictadura respetó un poco fue la cultura. Acá no había muchos puntos de encuentro: los clubes y el cine. Por suerte este teatro es público y no privado como las grandes cadenas. Pero también pasa que hemos tenido que invitar a gente de la calle a ver una película porque no llegamos a la cantidad de espectadores. Y

con respecto a las obras de teatro, cuando va poca gente se nota que está vacío.

-Entrevistadora: Ahora ¿Cómo lo ve al teatro?

-J.J.: Ahora el Cine Teatro es una cosa más. Antes, te preparabas desde el miércoles para ir al cine el fin de semana. Le avisabas a tus compañeros de trabajo, ibas a la peluquería... ahora vienen hasta en chancletas. Era un lugar de encuentro. Charlabas, compartías y te quedabas una hora más. Ahora termina y se van corriendo.

-Entrevistadora: Me hablaba de lo bueno que es que el Cine Teatro sea un espacio público...

-J.J.: Eso es lo bueno que tiene. A veces vienen papás con cinco chicos y vos les decís que pasen sin pagar porque hoy invitan los chicos. En otras oportunidades no alcanzan a pagar el cine y pasan igual, ya los conocemos.

-Entrevistadora: Volviendo a la actuación ¿Cuál es la relación del teatro con el Grupo Teatral Hueney?

-J.J.: La verdad es que sin Hugo (Saccoccia) no es lo mismo. En el último encuentro que se hizo no había ni siquiera un afiche. Con él había una estructura armada, no se escapaba un detalle...

-Entrevistadora: ¿Quiere decir que lo conocía personalmente y por su manera de trabajar?

-J.J.: Tanto es así que yo fui actor (*Risas.*).

-Entrevistadora: ¿Cómo es eso?

-J.J.: Sí. En mi adolescencia, pero después me incliné más por el deporte.

-Entrevistadora: ¿Y qué significaba estar en el escenario como actor?

-J.J.: Yo fui uno de los primeros actores de las obras de Saccoccia. Tenía muchos rulos, parece mentira (*Risas.*). Hacía de cartero, de borracho y de policía, y me tenía que planchar el pelo. En ese escenario para mí lo peor de todo era mirar al público, subía y me daba un no sé qué... pero fue lindo.

-Entrevistadora: ¿Cómo se consiguieron las luces?

-J.J.: Se consiguieron gracias a la gestión que fuimos haciendo. Es lo que conseguimos pero no podemos hacer todo. Lo malo es que las

distintas gestiones no reconocen las cosas que se fueron haciendo bien. El pueblo nos paga el sueldo con sus impuestos: el almacenero, el kiosquero, la vecina, el ama de casa, vos... todos nos pagan el sueldo. Por ejemplo, te cuento que hoy no abrió el kiosquero del teatro y nosotros acompañamos a los chicos hasta el kiosco de la esquina para que se compren algo... Esto es importante, porque hay papás que nos dejan los chicos y se van. Entonces, son nuestra responsabilidad.

-Entrevistadora: ¿Tiene que ver con la función social que decíamos al comienzo? En un lugar donde la gente no se encuentra este es un lugar para hacerlo.

Hago la última pregunta: ¿Qué significa en lo personal el Cine Teatro, más allá de ser un trabajo?

-J.J.: Dos cosas significa: primero que nosotros venimos de lunes a lunes, los días feriados también. No nos pagan extra. Trabajamos más los días que los demás no trabajan. Ayer, en la gala del 25 de mayo nos quedamos hasta la una de la mañana. Segundo, el Cine Teatro sigue siendo un espacio de acercamiento, un punto de reunión porque no hay otros lugares. Es un punto de encuentro para la parejita, para los amigos, etc. También lo cultural es importante. El tema del teatro es que es más caro... No hay alternativas. La tenemos que pelear.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA CLOTA, José (Prologador), (1997). *Anónimo. Sobre lo sublime. Aristóteles. Poética*. Barcelona: Bosch.

ARANA GRAJALES, Thamer (2007). "El concepto de teatralidad". En *Artes, nro. 13*. Enero-junio de 2007. Universidad de Antioquía/Facultad de Artes.

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

DUBATTI, Jorge (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México: Gráficos Digitales Avanzados. Recuperado de <http://www.koss.com.ar/HTU/Intro-estudios-teatrales.pdf>

- FERREYRA, Milagros (2007). "Del objeto a la escena: poesía y superficie (...)". *Cuadernos de Picadero* n° 12. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- KASSEL, Rudolph (Editor), (1968). *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press.
- PABÓN DE URBINA, José (1993). *Diccionario Manual Griego-Español*. Barcelona: EMEGE Industrias Gráficas.
- ROCHE CÁRCEL, Juan A. (1989). *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SAGASETA, Julia Elena (Comp.), (1999). *Cuadernos de teatro*, nro. 13. UBA FFYL.
- UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia.

EL TEATRO EN EL NEUQUÉN

Hugo L. Saccoccia (1989)¹

Época del territorio

El Territorio del Neuquén fue declarado Provincia en 1957, lo que marca una modificación sustancial que debe tenerse en cuenta para la comprensión de la evolución del teatro neuquino. En la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a llegar los primeros inmigrantes. Los nativos mapuches habían sido confinados en lo que eufemísticamente se llama “reservaciones” y así, familias de judíos, árabes, sirios, ingleses, italianos y españoles, fueron conformando asentamientos poblacionales a los que se sumó muy poca inmigración interna y un grupo numeroso de chilenos. En un territorio sin caminos “dejada la huella por el hombre de la tierra -mapuche-”, la carreta, los caballos y bueyes fueron los primeros medios de transporte, que debieron luchar contra vientos huracanados, temporales de nieve e intensos fríos. Ir de un paraje a otro significaba varios días de marcha y numerosos riesgos. En la primera década de este siglo no más de una docena de poblaciones había en todo Neuquén. Un boliche, un hotel, un almacén, médico, botica y algunos comercios los caracterizaba. Y en esos conglomerados de casas se hacía teatro. Grupos “filodramáticos” se recuerda en aquellos años en Neuquén, Chos Malal, Zapala. En 1902 Chos Malal era capital del Territorio y en la esquina de 25 de Mayo y Pío Gardín, un grupo local ponía en escena la primera obra, un sainete, cuyo nombre no pudo rescatarse.

A doscientos kilómetros de Neuquén, en 1912 se fundaba la ciudad de Zapala que tenía unas cuarenta viviendas. Un año después llegaba el Ferrocarril (punta de riel). El Hotel Zapala fue muchos años escenario de veladas artísticas que ambientaba, preparaba y dirigía su propietaria, una gallega increíble. Francisca Gil de Echeverría (Doña Paca) presentaba por noche, teatro, números musicales, recitados y baile popular hasta el amanecer. En los años 20 el grupo Juventud Unida se erigía en la primera formación

orgánica independiente. Lo integraban: Doña Paca, Iluminado Sánchez, Rómulo Purita, Hilario Saralegui, Benito Rosa, Isabel y Pedro Erdozain, Carlos Cechik, María Grandi, Carlos y Fanni Galperín, Alberto y Enrique Zingoni, Teresa Naves, J. Diamante, Alfredo Muzzin, Isabel Palma, Pedro Butazzi, B. Petry, R. Waistein, E. Monti, L. Borrini, entre otros. En 1924 estrenaron *La falsa huella* de R. Villarán. Directores: Luis Ferreira y Luis Monti. Otras obras: *La honra de los hombres* (J. Benavente), *Noche de luna*, *Ganarse la vida*, *Ilusiones del viejo y de la vieja*, *El vuelo*, *No hay suegra como la mía*, *El pasado vuelve*, *La muerte de un vivo*, *Toda una vida*, *Como la espuma*, *Los chicos crecen* y numerosas más, hasta los años 1939 o 1940.

En Chos Malal en 1918, Don Alfonso Lembo construye el Club Chos Malal y comienza a funcionar un escenario de teatro, hecho con tablas y caballetes, telones y bastidores fabricados por los grupos que allí actuaban. El primero fue un Cuadro Filodramático y su director fue Manuel Corujo, a quien siguió Goldemberg Godoy, cónsul chileno. El elenco lo integraban Pedro Álvarez, Berta Schouabs, Julio Della' Chá, Virginia Della' Chá, Vicente Colombino, Rosita Echeverry de Isicson, Ernesto Mones Ruiz y Rosita Colombino de Giacomini. Se Recuerdan las puestas de *Veraneando en Zapallar*, *Mi hijo el doctor*, *Barranca abajo* y el famoso *Vía crucis*, del que los memoriosos y ancianos dicen “cuánto lloró el público”. Durante las vacaciones, los hermanos Sarmiento y un grupo de estudiantes chilenos hacían temporada en ese tablado, cada verano una obra distinta.

El 21 de febrero de 1944, se inaugura el Cine Teatro Amancay en San Martín de los Andes y un grupo vocacional se forma integrado por Dora M. Fernández, Cecilia Núñez, Ana María Núñez, Isabel Palma, Magdalena Suter, Luis Fernández, José Carlos Bondi, Cayetano María Amato, Rodolfo Corvera, Mario Spínola y Tomás Vivero. Poco después se llamará Conjunto Vocacional La Huella, de importante trayectoria en ese pueblito cordillerano.

Nace la provincia

Año 1957. Autoridades provinciales, administración de Justicia, enseñanza primaria y secundaria, sistema sanitario, promoción industrial y comercial, promovieron el crecimiento demográfico, alentaron la inmigración interna y por ende el desarrollo de las artes. Neuquén capital se transformó en una progresista ciudad, estratégicamente enclavada a la que convergía gran parte del quehacer cultural de la zona. Las dos décadas que le siguen estarán signadas por el crecimiento, la interacción, la búsqueda, en todos los órdenes sociales y consecuentemente esta actividad influyó en el teatro.

Neuquén capital

Bajo la Dirección de Cavilla Sorondo, trabajó durante muchos años el grupo Independiente Amancay. Fueron sus integrantes - entre otros- Alfredo Lanza, Guillermo Murphy, Alicia Figueira, Evaristo Giménez, Arturo Pérez, José Digiglio, Jorge Fernández Garro, Lelia Francavilla, Héctor Francavilla, Lito Della Valentina, Valentín Argés, Ángel Santagostino, Antonia Figueira, Horacio Tarifeño.

Alguna de sus puestas: *Luz de gas, Ha llegado un inspector, Yo estuve aquí una vez, El hombre de la flor en la boca, Un amante en la ciudad, Porque sí, El fin del comienzo, Un día de octubre, Los conquistadores del desierto, Pehuén mapu.*

El grupo independiente Las Manos, trabajó también en esos años. Algunos de sus miembros fueron Roberto Ferrer, Roberto Recio, Raúl Domínguez, Gloria Napal. Entre sus obras: *La zorra y las uvas* de Figueiredo.

El Grillo: Se forma en la década del sesenta. Trabajó durante varios años, actuando también en otras provincias, en Buenos Aires y en Lima (Perú). Fue su directora Alicia Fernández Rego y en su trayectoria se formaron buen número de los principales exponentes del teatro neuquino. Algunos de sus miembros: Raúl Domínguez, Alicia Villaverde, Kune Grimberg, Darío Altomaro, Jorge Capellán,

Cecilia Lizasoain, Arturo Pérez, Lila Gómez, Alicia Pifarré, Pelusa Cornejo, Leonor Deraco, Horacio Sánchez, Celeste Larreguy, Naldo Aguilar, Naldo Labrín, Eduardo Bejarano, Claudio Fracassi, Elba Weiman.

Puestas: *Historias para ser contadas. Los de la mesa diez* (Dragún). *Ninguna historia excepcional. Buenos días mamá, Julieta y Romero. La calle verde. El misterio del pastel desaparecido. Esperando a Rodó. El festival de Chéjov. La bruja y los canarios. Historia de un teatro.*

Funcionó por entonces el grupo Teyvo, cuya directora fue la Señora de Pianzola.

Alicia Fernández Rego desarrolló su tarea formativa y de dirección en Centenario (localidad próxima a la capital) donde dirigió El Retablillo, integrado por Pedro Egea, Lucio Espíndola, Horacio Espíndola, Elsa Espíndola, entre otros.

La Comedia Neuquina: Con dirección de José Digiglio, pone en escena *Tres jueces para un largo silencio y ¿Cómo querés que te oiga con la canilla abierta?*

Café Teatral: Funcionó en la década del 70. *En el andén, Comisaría nocturna, La pucha, El grito pelado, Romeo ante el cadáver de Julieta, La verdad del canto y la copla.* Lo integraban: Darío Altomaro, Alicia Villaverde, Raúl Domínguez, Néstor Sotomayor, Norman Portanko, Tito Gueijman.

Grupo Génesis: Lo integraron Darío Altomaro, Raúl Domínguez, Alicia Pifarré, Alicia Villaverde, Horacio Sánchez, Luis Arroyo, Horacio Espíndola (década del 70). Puesta: *La vaca blanca.* Dirección: Domingo Lo Giúdice.

Jorge Edelman (Jorge Berón Astrada): Director y autor teatral, con compañía itinerante, pionero del radioteatro patagónico, desde los años 70 recorriendo los pueblos neuquinos. Con dos vehículos, acoplado, actores, escenografía, se lo ve por Neuquén y provincias patagónicas. Siempre vuelve a Neuquén y lleva su teatro allí donde pocos llegan. Sus obras, primero difundidas por radioteatro y luego llevadas en gira: *Juan Moreira. Belindo Corazón, payuca y campeón* (de Edelman). *Payador Cruz*

Lucero (Chiape). *Sinforoso y Polidoro, payucas que valen oro. Yo no tengo la culpa. El milagro de Ceferino Namuncurá* y muchas otras. Nota: (Un completo trabajo sobre Edelman, su trayectoria y pensamiento puede encontrarse en *El teatro "bárbaro" del interior* de Beatriz Seibel).

San Martín de los Andes

Grupo de Teatro Huella. Año 1955: *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona.

Miembros del grupo: Juan Carlos Bondi, Rodolfo Rizzo, Dora Fernández, Rodolfo Cervera, Magdalena Sutter, Cecilia Núñez, Leonardo Fernández, Cayetano Amato, Isabel Palma, Ana María Núñez, Enriqueta Chidiak, Sr. Vivero, Sr. Glavinich.

En 1957 estrenan *Las minas de Caminiaga*, con dirección de Fernando Mohr.

En 1958 (febrero): *En un burro tres baturros* de A. Novión.

En 1959: *La hermana Josefina*. En febrero de 1961: *La tercera palabra*.

En 1958 llevan esta obra a Neuquén con dirección de José Luis Puente actuando para el Congreso de la Araucanía (recuérdese que entre una y otra ciudad hay 440 kilómetros y en ese entonces el camino era de tierra y ripio).

A partir de 1961 el I.S.S.M.A. (nivel secundario) crea un grupo dramático cuyos miembros después del estreno se iban incorporando al grupo Huella. Con dirección de Efilda Stuar de Boyle, nace en 1961 *El médico a palos*. En 1962 *La zapatera prodigiosa*, dirección de Hugo Burgos. En 1963 *Las preciosas ridículas*, dirección de Sra. de Lombardo.

En setiembre de 1962 un grupo de actores (en su mayoría chilenos) se radica en el lugar y estrena *A mí me lo contaron*. Actuaban Adolfo Gutiérrez, Olga Álvarez, Eliana Álvarez, Elba Leotta, Carmen Espinosa, Hugo Burgos, Raúl Álvarez y Eleuterio González. Poco después *El oso* de Antón Chéjov, dirección de Alfredo Pargade. Todos se integran al Huella. Hacen *Farsa y justicia del Corregidor*. *Cornudo, apaleado y contento*. En 1963 *Cascabel*

cascabelito de Armando Moock: Marta Lagos, Ana Fularska, Rafael Demateo, Carlos Buganem, Julio Rubilar, Julio Nahuelquín, Nora Valentino, dirección de Hugo Burgos e Ivonia Zúñiga.

Año 1963: *Pueblan las mujeres* (hnos. Quinteros). Dirección de Sra. de García.

Año 1966: *Los árboles mueren de pie*. Dirección de Juan C. Bondi, incorporándose al elenco Elba Hassler, Carlos Righetti, Nieto Mastronardo, Marisa Tenerna.

En 1967: Hacen *La zorra y las uvas*. Dirección de Hugo Burgos. Se incorporan Silvia Capiet y Miriam Cofré.

En 1968: *Un espíritu burlón*. Dirección de Elba de Ubaldini.

Entre 1967 y 1968 parte del grupo forma ANTA -Asociación Nuevo Teatro Argentino- (grupo experimental). Hicieron *La valija* (Mauricio), *Uno puede ser un asesino* y *La fiaca* (Talesnik). Pudieron llevar hasta San Martín de los Andes asistencia técnica desde la Capital Federal e implementar talleres de capacitación, entre cuyos instructores estuvieron Raúl Serrano, Enrique Pinti, Alejandra Boero, Oscar Fessler, Rubens Correa y Lucrecia Capello.

En 1969 hacen *El pan de la locura* (Cuzzani). Dirección de Demateo.

En 1970 reponen *La farsa del cornudo y apaleado*.

En 1974: *¿A qué jugamos?*

En 1981 el grupo modifica su nombre en Nueva Huella. Hace *En el andén* (Oscar Chatruc-Hugo Fujita).

Por entonces se radica en San Martín de los Andes, el actor porteño Jorge Villalba que comienza a trabajar transformando la capilla del pueblo, en un teatro. Nace la Fundación Amigos de la Cultura de San Martín de los Andes.

Zapala

En la década del 60 esta ciudad mediterránea tuvo un movimiento teatral importante que se mantuvo hasta los primeros años de la década del 70. Ello se realizó a través del grupo Independiente Yumu Puni (noche brillante) que con la dirección de Carlos Isola puso en escena, entre otras obras:

Aprobado en castidad (Peñañiel). *El lustrador de manzana* (César Tiempo). *Como Carlota no hay otra* (Maroni y Vega). *No te podés casar. Ilusiones del viejo y de la vieja* (Villalba). *Papá Lebonard* (J. Ricard). *Té y simpatía* (Anderson). *Casa de muñecas* (Ibsen). *Amorina* (Borrás). *No hay suegra como la mía* (Bronenberg).

Después del estreno en Zapala, se llevaba cada obra a pueblos vecinos llegando con alguna de ellas hasta Neuquén.

Yumu Puni fue un grupo numeroso y de actividad constante. Lo integraron: Marta de Suárez, Marta Such, Mary Zainderberg, Monse Boget, Tito Fernández, Lina Guzmán, Irma de Zinni, Lotty Serradilla, Bernardo Petry, José Pereyra, Gerardo Machado, José Barthou, Mario Argat, Néstor Fernández, R. Laurencena, Luis Borrini, José Fantagussi, Pedro Cabezas, Cata Romero, Walter Munk, Leticia Lacruz, Mabel Carro, Irma Negrete, Irma Katz, Alfredo Gamero, Ilse de Schild, Antonio Algarte, Haydeé Hormachea, Julio Cardone, Saúl López Osornio.

Algunos actores tratan de retomar el grupo en 1973 y hacen *El zoológico de cristal* (T. Williams): Mario Argart, Haydée y Gladys Hormachea y Carlos Fernández. Dirección de Roberto Dairiens. Asistentes: Silvia González y Edgardo Sapag.

Chos Malal

En 1967 se creó el grupo Corral Amarillo (*Chos Malal*) cuya dirección estuvo a cargo del Dramaturgo David Cureses (*La frontera*, editado por Talía, y otros). Paralelamente se creó una escuela de teatro que dirigía Alicia Fernández Rego y Kune Grimberg, o Tito Olivera en cuya casa se ensayaba. Actores: Ninfa Ortú de Ordoñez, Arturo Brusco, Fanny Pessino de De Vega, Loly Origone, Jaime Echevarría, Raúl Imazio, Araceli de Imaz, Ada Prades (h), Marcos Ortú, Cuqui Munk. Iluminación: Luis Héctor López. Vestuario: Hugo Nieto. Escenografía: la artista plástica Clarita Liptak. En 1969 este grupo fue dirigido por Iris Marga y el maquillaje estuvo a cargo de Juan Carlos Ross, quien había dado un curso sobre el tema. Actuaron en la Capital Federal ese año. Otras obras fueron *Cosas de mamá y papá*. *La butifarra de oro*.

En la década del 70, docentes conforman el grupo 11 de Setiembre con dirección de Julia Mora. Actuaban Guillermo Rodríguez, Sofía de Rod, Yamil Villar, Obdulio Monsalvo, Eduardo Lucero, Alfredo Temi, Cristina Miranda, Dora Arin, Alberto Mansilla, Norma Colombino, Roberto Gessler. Algunas obras: *Mi hijo el doctor*. *La tercera palabra*.

Entre 1978 y 1981 se forma un grupo de payasos, entre sus objetivos estaban constituir un “frente cultural” en momentos en que la situación con Chile era difícil. Lo integraban: Latisfi Temi, Margarita Miguel de Acuña, Marcela Cánepa, Ninfa de Ordoñez, Ana Marquina, Rubén Quintana. Hacían giras por los pueblitos del norte neuquino.

Cutral Có-Plaza Huincol

Aquí se desarrolló el grupo Independiente Nosotros, que trabajó con continuidad, unos doce años, iniciándose en 1974 con *La bolsa de agua caliente* (Somigliana), con alumnos de la Escuela de Comercio de Plaza Huincol, y ellos constituyen el grupo a partir de allí. Ponen luego: *Un mundo de gente* (comedia musical), *Fatalidad de Romeo y Julieta* (Denevi), *La Ñata. Aprobado en castidad. Los pocillos* (Benedetti). *Incomunicación* (Gudiño Kieffer). *Ensueño* (creación). *Mi suegra está loca, loca, loca* (G. y H. Pelay). *George* (John West). *La cama y el sofá* (Ferreti). *La conquista del sol* (Colmegni), *Pinocho. Los ojos llenos de amor. Tres somos varios. Strip tease* (S. Mrozek). *Muertes circulares. Limpitos pero no tanto* (J. Bellizi). *La espera trágica* (Eduardo Pavlovsky). *Prohibida* (creación). *Akenatón* (comedia musical, M. Waltari). *El ascensor. Proceso. Convivencia* (Viale). *¿Quién, yo?* (D. Sáenz). *Tiempo de ser. Yo te protegeré* (Daniel Massa -autor radicado en Neuquén- Zapala). *Esto no marcha* (comedia musical). *Pic nic* (F. Arrabal). *Una obra de teatro* (creación).

Algunos de sus integrantes fueron Beatriz Campos, Guillermo Haag, Irma Almendra, Silvio Carro, Miriam Rolan, Fanny Hernández, Silvia San Martín, Isabel Soto, Graciela Abarzúa, Ricardo Leiva,

Mariana Ponce, L. García, Marisa Reyes, Alejandro Torres. La dirección grupal: Gustavo Torres y Marisa Reyes.

Década del 80

Se caracteriza por la aparición de muchos grupos teatrales en toda la provincia. Algunos de pocos integrantes, o de corta duración. A veces con objetivos solo puntuales respecto de una puesta, y se disgregaban luego. Hay rotación, incremento de talleres de entrenamiento, diversidad de propuestas y metodologías de trabajo. Surgen cooperativas teatrales. Se advierte un crecimiento en la participación de adolescentes y jóvenes. En 1984 se realizan los primeros talleres metodológicos de escritura dramática, coordinados por el dramaturgo Alejandro Finzi (*Molino rojo*, *Viejos hospitales*, *Camino de cornisa*, y otros), en los cuales se estimula la producción local y se dan a conocer textos dramáticos de autores radicados en el Neuquén.

Cahuin y Mayal: 1982, en Chos Malal. Dirección de René Najman de Sibileau se constituye Cahuin (“fiesta”), grupo teatral independiente integrado por Obdulo Monsalvo, Alberto Mansilla, Marcela Cánepa, Lilian Da Silva, Irene de Calderón, Mónica Ordóñez. Ponen en escena creaciones colectivas. En 1984 pasa a llamarse Mayal. Se incorporan además Marcelo Rogatky, Diego Esandi, Miguel Valero, Graciela Granados, Liliana Bolajuzón, Luisa Ferreyra Soria, entre otros.

Algunas de sus obras *La puerta* (De la Fuente. Autor neuquino, Centenario). *Blanca luna de la luna blanca* (Heguz). *La calle de los fantasmas* (J. Villafañe). *La más fuerte* (A. Strindberg). Asistentes técnicos: Alicia Arispon, Héctor Cabib, Mirko Mosqueira y José Mora.

Grupo Itinerante: Se forma en Centenario. Algunos de sus integrantes: Graciela Martínez, Silvia Echavarri, Teresa Echavarri. Ponen en escena *Papá querido* (Bortnik), con dirección de Abner Pardo. Luego *El gran guiñol* (Pennini, autor radicado en Neuquén) con dirección del autor, Gerardo Pennini.

Frelote: Un joven actor Carlos Sturze intenta el Frente Loncopué del Teatro, grupo independiente experimental, en la localidad de Loncopué. El grupo tuvo corta duración y algunos egresados de su taller se integraron a otros grupos de la zona. Así surgió Grupo Nuevo, dirigido por Alejandro Rodríguez en El Huecú (un pueblito cordillerano), que pusieron en escena *¿Quién ayuda a Santiago?*, creación grupal con la actuación de Héctor Pizarro, Cipriano Cuevas, Ceferino Pizarro, Eduardo Cáceres, Andrea Cuevas, Irma Oliva entre otros, y la asistencia de Silvia Chevel.

F.A.C.S.M.A.: 1981. Una capilla de pueblo se transforma en el Teatro San José. El actor Jorge Villalba comienza a dirigir este grupo teatral, Fundación Amigos de la Cultura de San Martín de los Andes. Así ponen en escena *Una vida secreta* (L. Mirlas). *Un ídolo de cartón* (R. Morgan). *Chau Felisa* (Saccoccia, autor de Zapala). *¿Quién, yo?* (D. Sáenz). *La zorra y las uvas* (Figueiredo). *La bolsa de agua caliente* (Somigliana). *Coronación* (Perinelli). *Modelos de madre para recortar y armar* (Saccoccia). *Homo dramaticus* (Adellach). *El pesebre viviente* (espectáculo de luz y sonido). *Navidad cordillerana* 1982-1983. En 1985, *Salvemos a Doña Naturaleza* de Graciela Rey (autora del lugar). 1986: *Cosas de Pepito* y *En boca cerrada* (Badillo).

En 1987, *La espantosa* (Cuzzani), dirección de Ana Fularska. *El nuevo mudo*, dirección de Ana Fularska. En 1988, *En el andén* (Frers), *Cecé* (Pirandello). 1989: *Lo frío y lo caliente*, dirección de José Luis Valenzuela.

Algunos de sus integrantes: Carlos Baganem, Rafael Demateo, Ivoni Ringler, Ana Fularska, Carlos Gallo, Carlos Alterini, Jorge Villalba, Félix Geraige, Estela Chinquini, José Lazza, Carmen Mardones, Héctor Palmer, Beatriz Palmer, Martín Tasik, Rosa Painem, Ramón Vidal, Ángela Yague, Cony Schoeder, Alejandra Palmer, Graciela Rey, Gustavo Schoeder, Carlos Sepúlveda, Federico Francis, Ariel Betancour, Marcelo Ringler, Mirta Troncoso, Reinaldo Gader, Macky Belloc.

Hueney (“amigos”): Se forma en Zapala en 1984 como Grupo Vocacional Independiente y obtiene su personería jurídica. Estrena

ese año *La torre de Babel y Argentina ¿dónde estás?* de Hugo Saccoccia (dirección del autor). *Un animal de costumbre* (Daniel Massa), dirección de Ana María Cardinali. *Pioneros* (Saccoccia), dirección de Adolfo Reyes.

En 1985 representa a Neuquén en el Festival Nacional del Cervantes (Buenos Aires) con *Pioneros* de Saccoccia, dirección de Jorge Villalba. Otras puestas en escena: *Pinocho* (adaptación), *Papá querido* (Bortnik), *Qué pálida loco*, *Hay un bebé en casa* (Saccoccia), *Yo te protegeré* (Daniel Massa), *La marquesa del Larkpur Lotion* (T. Williams), *Mi amigo Pedro* (P. Marrazo, autor radicado en la región), *Hay que apagar el fuego* (Gorostiza), *Se me murió entre los brazos* (Drago), *Ruido de rotas cadenas* (Halac), *Canción de cuna mapuche* (Mora Alarcón), *Historia de un oso* (S. Anaine), *Concierto de aniversario* (Eduardo Rovner) en agosto 1989.

Sus directores: Adolfo Reyes, Hugo Saccoccia, Jorge Villalba, Ana María Cardinali, Mario Berrini.

Sus integrantes: Olga Cebrero, Rosa Singh, Cata Romero, Stella Maris Del Amo, Tito Fernández, José Luis Saddi, Juan C. Ortega, Daniel Massa, Mario Berrini, Jorge Véspoli, Ricardo Fantaguzzi, Emilia Valeri, Raúl Rossi, Bruno Ghiringuelli, Iván Sardini, Patricio Almeida, Mario Argat, Viviana Arranz, María Lourdes Gómez, Lali Azúa, Ricardo Troncoso, Juan Melillán, Iris Laurín, María Inés Salas, Alberto Adem, Antonio y Gladys Perulán, entre otros.

Aitue: Nace en 1985 como Taller Independiente en Cutral Cól. Con dirección de Florencia Cresto ponen en escena una creación colectiva *Buscando raíces, buscando petróleo* (1986) con la que luego participó (1987) en el Festival Nacional del Cervantes (Bs. As., en diciembre). Sus integrantes: Raúl Seoane, Ana Chamez, Irma Almendra, Gladys Rodríguez, José Luis Punte, Betty Moreno, Nidia Ríos, Graciela Osés, Guillermo Pérez, Liliana Docampo, Marta Franchini, Viviana Moreno, entre otros.

Grupolín: Se forma como Cooperativa Independiente en 1986. Sus miembros habían pertenecido al ciclo La Expresión y los Jóvenes (Dirección Provincial de Cultura). Su primer trabajo,

(creación) *Chupate esa mandarina*, con dirección de Carlos María Ríos, representó a la Provincia en el Festival Nacional de Teatro (Cervantes) noviembre 1986.

Sus integrantes: Amanda Alvarado, Nancy Cisterna, Celia Campás, Andrea Diez, Gabriel Dombeck, Griselda Galarza, Daniela Jaunarena, Patricia Jure, Alejandro Marino, José Luis Torres. Otra obra: *Extraño juguete*.

Claroscuro: Jóvenes también, formados en La Expresión y los Jóvenes, con dirección de Darío Altomaro realizan *Buscándote, buscándome* (creación, con textos de Prévert, Frers, Carballido, Adellach, Tiago de Mel). Fueron sus miembros, Viviana Vargas, Jorge Arbert, César Altomaro, Andrea Diez, Verónica Zecca, Lucio Herrera y Claudia Cogliatti. Con ese trabajo actuaron en Buenos Aires (Teatro Nacional Cervantes). Ciclo: Los Jóvenes al Cervantes.

En 1988 hacen *Criaturas y Marcha*, de Adellach, espectáculo con el cual representan a la Provincia en el Festival Nacional del Cervantes, dos años seguidos, 1988 y 1989. Trabajaron también con instrumentos y zancos en *Obras breves de teatro callejero* y durante 1990 estrenaron *Si tocas Calcuta* de Marcelo Marán (autor marplatense). El grupo se integra actualmente con Claudia Cogliatti, Jorge Arbert, César Altomaro, Oscar Sarhan y Alicia Villaverde.

Grupo Liendre: Se forma en 1986 con dirección de Raúl Toscani. Ponen en escena *Historia de dragones* (infantil). Fueron sus integrantes: Julio Cortés, Silvia Echavarri, Marité Arias, Paula Mayorga, Cristina Mancilla, Carlos Ríos, entre otros. En 1988 hacen la creación colectiva *A caballo regalau...* Ambas realizaciones tuvieron numerosas representaciones, llevando la segunda al Festival Santacruceño de Teatro en Piedrabuena.

Cara y Seca (grupo cooperativo independiente): De reciente formación se integra con Lucio Herrera, Darío Altomaro. Dirección de José Digiglio. En escena: *Yepeto* de Roberto Cossa.

Teatro Del Bajo: Nace en 1981 como Cooperativa El Establo, cuando consiguen alquilar un galpón abandonado (que había sufrido un incendio) en Neuquén. Trabaja intensamente durante seis años

hasta que en 1987 sobrevino el desalojo y a pesar de la movilización de su gente, de Instituciones del medio, etc., la realidad es que nadie repuso el espacio perdido. Su última actuación *El funeral* (creación colectiva) que muestra esa muerte, fue un llamado de auxilio final que no tuvo eco y que deja el interrogante angustioso de preguntarnos cuál es el lugar que ocupa la cultura en nuestra sociedad.

Puestas en escena:

1981: *300 millones* (Arlt). Dirección de Salvador Amore. *En el andén*, dirección de Dagoberto Mansilla. *Heroica* (Dragún), dirección de Salvador Amore. *Historias para ser contadas*.

1983: *Uno más uno, unos cuantos*, dirección de Carlos Thiel.

1984: *¿Alguien sabe qué hora es?* (Vettier), dirección de Alicia Murphy. *La celebración* (Alberti), dirección de Víctor Mayol. *Historia tendenciosa* (Monti), dirección de Mayol.

1985: *Trabajo pesado* (M. Soto), dirección de Mayol. Espectáculo callejero *De plaza en plaza*, dirección de Raúl Toscani. *Historia de dragones*, dirección de Raúl Toscani. *Andanzas de Juan el Zorro* (Feijoó), dirección de Luis Giustincich. *La señorita Margarita, una mujer impetuosa*, dirección de Alicia Fernández Rego.

1986: *La casa de Bernarda Alba* (G. Lorca), dirección de Javier Fernández [V. Mayol] y Fernando Aragón. *El funeral* (creación).

Algunos de sus integrantes: Cecilia Arcucci, Ida Zóccola, Alicia Murphy, Cecilia Lizasoain, Javier Fernández, Fernando Aragón, Verónica Coelho, Marcela Cánepa, Mónica Carbajal, Gabriela Godoy, Raúl Toscani, Florencia Cresto, Julio Cortés, Dagoberto Mansilla, Luis Giustincich, María. T. Arias, entre otros.

Otras realizaciones: Sin llegar a constituir grupos independientes con continuidad, hubo realizaciones teatrales que, aunque insertas en una producción ocasional, corresponden rescatar en esta década (ciudad de Neuquén):

Otra vez yo (mimo-clown) por el actor Senén Arancibia.

Elenco No-ma-de Tres: Alejandra Codina, Darío Altomaro, Senén Arancibia y Jorge García Lillo. Obra: *El hado de Pistacho* (infantil). *Historia de duendes y gnomos* (infantil) con Cecilia Lizasoain y Jorge García Lillo. Dirección de Fernando Aragón.

Pinocho, dirección de Fernando Aragón.

NOTA

El trabajo excluye expresamente las producciones teatrales realizadas en la Provincia del Neuquén de cualquier época por Escuelas oficiales, Bellas Artes, Comisiones oficiales de Cultura, etc.

INFORMANTES

Ana Fularska, Darío Altomaro, René Najman de Sibileau, Ninfa Ordóñez, Cuenta Colombino, J. y L. Della' Chá, J. Echevarría, E.

Lucero, Mario Argat

COMPILACIÓN Y PRODUCCIÓN

Hugo Luis Saccoccia

Noviembre, 1989².

NOTAS

¹ La fuente del presente material llegó a mis manos, ofrecida por el Sr. Osvaldo Calafati quien, a su vez, gentilmente la obtuvo de su autor, H. L. Saccoccia. Se trata de una copia mecanografiada de ocho páginas en A3 que, en homenaje a H. L. Saccoccia y para la memoria del teatro neuquino, me he tomado el atrevimiento de transcribir, revisar y editar, con autorización de Franco y Marcos Saccoccia. (Margarita Garrido)

² Los datos del mes y el año aparecen agregados al margen, escritos a mano en la primera página.

PONENCIAS

EL TEATRO NEUQUINO EN LA POSTDICTADURA

El Teatro del Bajo (1981-1987) y las políticas culturales neuquinas¹

María B. Rodríguez

Si hablamos de la actividad teatral en la postdictadura no podemos dejar de considerar el deterioro que sufrió la cultura durante la última Dictadura Militar (1976-83), que dejó como resultado la fragmentación y erosión del campo artístico, como expresión de una política orientada a la reculturalización planificada por quienes detentaron el poder durante el régimen militar. Sin embargo, y a pesar de la censura todavía imperante en nuestro país, la primera expresión cultural de gran alcance que enfrentó al proyecto dictatorial a nivel nacional, fue la experiencia del Teatro Abierto en Buenos Aires en 1981², que tuvo su paralelo en la ciudad de Neuquén, pocos meses después, con el Teatro del Bajo (1981-87).

El retorno al sistema democrático en el país estuvo impregnado de un discurso político a favor de la expresión cultural, ostentado por el entonces Presidente Raúl Alfonsín³. Sin embargo, los análisis posteriores indican los límites de tales intenciones políticas. Ana Wortman sostiene que el punto significativo que marcó al período de la transición democrática fue la intervención del Estado en la formulación de las políticas culturales, que se caracterizaron durante la gestión radical por ser objetivos culturales, y no políticas planificadas. Además, la autora plantea que:

(...) si durante los primeros años el discurso del gobierno radical estaba impregnado de la palabra cultura, a partir de sucesivas crisis, esta comienza a ser desplazada hasta ser el discurso económico el eje constituido de lo social. (1996: 28)

En este contexto de transición, el Teatro del Bajo significó un espacio de apertura y libre expresión en las postrimerías de la última dictadura militar en la ciudad de Neuquén, representados principalmente en el elemento cooperativista del elenco estable que dio forma a la sala de teatro, y por las connotaciones simbólicas que se expresaban en las obras seleccionadas para la puesta en escena⁴.

El objetivo de este trabajo es revisar, desde una perspectiva sociopolítica e histórica, la propuesta teatral y cultural llevada a cabo por el Teatro del Bajo, y las respuestas del municipio neuquino frente a este proyecto artístico integral.

La Cooperativa Artística El Establo Ltda. inició sus actividades en un galpón en muy mal estado, en la calle Misiones 224 de la ciudad de Neuquén, a fines de 1981, cuando comenzaron los trabajos para la construcción de la sala de teatro, que en un principio, solo contaba con algunas paredes del edificio, derrumbado casi por completo. El elenco que dio vida al Teatro del Bajo se organizó para poner en condiciones el espacio, que no contó con ningún apoyo estatal o privado, sino que fue resultado del esfuerzo de los/as integrantes de la cooperativa y el apoyo de la sociedad, quienes trabajaron en su refacción durante el verano de 1982⁵. Entre los primeros integrantes de la Cooperativa se ha documentado la participación de Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Ida Zóccola, Alicia Murphy, Cecilia Lizasoain, Javier Fernández, Fernando Aragón, Verónica Coelho, Mónica Carvajal, Gabriela Godoy, Raúl Toscani, María Dolores Duarte, Luis Giustincich, Florencia Cresto, Juan Gardés, Dagoberto Mansilla y María Teresa Arias.

La importancia del quehacer teatral realizado en esa sala para la actividad cultural neuquina en la década de 1980 fue significativa, ya que no solo funcionó con la puesta en escena de dieciséis obras⁶ por parte del elenco durante sus seis años de actividad, sino que también promovió la cooperación de la sociedad neuquina, de otros grupos artísticos como lo fueron los artistas plásticos (cediendo el espacio para exposiciones y subastas de

obras) y la sala de teatro El Caracol de la ciudad de Fiske Menuco (Gral. Roca, Río Negro). Asimismo impulsó la realización de ciclos musicales y de cine, la creación de la Biblioteca Héctor Falabella que funcionó en el seno de la Cooperativa, la sesión del espacio para la Delegación Neuquina de la Asociación Argentina de Actores, la promoción de actividades como el Teatrzo '85⁷, la participación en Festivales Provinciales de Teatro, la gestión para la visita en la ciudad de elencos italianos⁸, la participación de directores porteños como lo fueron Salvador Amore y Víctor Mayol, la puesta en marcha de talleres actorales iniciales y avanzados, entre otras muchas actividades⁹.

Así mismo, considerando los aportes realizados por Griselda Fanese en su trabajo sobre las representaciones del Teatro del Bajo en el discurso del diario Río Negro, es importante enfocar la actividad artística de los integrantes de la cooperativa con:

(...) la impronta del arte involucrado en la toma de conciencia acerca de un estado de la cultura y en la reapropiación de perspectivas y valores despreciados y depredados durante la dictadura. (Fanese)

Es decir que no podemos dejar de tener en cuenta que las acciones en conjunto llevadas a cabo por quienes integraron el Teatro del Bajo representaron la impronta del accionar de una cultura política y de una propuesta cultural integradora alternativa y contestataria a la heredada de la coyuntura dictatorial.

Consideramos esto teniendo en cuenta los proyectos realizados por la cooperativa. Por un lado, y como fase inicial, la construcción de la sala y la organización alrededor de una cooperativa artística, como herramientas materiales para la producción y difusión teatral, que tienen como características principales un modo de producción cultural de tipo independiente. Y en segundo lugar, la propensión a la profesionalización, en tanto capacitación y perfeccionamiento, materializada en los aportes de directores, en primera instancia, de Salvador Amore y, luego, de Víctor Mayol. En este sentido se

propiciaba una formación de tipo integral, ya que al aporte de dirección artística se sumaba -especialmente en la instancia de colaboración de Víctor Mayol- la participación de especialistas de las distintas ramas que componen la actividad teatral¹⁰.

Una tercera instancia que expresa la propensión a una actividad cultural planificada, fue el proyecto de construcción de una nueva sala, ante el inminente desalojo del Teatro del Bajo de su locación en la calle Misiones, en 1987¹¹. Sin embargo, a pesar de un primer intento de colaboración del Municipio y de la Provincia de Neuquén, el proyecto no pudo llevarse a cabo ante la falta de cesión del terreno prometido por parte de las autoridades.

Es en este sentido que considero que el Teatro del Bajo expresó una Política Cultural. Por “política cultural” nos estamos refiriendo a acciones llevadas a cabo por instituciones estatales y/o civiles que se orientan a la satisfacción de las necesidades culturales de una sociedad en un momento dado (Chavolla, 2008: 413-14). Y que tienen como trasfondo una planificación que propone diversas acciones mediante las cuales se pretende crear, promover o fortalecer los ámbitos de la cultura¹². Estas conllevan una forma particular de producir acciones culturales. Sin embargo, suele relacionarse el concepto de “políticas culturales” con las acciones llevadas a cabo exclusivamente por el Estado. Si bien no se niega que el Estado promueve políticas culturales, las acciones realizadas exclusivamente por los organismos públicos que representan un accionar aislado y no tienen una planificación global para los ámbitos de la cultura, van a ser expresadas bajo el nombre de “políticas públicas de la cultura” (Urfalino, 1999: 333). Es decir, nos referimos aquí a las medidas llevadas a cabo por el Estado que se materializan, de forma aislada, y que no contienen un proyecto cultural integrado. Se hace esta distinción con el fin de considerar que, en variados ejemplos, los organismos no gubernamentales promueven y realizan acciones artísticas que contienen como trasfondo una política cultural específica. Uno de esos casos es el del Teatro del Bajo, como lo planteó G. Fanese. Y que, en otros casos, el Estado realiza acciones aisladas hacia algunos actores

culturales, las cuales no necesariamente contienen una planificación para el desarrollo cultural, ni una forma particular de producción.

Las actividades realizadas en el Teatro del Bajo por la Cooperativa Artística El Establo Ltda. sobrepasaron el quehacer teatral puesto que, a la reconstrucción y reacondicionamiento de lo que originalmente era un galpón prácticamente destruido, se debe agregar la promoción de espacios de discusión sobre el arte en general, la puesta en marcha de cursos y talleres orientados a la profesionalización, y la constante insistencia en ampliar los espacios artístico-culturales, por medio de diversos proyectos que fueron planteados anteriormente. El Teatro del Bajo no solo formó parte de la dinámica transformadora de la cultura neuquina en la década de los '80 (Costa, 2007: 23-44), sino que también promovió una forma particular de acción cultural. En definitiva, la cooperativa El Establo fue expresión de una “política cultural” con fuertes raíces democráticas.

Con todo esto no pretendo decir, como se plantea más arriba, que la Municipalidad de Neuquén no haya promovido una política cultural. Todo lo contrario. Considero lo que planteó Osvaldo Calafati:

El erario público siempre ha estado más dispuesto, en materia de cultura, a prestigiarse “trayendo a los artistas nacionales o internacionales consagrados” que a ofrecer apoyo a los ignorados artistas provinciales (...). (2009: 182)

Es decir, que la política cultural del municipio neuquino se orientó hacia afuera, miró hacia afuera, hacia lo que ocurre en los centros artísticos que nuclean las producciones de artistas consagrados. Y que en los casos en que las autoridades locales han proyectado intenciones de “apoyo oficial” se observa como pauta que:

(...) a pesar de las “buenas intenciones” de sus eventuales funcionarios, los artistas (especialmente los teatristas), deben ser “desalentados”. (Calafati, 2011: 161)

Con la vuelta a la Democracia, en 1983, asumió la intendencia de la ciudad de Neuquén Jorge Omar Sobisch, quien le encarga a Hilda López, la dirección de Cultura municipal. Se han consultado los archivos de cultura del municipio neuquino, donde se verificó la inexistencia de proyectos culturales orientados a promover la actividad teatral de la ciudad. Los aportes realizados por el municipio al Teatro del Bajo se expresaron de forma aislada y no fueron contenidos en un proyecto cultural integrado. La única instancia que se ha verificado, de colaboración entre el municipio capitalino y la Cooperativa, fue:

(...) la firma de un convenio con la Dirección Municipal de Cultura donde el Teatro del Bajo asume el compromiso de producir tres espectáculos teatrales destinados al público infantil y llevarlos a todas las escuelas de Neuquén capital. (Giustincich, 2000)

Con la excepción de este convenio, no se han encontrado indicios de propuestas culturales municipales acordes a la producción local incentivada y difundida por el Teatro del Bajo. De esta manera, y como podríamos encontrar en otros ejemplos del teatro en Neuquén, el Municipio capitalino expresó una política cultural que se desarrolló de forma paralela a las producciones neuquinas del período 1981-1987, al menos en lo que al quehacer teatral se refiere.

Concluyendo, considero que las actividades llevadas a cabo por los integrantes de la Cooperativa que dio sustento al Teatro del Bajo promovieron una política cultural orientada a la apertura de espacios de producción teatral que realizaba, no solo la puesta en escena de obras sino también la propensión a la profesionalización,

la capacitación y el desarrollo de quienes participaban en ella, accionar que se mantuvo abierto a la comunidad neuquina desde el inicio de las actividades. Por ello, el Teatro del Bajo fue mucho más que una sala de teatro; fue un propulsor de acciones culturales planificadas, es decir, promotor de una “política cultural”. Sin embargo, estas acciones fueron escasamente acompañadas, y solo de forma esporádica, por políticas públicas de la cultura. Y, sobre todo, no tuvieron el aporte significativo de una política cultural desde el Estado, que diera mayor alcance y continuidad al proyecto teatral de la Cooperativa El Establo.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2005). “Hacia un modelo general de los campos culturales, con especial aplicación a la historia del teatro”. Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

----- (2010). “Sobre la situación del campo cultural patagónico”. En Garrido, M. (Dir.). *Actas de las I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo: p. 179-187.

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

CHAVOLLA, Arturo (2008). “Política Cultural”. En Biagini H. y A. Roig (Dir.). *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos, p. 413-414.

COSTA, Ricardo (2007). *Un referente fundacional. Las letras neuquinas (período 1981-2005) y su (in)transferencia al campo educativo*. Buenos Aires: Nido de Cuervos.

FANESE, Griselda. “Teatro y prensa norpatagónicos en el pasaje de la dictadura a la democracia. Representaciones del Teatro del Bajo en el discurso del diario Río Negro”. En http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_14/GT14-8.html#_ftnref3 (consultada el 01/04/2012).

GARCIA CANCLINI, Néstor (1987). *Políticas culturales de América Latina*. Grijalbo: México.

GIUSTINCICH, Luis (2000). “Una Historia (el Teatro del Bajo)”. Versión mecanografiada.

MARISCAL OROZCO, José Luis. “Introducción. Política Cultural y modelos de gestión cultural”. En Mariscal Orozco, J. L. (Comp.). *Políticas Culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, en; <http://148.202.167.133/drupal/sites/default/files/Políticas%20Culturales.pdf> (consultada el 01/09/12).

URFALINO, Philippe (1999). “La historia de la política cultural”. En Rioux, J. P. y J. F. Sirinelli (Dir.). *Para una historia cultural*. México: Taurus, p. 327-340.

WORTMAN, Ana (1996). “Repensando las políticas culturales de la transición”. *Sociedad*, nro. 9, Septiembre, Buenos Aires.

NOTAS

¹ El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación de mayor alcance que se propone estudiar las políticas culturales de Neuquén Capital en la posdictadura, en referencia a la actividad teatral de la localidad, en el marco del Plan Nacional de Cultura 1984-1989.

² Teatro Abierto fue la primera expresión teatral masiva en las postrimerías de la Dictadura durante el gobierno militar del General Viola. Se realizó en Buenos Aires desde julio de 1981, y tuvo como sede principal de sus actividades el teatro Picadero. (Más información en: Pellettieri, Osvaldo (2002). *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. Teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, vol. II.)

³ La política cultural planteada en la gestión de Alfonsín quedó expresada en el Plan Nacional de Cultura (1984-1989).

⁴ Como lo fueron *300 millones* de Roberto Arlt, obra con la que dieron inicio a sus actividades teatrales, o *Heroica* e *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, dramaturgo censurado por la Dictadura.

⁵ Las entrevistas realizadas a Luis Giustincich y Dagoberto Mansilla hacen hincapié en el importante apoyo brindado por los vecinos de la ciudad, y los comercios que aportaron, principalmente, mediante la publicidad.

⁶ Las obras puestas en escena por el elenco del Teatro del Bajo fueron: *300 millones* de Roberto Arlt (1982), *Heroica* de Osvaldo Dragún (1982), *En el Andén* de Ernesto Frers (1982), *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún (1982), *El segundo círculo* de Marco Denevi (elenco formado mayoritariamente por alumnos de taller de iniciación actoral, 1983), *1+1, unos cuantos* (Creación colectiva, 1983), *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia (1984), *La celebración* de Rafael Alberti

(1984), *Historias tendenciosas* de Ricardo Monti (1984), *Trabajo pesado* de Máximo Soto (1985), *De plaza en plaza* (Espectáculo callejero, 1985), *Historia de dragones* de Carlos Gorostiza (1985), *Andanzas de Juan el Zorro* de Bernardo Canal Feijóo (1985), *La señorita Margarita, una mujer impetuosa* de Oscar Castelo (1985), *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1986), *El funeral* (Creación colectiva, 1986).

⁷ “Teatrero Neuquino 85” fue una experiencia realizada durante dos días en la ciudad de Neuquén, bajo el slogan: “En defensa de la Democracia por la liberación nacional y la unidad latinoamericana”.

⁸ Estos presentaron las obras *Albatri* (Tascabile), *Parata callejera*, *Va de broma* y *Suite indiana* (Potlach) estas últimas puestas en el Teatro. En Giustincich, L., *op. cit.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ Durante 1984 “los actores de la Cooperativa llevaron adelante el proyecto de capacitación elaborado junto al Director Artístico de entonces, Víctor Mayol, durante 12 meses consecutivos en jornadas de trabajo de 6 horas se perfeccionaron y capacitaron en las distintas disciplinas: Entrenamiento Expresivo a cargo de Enrique Dacal, Estenografía y Vestuario a cargo de Santiago Elder, Musicalización para Actores a cargo de Eduardo Segal, Metodología de trabajo del Actor a cargo de Víctor Mayol. Todos los instructores viajaron desde Buenos Aires, contratados por la Cooperativa El Establo Ltda. responsable del Teatro del Bajo por lapsos de 15 días cada uno para dictar sus clases durante todo el año”. En Giustincich, L., *op. cit.*

¹¹ Ante las posibilidades de desalojo de la sala, la comunidad neuquina conformó una comisión denominada “En resguardo y apoyo al Teatro del Bajo”, que pretendió brindar apoyo a la cooperativa pero que, sin embargo, no pudo lograr resultados concretos frente al inminente cierre.

¹² Las estrategias de intervención cultural no necesariamente están relacionadas, como en general se considera, con los aportes económicos, sino que también pueden orientarse a la creación, preservación, rescate, formación y capacitación, promoción, difusión y recreación. En Mariscal Orozco, *op. cit.*

**CONJURO CONTRA LA PENA
EN LA ESCUELA PROVINCIAL DE TÍTERES**
Experiencia de una espectadora de *Helmer y Rolf*

Alba Burgos

“Ea, rodead en círculo el tronco, y agarradlo ménades para que atrapemos a la fiera encaramada, que no pueda divulgar las secretas danzas en honor del dios...”.

(Eurípides. *Las bacantes*, vs. 1106-1109)

Obra: *Helmer y Rolf*

Adaptación de un cuento de una autora sueca: Barbro Lindgren, *Saga de un pequeño hombrecito (Sagan om den Lilla farbrorn)*.

Elenco de la Escuela Provincial de Títeres Alicia Murphy, para esta obra: Jorge Javier, Silvia López y Laura Romero.

Dirección general: Dardo Sánchez

Asistencia: Silvina Vega

Construcción de títeres y objetos: elenco

Reseña de la obra:

Un hombre pequeño se da cuenta de que está solo y siente la necesidad de tener amigos, para ello reparte carteles en lugares públicos, como la plaza que frecuenta. Un día tiene un encuentro casual con un perro con el que a través del tiempo nace una relación afectuosa. Pero el perro es amigable y conoce a una tercera.

Nos preguntamos cuándo comienza la expectación ¿Qué es lo que nos lleva a un espectáculo teatral y hace que nuestra mirada quede atrapada en ese lugar en el que algo se muestra? A manera de disparador recordamos la escena en que, en *Las Bacantes* de

Eurípides, Dioniso¹ incita a Penteo a espiar, a contemplar a las ménades en uno de sus cultos. Pero el que mira... es visto y ya no será el mismo.

Al hacer la descripción a través de nuestra mirada, relacionamos el ámbito escénico y el espacio escénico, pensamos en los orígenes del hecho teatral. En la dramaturgia de títeres y objetos, por la construcción escenográfica, la obra *Helmer y Rolf* representada por el elenco de la Escuela Alicia Murphy nos permitirá observar la categoría de espacio escenográfico, su tratamiento en la obra y nuestro lugar de espectadores.

Antes

¿Cuándo nos constituimos en espectadores? Y antes ¿qué es eso de la expectación?

Para nombrar al espectador, Aristóteles utiliza la palabra *theatés* en su *Poética*: "(...) pues los poetas al componer, se pliegan al deseo de los espectadores". (1453b 33-34)

Según Liddell-Scott, *theatés*: "espectador; observador; oyente" y también A. Bailly: "*qui contempe*". En el campo lexical/morfosemántico de este sustantivo se encuentra *théa*, "vista, contemplación, espectáculo" que relacionamos con el verbo *theáomai* con el sentido de "contemplar con admiración" y "contemplar un espectáculo que se ofrece"; con *theatós*: "que puede ser visto"; con *théatron*: "lugar donde se encuentran los espectadores"; y también con *theatrízo*: "ofrecer como espectáculo"² con el que relacionamos *théatron*: "lugar de espectáculo", "teatro", "conjunto de espectadores", "público", "objeto de espectáculo", y *théatra*: "espectáculo", "representaciones o escenificaciones" (*Poética* 1449.9). De la misma manera traemos del latín el campo semántico de "espectador": El verbo *specto*: "contemplar, mirar/considerar, atender a/apreciar, poner a prueba/proponerse, tender a, referirse". *Speculator*: "observador, espía, explorador, mensajero". *Specula*, diminutivo de *spes*, "esperanza"³, "lugar de observación".

En síntesis, en la antigüedad greco-latina la visión y el lugar para mirar se complementan, así como la mirada del que asiste a un lugar para ver y en el que algo es puesto para ser visto.

Mientras esperábamos para presenciar un ensayo en la Escuela Provincial de Títeres en la ciudad de Neuquén, su actual directora, la actriz-titiritera Liliana Godoy⁴, nos abre las puertas: en el recorrido visitamos las aulas, el gran taller donde los titiriteros-actores están trabajando en la fabricación de muñecos y objetos que estarán en escena. Conocimos las aulas en las que se desarrollan talleres para niños, adolescentes y adultos, dos de ellas con espacios escénicos, y finalmente ingresamos a la sala “Daniel Vitulich” donde ensayará y estrenará el elenco estable de la misma, dirigido en este momento por Dardo Sánchez.

Todo ese despliegue de formas y colores se cierra y oscurece cuando ingresamos, media luz en la sala y oscuridad en el espacio escénico. Estamos ante un espejo invisible. Comenzó entonces la expectación. Un ojo (¿una boca?) se abre: el espacio escénico. Todo es negro, pero hay en el centro una suerte de mesa circular con ruedas pequeñas. Es un retablo circular que ocupa todo el escenario.

Aunque no hay nada más que la oscuridad, un vacío y un objeto circular que no dice demasiado invitan a la pregunta ¿para qué será eso? Hay algo que está preparado o que se prepara a mostrarse aunque en realidad hay ausencia de actores y personajes, ausencia de acontecimiento. Pero ya tenemos una esperanza, una expectativa producida por ese vacío y una demanda: algo va a ocurrir.

En la sala D. Vitulich no hay luces antes de un ensayo. La oscuridad no permite diferenciar si hay objetos o alguien. Tampoco tenemos el nombre de la obra. Pero ya la imaginación echó a andar pues se puede adivinar un micro mundo en esa forma circular que comprende todo el escenario.

Hay luz en la sala, luces y sombras. Como es natural al teatro, angustia ante eso que hay ante mis ojos y no puedo diferenciar. Juan C. Gené nos ubicaría en el primer ciclo de crisis:

el de la indiferenciación. Todos venimos al teatro desde una cotidianeidad común y más aún, no entendemos cuál es el espacio escénico, por dónde ni cuándo es que aparecerán los personajes. Pero entonces podemos citar a Gastón Breyer:

Todo teatro comienza negando: nada hay en el escenario. Ni escenario aún. El vacío es el lugar de un más allá, cueva misteriosa y desconfiada que oculta y de cuyo fondo suponemos espía la gran bestia, el Minos de Creta. (2005: 21)

Es en Creta justamente donde se encuentra la primera construcción teatral que data de principios del segundo milenio a. C. en el Palacio de Festos. Aunque hay restos de construcciones teatrales de diversas características, la *orchéstra* circular representa el más antiguo elemento teatral que puede remontarse a la edad arcaica. Sabemos que la fuerza del círculo se relaciona con su simbología, la idea de unidad, de perfección; también se lo ve como representación del cielo en oposición a la tierra; lo espiritual frente a lo material; como línea infinita, el tiempo y la eternidad. En las prácticas de magia, es símbolo de protección contra el mal.

En opinión de Juan Roche Cárcel, Gastón Breyer describe un proceso desde la “enajenación” a la “expectación” mencionando como pasos:

-el inicio en un sitio escénico circular. Allí hay un área sagrada -*témenos*⁵- y un altar votivo en el centro -*thyméle*. El pueblo circunda esto quedando lo cotidiano por fuera.

-la *orchéstra* es el área de función que en semicírculos está rodeada por el público: “De un espacio ocluido, de enajenación, a un primer espacio de expectación”.

-estructura triádica: el espacio a espaldas del espectador, el espacio central, el dramático y el de la proyección, más allá de la *orchéstra*.

-anfiteatro de piedra: la *skené* niega el vacío inquietante. Hay ahora también un muro frontal a la *skené*, lugar de ficción. (Roche Cárcel, 1989:142 y ss.)

En síntesis contamos con elementos del espacio que se entretrejen al hecho teatral: un área de veda y sitio propio, lugar mirado y lugar mirador, la aparición de normas, la incursión en lo otro y el posterior regreso.

Durante

Ingreso en la sala D. Vitulich en medio de un ensayo. Trato de no romper esa atmósfera especial: ¿un grupo de actores? Ya están trabajando. Delante del escenario hay una silla en la que está Silvina Vega, la asistente de dirección, que mira hacia el escenario como si toda ella fuera un gran ojo. Antes de mi entrada la escena ya estaba viva: la mirada de la asistente esperaba ¿Y esas apariciones en el escenario?

“¡Están vivos!”⁶ No, no son los personajes, me he convertido en una analógica espectadora y parece que mis ojos manejaran la presencia de los muñecos. Pero esos dos muñecos no están solos, hay dos actrices detrás de ellos, dos especies de máscaras neutras sin cabellos y sin cuerpos. Es que su ropa negra las sustrae al dominio de mi mirada.

“¡Las caras en cero!” Silvina Vega interviene: ordena, separa, ha puesto en crisis a las actrices.

Pide la primera repetición: “Hay algo que no se ve... El rostro de los títeres”, dice. Y otra cosa que no se tiene que ver: “Las manos de la titiritera”. Prueban y... “¡Vuelvan a hacer la escena! ¿Listo?”

Repetición y más repetición: una de las actrices titiriteras aprende una técnica para manipular un muñeco. Mientras lo ensaya, el muñeco pasa de la vida a la inercia hasta que queda detenido y con sus ojos fijos en mí. ¿Me mira? Por lo pronto sabemos que el gesto de enfocar los ojos con intención de ver algo construye una mirada. Mis ojos se han enfocado en ese objeto al que una luz lo enmarca y amplía mi visión.

Aparecen pequeños elementos muy precisos que emergen de la oscuridad percibida al comienzo: un banco de plaza, un farol, un

árbol. Este es el momento de continuar con la diferenciación. ¿Dónde están esos elementos? ¿Cuál es el espacio que los muestra? ¿Cuándo aparecen?

Relacionaremos las categorías ámbito escénico/espacio escénico y tiempo. El primero es aquel que comprende el lugar del espectador y el escenario. Es en ese ámbito donde se produce la expectación propiamente dicha: el espectador mira lo que está ante sus ojos, mira hacia ese lugar de las apariencias o de las apariciones. El espacio escénico es el lugar de la ficción en el que se desarrolla la historia. Esta categoría propone *per se* un diálogo en situación, en tiempo presente, límites de fonación y audición. Limita el número de personajes, sus movimientos y la distancia entre ellos. En la categoría de tiempo escénico tenemos en cuenta tres niveles que juegan en forma permanente: “el tiempo de la historia”, el argumento, la acción; “el tiempo del discurso” que pertenece al diálogo de los personajes, y “el tiempo de la representación” que está en los signos no verbales y otros verbales.

Después

“Helmer y Rolf” para los más chicos, 10 mayo, 2012.

La amistad, al rescate de la pena y el dolor. A partir de hoy, 10 de mayo, se comenzará a mostrar la obra de títeres “Helmer y Rolf” que está destinada a niños de jardín de infantes y a pequeños de primero y segundo grado de la escuela primaria. Tal como informaron desde la dirección estético-expresiva del Consejo Provincial de Educación (CPE) la obra se pondrá en escena de martes a viernes a las 15:30 en la sala teatral “Daniel Vitulich” de la Escuela Provincial de Títeres, ubicada en Anaya y Planas⁷.

En el estreno de la obra *Helmer y Rolf*⁸ nos ubicamos en la Sala D. Vitulich: un ámbito escénico con gradas de madera y sillas

de plástico ubicadas frente a un escenario que responde a las características de la caja a la italiana⁹. En esta ocasión, hay un retablo para los títeres que tiene particularidades: está dentro de la caja y es circular, ocupando casi la totalidad del escenario que es más bien cuadrangular (recordándonos aquello de que el cuadrado podría simbolizar la materia, y el círculo, el espíritu que emerge).

El retablo es móvil, tiene ruedas y gira, trayéndonos la idea de los coros arcaicos o los rituales religiosos. A la vez es un anillo, forma a la que se le atribuye función protectora en los ritos y de la que Carl G. Jung dice “es símbolo del alma y del yo”¹⁰. Este es el espacio escenográfico en el que se sitúan los personajes: Helmer, Rolf, un viejito, una joven y unos cuantos insectos.

A su vez el retablo circular a manera de dispositivo escénico muestra espacios lúdicos que se dan a partir de los movimientos y distancias de los personajes. Está diferenciado por la luz que cae casi en forma cenital y frontal al escenario. Estos espacios son:

- La casa de Helmer, su dormitorio y la sala-comedor
- La escalera de la casa, afuera de la misma
- La plaza: un banco y el farol
- Un bosque
- El espacio por encima de los anteriores donde “vuelan” algunos personajes”
- El espacio sin escenografía: del juego.

El tiempo de la historia es un tiempo circular: invierno, primavera, verano y nuevamente el invierno en unión con la voz en *off* de la narradora (Actriz Silvina Vega) que integra a ese espacio giratorio estos momentos:

- Helmer y su soledad
- Estrategia del personaje para conseguir amigos
- Transcurrir del verano que significó el encuentro del perro y Helmer
- Nuevo invierno pero compartido
- El hombrecito vuelve a estar triste: su perro tiene otra amiga: el corazón de Helmer y el mundo se detienen.

En cuanto al tiempo del discurso, se corresponde al tiempo de la representación: los diálogos de los personajes se establecen a través de sonidos sin articulación (aparente idioma extranjero entre Helmer y un viejito), ladridos del perro que denotan claramente los juegos interpersonales, silbidos, sonido del despertador y la música que se escucha acompañando o definiendo el clima de las escenas: simple transcurrir del tiempo, tiempo de alegría, tiempo de tristeza, tiempo de fiesta.

La obra presenta un entretejido del tiempo, narración de una historia y del espacio, dispositivo circular en movimiento, lugar de los movimientos. Cuando el retablo se mueve, transcurre el tiempo de la historia y se unen en un tiempo y espacio de la representación del que quedan fuera los sueños “encontrados” del perro y Helmer por encima del retablo, en movimientos-vuelos-sueños al estilo “cámara lenta” que relacionamos con el final de la obra, sobre el retablo, sin ningún elemento escenográfico, donde y cuando se encuentran los tres finalmente amigos. Aquí también los espectadores arman un clima de fiesta, de participación con los aplausos y ritmo de los mismos que acompañan el baile de los títeres-personajes y sonrisas del actor y actrices/manipulador/as.

¿Conclusiones?

El rito de la celebración de la vida: tal el encuentro de los amigos, la rueda de la vida puesta en marcha en un lugar donde el tiempo no se detiene y por eso mismo continúa el deseo de compartir, de estar con el otro para celebrar y darse cuenta de que los cambios, las mutaciones hacen a lo vital, a la continuidad (¿solo interrumpida por la muerte?).

En la obra que vimos lo teatral es la máscara que conjura la inmovilidad, la muerte: luz para mirar en un espacio que evoca el transcurrir del tiempo pero también la eternidad del amor, de la amistad necesaria para saber de lo humano a través de la presencia del otro. El teatro es el convivio que hace posible esa esperanza, la

expectación que traslada nuestra mirada y construye ese más allá, lo metafórico, lo que refleja una cierta esperanza de encuentros.

Vinimos a este estreno a teorizar sobre una puesta en la ciudad de Neuquén, comenzamos espiando el proceso de creación, la relación escópica¹¹ que se establece entre espectador y actores en un espacio para mirar. La expectación, la curiosidad y ansiedad previas a la puesta se trasladaron, a través de los títeres y de ese espacio circular metáfora del tiempo y el espacio, a la identificación primero con los fantasmas de la soledad y la reflexión final: la amistad y el encuentro nos devuelven a aquel espacio sagrado de la fiesta donde todos los participantes están en el mismo lugar.

ANEXO

Entre diseños y técnicas...

En el año 422 a. C., el historiador griego Jenofonte registra representaciones de títeres que se mencionaban en casa de Callias:

Porque son ellos los que me mantienen acudiendo a ver mis marionetas. (*Symposium*, IV, 55)

Aristóteles informa sobre representaciones religiosas en los templos mediante estatuillas, llamadas *neuróspastas*, que estaban movidas mientras un orador narraba historias. Aunque sobre este dato encontramos el antiguo relato de Fr. Benito Feijóo:

De los que con nervios o sutiles cuerdecillas ocultamente manejadas, hacían mover unas pequeñas estatuas, a quienes nosotros llamamos Titireteros, y los griegos daban el nombre de *Neuróspastas* (esto es tiradores de nervios) hablan Aristóteles, Xenofonte y Horacio. (1781: 372-373)

En el s. V a. C. en Atenas había espectáculos de títeres que se hacían en casas particulares y también en el teatro de Dionisios. Según el filósofo Aristóteles:

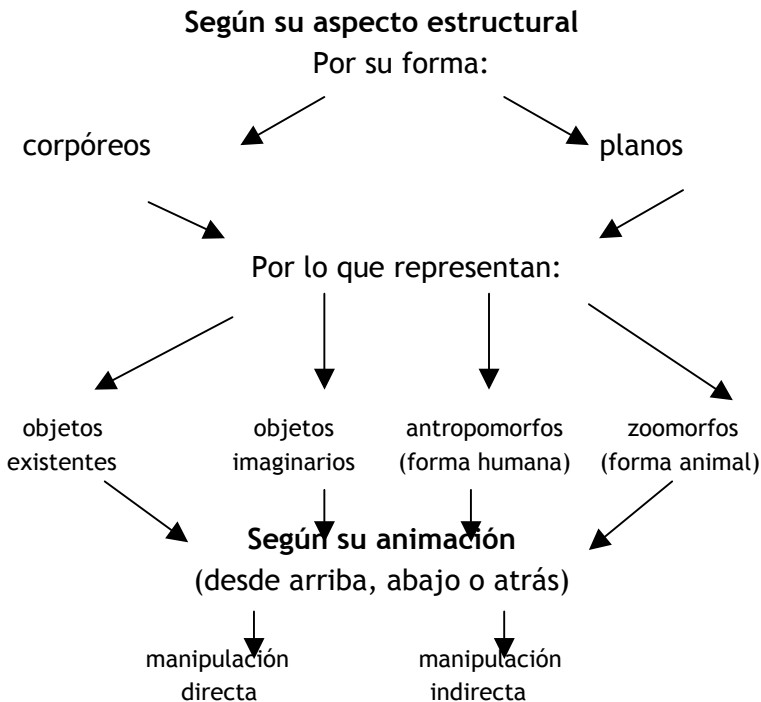
El Soberano dueño del Universo no tiene necesidad de numerosos ministros, ni de resortes para dirigir

todas las partes de su inmenso imperio. Le basta un acto de su voluntad: de la misma manera, esos que manejan los títeres no tienen más que tirar de un hilo, para poner en movimiento la cabeza o la mano de esos pequeños seres, después sus hombros, sus ojos, y algunas veces todas las partes de su persona, que obedecen pronto con gracia y medida. (Villafañe, 2007)¹²

Pero el teatro de títeres...

(...) nunca se da en un vacío cultural sino que es reflejo de un código social, de una época, es la representación figurada de la vida simbólica. (Curci, 2007: 30)¹³

En general y siguiendo a este último autor, en cuanto a la imagen plástica los títeres tienen diversas características:



Según su aspecto funcional

- a.- Títeres planos.....rígidos articulados.
- b.- Sombras.....opacas, traslúcidas o articuladas.
- c.- De guante (Guiñol).....simple combinado.
- d.- De varillas.....Javanés de vara (*marotte*), de casco, de teclado.
- e.- Bocones (*muppets*).....con varillas con partes vivas.
- f.- Bunraku...distintas variantes que se derivan de la manipulación desde la espalda del títere.
- g.- Marionetas..... de hilos de barra (pupi).

BIBLIOGRAFÍA

BAILLY, Anatole (1960). *L`Abrégé du Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette. [1910]. Versión *on line*.

BECKER, Udo (1996). *Enciclopedia de los símbolos*. España: Ediciones Robinbook, SL.

BREYER, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones infinito.

CURCI, Rafael (2007). *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires: Colihue.

----- (2010). “Los objetos ocultos en la memoria”. En *El Apuntador. Revista de artes escénicas*. Año 10, nro. 22, p. 4-7.

FEIJOÓ, Benito J. (2003). “Discurso XI”. En *Teatro crítico universal ó discursos varios en todo género de materia para desengaño de errores comunes*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/92668.pdf>.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente (Prologador), (1960). *Diccionario Ilustrado Latino-Español. Español-Latino*. Barcelona: Editorial Spes.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1999). *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe [gr., lat., esp.]. Madrid: Gredos.

GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. En *Celcit. Teoría y práctica nro. 13*. Recuperado de www.celcit.org.ar.

JENOFONTE (1983). *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*. Madrid: Gredos.

GRIMAL, Pierre (2008). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós.

LIDDELL, H. G. - R. A. SCOTT (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

PABÓN DE URBINA, José M. (1999). *Diccionario Manual Griego-Español*. Barcelona: Vox.

ROCHE CÁRCEL, Juan A. (1989). *La escena de la vida*. Publicaciones Universidad de Alicante: Espagrafic. Edición electrónica.

VILLAFANE, Javier (2007). "Títeres: origen, historia y misterio". En *Imaginaria*, nro. 199. Recuperado de: www.imaginaria.com.ar/19/9/titeres.htm.

NOTAS

¹ "Dioniso (...) llamado también Baco (*Báxjos*) e identificado en Roma con el antiguo dios itálico *Liber Pater*, es, en esencia, en la época clásica, el dios de la viña, del vino y del delirio místico. (...) Dioniso es hijo de Zeus y de Sémele, hija de Cadmo y Harmonía (...)". (Grimal, 2008: 139)

² Pabón de Urbina, 1999: 292.

³ *Specula* (dim. de *spes*) f.: "esperanza débil, rayo de esperanza". En *Spes, op. cit.*, p. 475.

⁴ Ver datos biográficos en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

⁵ *Témenos*: "un pedazo de tierra destacado de usos comunes o dedicado a un dios". Liddell-Scott, *op. cit.* Versión *on line*.

⁶ Las citas de la voz de Silvina Vega son tomadas del ensayo al que asistimos el jueves 30/03/2012 en la Escuela Provincial de Títeres.

⁷ Recuperado de: www.revistamachete.com.ar/titeres-para-las-escuelas.

⁸ La obra se estrenó el 10 de mayo de 2012 en la sala D. Vitulich. Fue presentada por la directora de la escuela, la actriz-titiritera Liliana Godoy quien hizo mención de este encuentro como una fiesta en la que celebraban con una explosión de alegría la presencia de los/las niños/as para este estreno. A la vez celebraban los 10 años de la sala y los 44 de la fundación de la escuela. También celebraban la presencia de compañeras de la institución ya jubiladas; la rectora de la Escuela Superior de Bellas Artes, Prof. Claudia Solari; Jorge Onofri, Secretario de Cultura de Río Negro, y la presencia de la primera titiritera de la escuela, Alicia Figueira de Murphy.

⁹ En esta forma, simbolizada por la "T", el escenario es perpendicular al eje visual de la sala, produciéndose el máximo enfrentamiento entre ambos espacios.

¹⁰ Becker, 1996: 79.

¹¹ Esta calificación se relaciona con el verbo griego *skopéo*: "mirar a, examinar, considerar". Liddell-Scott, *op. cit.* Versión *on line*.

¹² Cita tomada del artículo "Títeres: origen, historia y misterio", *op. cit.*

¹³ Curci Rafael es titiritero, autor, docente y director de teatro de títeres. Discípulo de Ariel Bufano y Javier Villafañe integra el Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín desde 1988 participando como intérprete en *El gran circo*, *El Pierrot negro*, *Peer Gynt*, *Mariana Pineda*, *Historia de gatos*, *La bella y la bestia*, *Los caminos del Quijote*, *Una vez en la selva*, *Robin Hood*, *Breve vida*, *Muñeca*, *Paso a paso* y *el Pájaro azul*, entre otros. Sus ensayos están compilados en *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras* (2002) y *Dialéctica del titiritero en escena* (2007). Es dramaturgo y director en el grupo Omar Álvarez Títeres.

ESTAR EN ESCENA ES LO QUE ME DEFINE

Nora Mantelli

“¿En qué momento una dramaturga se da cuenta de que es una mujer la que está escribiendo? ¿Quién se entera primero, una o sus personajes?”

(Armengol Argemi, 2006: 1)

Si el teatro teatra, las mujeres mujerean. ¿Cómo es el mujerear de las teatristas en el teatrar dramaturgico norpatagónico?

Con este interrogante algo traba-lingüístico indagamos los quehaceres de las dramaturgas mujeres en la Norpatagonia, Neuquén.

En esta oportunidad, presentamos una lectura posible de la entrevista concedida por Paula Mayorga, el veintinueve de septiembre de dos mil diez, en el propio escenario de la sala principal de La Conrado Centro Cultural, Neuquén.

Esta dramaturga cimienta su carrera profesional con dos fuentes, la formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén y en la ciudad de Buenos Aires con un maestro de su preferencia, Leandro Rosati¹. Desarrolla sus tareas de dramaturga, educadora y militante en el marco del teatro independiente urbano central de Neuquén y Río Negro.

Su producción abraza la dramaturgia de dirección en las siguientes obras: *La culeada* (2007-2010), *De humores propios* (2008), *Ataditos de humor* (2009), *Las criadas* (2009), *Dos amores y un bicho* -asistente de dirección de Luis Sarlinga, director (2011), *Las aventuras de la cajajajá encantada* (2011) y *Rojo pasión* (2012); en el campo de la dramaturgia de actriz, produjo *Tercer día* (2004) y *Una nunca sabe* (2008-2009) donde despliega además la dramaturgia de autora².

Reflexionando sobre la propia práctica, esta polifacética artista/teatrística caracteriza qué es la praxis dramaturgica y qué no es. Entre esos rasgos distintivos encontramos que:

El teatro es un trabajo en equipo.

La actriz es un puente.

La composición de un personaje es su proceso.

El humor es un eje de la comunicación expectatorial.

La dramaturgia de la Norpatagonia no es trabajar con teorías ajenas a lo latinoamericano que por muy valiosas que sean carecen del saber situado.

La dramaturgia de la Norpatagonia no es descuidar el profesionalismo.

El teatro no es de una sola persona o de un director, la dramaturgia se produce en equipo.

Para los antiguos, ese trabajo grupal, particularmente la lectura grupal contribuía al encuentro de presencias creadoras que producían, circulaban y receptaban la experiencia más tarde denominada estética y, en otro orden, literaria. Al cierre de la definición conceptual de este acercamiento, Florence Dupont señala:

Sym-pósis: el *syn*: juntos es esencial. Todo en el banquete de Dionysos se hace juntos, y ese conjunto es la salvaguarda de los bebedores, porque les permite un control colectivo de la ebriedad. (2001: 30)

Para Paula Mayorga es indispensable esa suerte de vigilancia epistemológica que da el equipo.

En conjunto siempre atiendo al colectivo. No es que elija, pero como directora es necesario el manejo de la dirección de actor, que no es lo mismo que ser puestista. He sido productora y directora colectivamente.

Una nunca sabe (2008) es el resultado de un esfuerzo colectivo. Hubo una combinación, una cosa de inmenso placer que tiene el trabajo en

equipo. Yo convoqué gente pero la gente tuvo su lugar, su desempeño. Todo el mundo muy creativo. Nadie invadió a nadie. Una muy linda experiencia: hay músico de obra, la turca que hizo el vestuario, la idea de la tela... Todo el mundo pudo crear. No siempre pasa. Es un lugar privilegiado si vos te abris a eso (...).

Estoy de escenario en escenario desde chica y eso me ayuda a decidir cuándo tengo que callarme la boca: cuando el otro tiene ideas. Me encanta deslumbrarme, soy perceptiva. Voy a buscar a ese colega que se posiciona desde un lugar similar, que se siente tentado a participar, a crear. La escenógrafa se sintió habilitada, convocada e hizo un trabajo original. Es propicio. Puede suceder cuando hay un grupo preparado para esto. Tiene que ver con el profesionalismo. No es tan común, tan visible... (Mayorga, 20/09/2010)

A medida que habla, explica y se define, Paula se multiplica y se fragmenta, al estilo de la Venus de Marta Minujín, se acrecienta en cada escena, en cada puesta, en cada función y al mismo tiempo se divide dejando espacios para la intersección con los demás, los otros o sus colegas. Su experiencia, la pulsión presente en cada recuerdo obliga al oyente receptor, al espectador de su tarea y testimonio a la reconstrucción de su itinerario. Ante la pregunta ¿Qué preferís o cómo jerarquizás y por qué el trabajo dramático de ser autora, directora o actriz? Responde:

Yo soy básicamente actriz, lo soy desde los diez años, justamente cambié el proyecto de ser médica, a ser actriz. Hice teatro desde los doce, a esa edad ya estaba experimentando en el escenario. Más allá de que tengo título -ahora soy ti-tu-la-da- igual soy actriz, esa es mi esencia y sigue siendo hoy lo que más me gusta. Los otros dos oficios tienen que ver con necesidades, a veces mías, a veces de otros. Sí, porque mis

padres me educaron de una manera en que el conjunto siempre formó parte. Nunca creí que yo sola iba para allá ni para acá. Siempre atiendo al colectivo. A veces me llaman colegas porque necesitan una dirección, y yo lo reflexiono, elaboro un acuerdo, no es que elija, pero no sobran directores que manejen la dirección de actor. A veces en alguna obra se confunde: querés hacer una puesta en escena y querés dirigir al actor o a la actriz, pero no es lo mismo. Con respecto a la autoría teatral, más todavía. En general he sido autora colectivamente, cosas más solas *Una...* Mayormente trabajé con [Luis] Sarlinga que tuvo una gran generosidad conmigo y apenas comodidad con él: el no meterse en el laberinto de Argentores, por todo eso entregó trabajo. Digamos, en ese sentido, lo que es mío de *Una nunca sabe*, lo que es mío es la idea, el trabajo del personaje, algunas cosas de la anécdota, algunos chistes, pero la verdad más íntima es que no es un trabajo solamente mío. (Mayorga, 2010: 1)

Cada obra implica un germen, una potencialidad que provoca su desarrollo. ¿Cuál fue o es tu punto de partida, contacto y/o por qué creaste la obra *Una nunca sabe...*?

Había dos cosas. Una, la posibilidad de trabajar sola, porque como venía de una ruptura grupal y no quería dejar de trabajar, así que empecé a pergeñar la idea de un personaje. Y la otra, es que la inspiración en un punto creo que es totalmente biográfica, en cuanto al tema de mi bisabuela. Yo tenía una bisabuela muy tana, muy trabajadora de su casa. Hay momentos en la vida en que te vuelven imágenes... Y la tomé como referente, así fue la partitura de la limpieza, la relación con los objetos de limpiar que tiene la obra. Después es oficio, cuando eso se deviene en

una cuestión mucho más artificial. *Una...*, no es que tenga muchos elementos de mi bisabuela. Esa imagen de ella siempre laburando, eso fue una pulsión, a donde fue a parar el personaje... trascendió. Algunas mujeres de mi familia sí se sintieron identificadas por alguna cuestión de gestos. (Mayorga, 2010: 1)

El trabajo del actor nunca es solitario pero en palabras de sus hacedores, el cuerpo dispone de una potencialidad generadora que alcanza o no al que llega, al que ve, al otro del encuentro expectatorial, al espectador. Para Alejandro Catalán el eje es la dinámica de ese cuerpo:

A la vez, cuando el actor inventa la dinámica que organiza su actuación, organiza también la recepción de su espectador. Es por esto que la auto-organización de la actuación se juega en la posibilidad de configurar el vínculo. El espectador es el otro término de la auto-organización, la perspectiva ante la que esa autonomía puede ser tal, ya que será ante y para la recepción de sus ojos y oídos, que irán naciendo y teniendo o no eficacia, los acontecimientos que producen y encadenan ese cuerpo. La consistencia del vínculo se produce al compartir un juego que se aprende en el mismo momento que se despliega, desde las condiciones dinámicas propias del cuerpo que las ejerce. (2005: 2)

Para Paula Mayorga ese vínculo creado también evoluciona como producto en relación con ese público para potenciar sin alterar su *éthos*, en tanto morada, carácter, sentimiento, manera de ser, pensar o sentir o temperamento propio:

En cuanto al mismo producto, lo que varía en el tiempo es la relación con el público, en la soltura, en las bases. Por ejemplo, yo siento que lo tragicómico lo fui logrando con el tiempo. En

las primeras funciones estaba más presente lo trágico; a lo trágicómico lo logré después, en la segunda temporada. El personaje asentó y conquistó más al público con su cosa payasa que surge de su relación con los elementos de limpieza. La cosa de poder reírse más de ella hizo un proceso, pero el final siempre fue el mismo. La dramaturgia no cambió, palabra por palabra. En eso adoro el oficio y soy sumamente disciplinada. No me gusta que la obra vaya cambiando pero sí reconozco que el humor fue muy positivo. Para mí era una pulsión y me costó porque finalmente fue un personaje hondo. Y en ese proceso, el humor fue fundamental. El humor es un modo muy inteligente para comunicarse con la gente. Me costó sacar los recursos humorísticos para llegar a instalarlos, incluso en una historia que no sé si es tan dramática o tan real o tan humana. No tiene un condimento especial pero nos cuesta reírnos de nosotros mismos, reírse de reflexión y de sanidad. Estamos hablando en el tiempo, en las historias, que habitualmente son colectivas: su padre, su tío, la perra; siempre hay otro con el que uno vive. La única cosa es que en definitiva se movió. (Mayorga, 2010: 3)

En el proceso de la construcción de la actante, la actriz se aferra a la importancia del cuerpo como emisión de afectos sin dilapidar su sentido. Revisa la importancia del cuerpo como expresión y sostiene la necesidad de elaborar a través de la investigación la expresividad y los afectos del personaje de un modo protagónico absoluto. (Pavlovsky, 2004: 41)

Ese accionar espirado del cuerpo de la actriz en la búsqueda de la mirada *escópica*, adquiere sagacidad en la incorporación del personaje Otra.

Yo tenía cierta idea del fantasma: mi tía a veces hablaba con su marido, pero era cotidiano, era

divertido, ella siguió teniendo un vínculo con su marido. Cuando Luis [Sarlinga] lo vio le encantó y desarrolló mucho el personaje de Otra. Hizo una sombra y un inconsciente de modo que quedó como una contra escena, como un contra luz, tan visible como yo. Ninguna de las dos sale nunca de escena. Entramos y salimos juntas. Más allá del protagonismo de la vieja, [Otra] logró un montón de lugar con la ayuda de Luis. No hubo una composición particular. El trabajó un poco y después me dejó allí; yo estaba trabajando con Chana [Susana Fernández]. Me puse en el lugar más de productora, me organicé. Yo estuve en Buenos Aires, estudiando unos cuantos años con mi maestro, Leandro Rosati. El es el que labura mucho la cuestión de composición de escena. Dio una mano que tenía que ver con la obra. (Mayorga, 2010: 3)

El trabajo profesional, desde lo etimológico, implica un entregarse plenamente por entero, dar testimonio y la dramaturga confiere que no existe otro modo de ser en la actividad actoral.

Lo que me salva mucho es el oficio. *Una...* es un trabajo profesional. Llevó tiempo, dos años, cuatro viajes a Buenos Aires, un amase, de crecer, de profundizar. Yo de lo que me hice cargo es de la producción, yo sabía que tenía que llevar esa bandera. Creo que *Una nunca sabe* es un reflejo de un trabajo profesional, de una *téchne*, en todos sus aspectos. Todos trabajamos. Nadie se quedó afuera esperando que otro lo resuelva en ese sentido. Lo único de lo que me hice cargo fue de la producción, de organizar, de coordinar.

La levanté porque cuando hay funciones aisladas, para que la obra salga en su punto tenés que remontarla mucho, mucho ensayo, por eso la terminé levantando, aunque todavía me llaman

para hacerla. Hicimos 62 funciones. No todo el mundo las hace. Yo estoy chocha del proceso y del número que logramos. (Mayorga, 2010: 4)

A medida que se definía en lo personal y daba cuenta de su auto organización actoral, reflexionó, dialogó con ella misma y se vio en la escena. Esas distintas manifestaciones que volvían una y otra vez sobre ese tema, desde diversos modos indirectos, se gestó circunstancialmente como una *mise en abyme*. Todo ocurrió en el tiempo de la entrevista que desarrollamos sentadas al borde del escenario de la sala central de La Conrado, en las tablas, con el marco de golpes de martillos de gente trabajando.

Hasta el año pasado hicimos la obra, en esta misma sala [La Conrado] donde estamos vos y yo, con estudiantes de secundaria, y fue una experiencia maravillosa.

El personaje no es difícil de decodificar. Hay algunas palabras que fueron buena carne para las profesoras de lengua, para que los chicos elaboren. Desde el Colegio San Martín al CPEM 40 pasamos por clases sociales y modos de ver muy distintos. Lo que costó, también nos dio. (Mayorga, 2010: 3)

La praxis de Paula Mayorga aborda con la misma seriedad tanto la dramaturgia de producción como la de dirección y actuación. Sin embargo, como lo indica desde el inicio, su esencia está en la acción actoral.

Yo apunto a lograr ser un poquito más expeditiva. Si bien este año se lo dediqué a otros, estoy básicamente dirigiendo. Espero que la próxima obra que haga no me lleve dos años, me lleve un poquito menos. No porque esté apurada sino porque se hace bastante, y extraño estar en el escenario. No digo que uno se vuelve adicto, pero lo extrañas, extrañas la comunicación. Como a muchas personas les pasa cuando su oficio es lo

que más lo define como ser humano, a mí, estar en escena es lo que me define.

Una puede ser solidaria, compañera, pero también necesito mi espacio para actuar.

(Mayorga, 2010: 4)

La dramaturgia de autora es una singularidad que indica también una mayoría de edad, una marca del hecho teatral actual, particularmente aquí norpatagónico, que no se satisface con préstamos y busca intensamente su propia voz.

No me resulta fácil elegir obra, por eso también a veces termino siendo autora. Si bien ahora hay mucha más gente escribiendo, encontrás en *internet*, obras que no ves en ninguna librería, un autor que no conocés. Yo sé que hay una corriente, muchos colegas que desde la actuación se volvieron dramaturgos por una necesidad, porque parecía que las obras, los dramaturgos, no decían las palabras que uno necesitaba decir. A muchos les ocurre que son autores de su propio producto. (...)

Podría hacer *Romeo y Julieta*, especialmente si me tocara ser Julieta, podría hacerlo, a mí me encanta, me gustan los desafíos, pero cuando uno dice su propio proyecto, cuando uno está pulsando en lo que quiere decir, en un lugar más esencial, que hable de tu percepción, de lo que te conmueve y de lo que vos querés transmitir, hay una diferencia. (Mayorga, 2010: 4)

Reconocer el disenso como elemento fundamental en la acción actoral no es un gesto menor y Paula Mayorga sabe que “es una organización de lo sensible que no encierra realidad oculta bajo las apariencias ni un régimen único de presentación e interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia”. (Rancière, 2010: 51)

Yo tuve respuestas muy disímiles porque hay públicos diferentes. Algunos que prefieren lo

efectista, que no lo haga reflexionar, que lo haga reír y punto. O mucho más si es un actor reconocido que lo haga reír. Eso no me da para cuestionar. En eso mis padres, siempre me dijeron aquello de la sabiduría popular: “Hay que saber escuchar, y saber esperar, por algo será”. Hay mucho contrarresto de un montón de frustraciones que socialmente se están elaborando y que llevan un tiempo, que no es personal, y a veces uno termina cuestionando desde un lugar soberbio. Yo no quiero cuestionar pero sí me quiero posicionar en qué tipo de actriz. Por eso agradezco que todavía haya público para otro tipo de espectáculo.

Creo que la gracia está en que uno encuentre en una temática, ciertamente profunda, real, importante -o no tan pasatista- un modo creativo de llegar, porque obviamente el gran tema es ese. Yo puedo hablar de tema sencillo, esencial, pero el tema es: o no agredir, no aburrir o no simplemente trasladar un hecho de la vida real a un escenario porque eso tampoco es hacer teatro. La gracia está siempre en la vuelta de tuerca, la *melange*, el modo, la ensalada que uno hace para que se vuelva un producto artístico y que capture. Aunque se hable de lo mismo que ves todos los días pero tal vez no lo ves desde el lugar desde donde te lo están mostrando y eso te permite una reflexión o un posicionamiento. (Mayorga, 2010: 4)

La pregunta ¿Con qué obra o caracterización te sentiste con mayor plenitud? es una nueva oportunidad para circunvalar la propia experiencia y transformarla en teoría teatral a partir de la autorreflexión organizativa.

Es difícil tu pedido porque cada obra me dejó una cosa diferente, esa es la sensación general. En los años de Marcela [Cánepa] y Cecilia [Arcucci]

hicimos un recorrido, buscamos distintos directores, obras, géneros. Hicimos distintas obras.

La primera obra que hice fue con Sarlinga, *Tercer día* [2004]. Fue una obra con la que el público no pudo y sin embargo para mí, como actriz, fue una experiencia inolvidable. Yo era el monstruo. A mí me hizo transcurrir no solo todo un trabajo físico -tenía que andar por las paredes- sino que tenía que ser inmensamente perversa, vampiro. Para mí el recuerdo de ese proceso es maravilloso. Yo quería ser la buena, hasta que el director me dijo: “Aprovechá a ser de mala”. En ese momento me cayó la ficha de esa manera, me aflojó ese tornillo, tuve esa respuesta del público que se quedaba absolutamente prendado con mi personaje. Me obligó con una coreografía en pared. Uno está apostando a la profesión, con un tipo de mucho oficio: el teatro por la identidad. Rescato el aprendizaje de esa obra. Te aporta mucho concentrar un pensamiento que te está sucediendo. Se me hace agua la boca. Hay que estar receptivo. Te tiro la línea, no estoy criticando, estamos en camino. Dar jerarquía a la ficción, a algo que te está sucediendo aquí y ahora. (Mayorga, 2010: 3)

Le solicitamos un acercamiento a una definición de teatro y nos dijo:

Si tengo que definir el teatro, visto en general, es el arte de la representación; es el espejo donde la gente consciente o inconscientemente viene a mirarse.

Como artista, ser actriz es ser un puente. Me considero una trabajadora con responsabilidad.

El acontecer teatral es un acto especular donde nadie sale impune. Es un ámbito de encuentro; tiene la representación, en un hecho de ficción.

Siempre hay que trabajar la realidad y la ficción, que es ser intuitivo, saber muy bien dónde se está parado, no pasar la línea. Existen distintos planos de una misma definición.

Al teatro antropológico le creo de pie a cabezas. Eugenio Barba tuvo un espacio donde trabajar pero ¿cómo llega eso a los recónditos lugares del mundo?, no lo sé. Ellos te van a dar otra definición muy distinta de teatro. Yo soy latinoamericana, hija de montoneros, tengo otra cosa en la cabeza. (Mayorga, 2010: 4)

Reconociendo que el concepto de teatralidad opera en dos niveles, uno estático que incluye cuerpo, mirada, tiempo y luz y el otro dinámico, la energía, sabemos que quien mira un cuerpo en movimiento también sabe que no es el único derivado energético, sino que proviene de algo más fundamental y menos visible, el poder, el deseo de poder. Y si ese deseo de poder es capaz de reflexionar sobre sí mismo, estamos en lo productivo del autopoder. Ese ejercicio es permanente en el caso de esta dramaturgia que, reiteramos, enfoca su oficio privilegiando las condiciones de trabajar en equipo y de distinguir la profesión como puente, proceso, comunicación, identidad territorial y profesionalismo.

Cerramos con la última expresión de la entrevista:

Me produce mucho placer compartir este espacio, esta pasión, este lugar pequeño que ocupó, metro y medio. (Mayorga, 2010: 5)

BIBLIOGRAFÍA

ARMENGOL ARGEMI, Lali (2006). “Toca fondo queda arriba, en el escenario”. En *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Vol. 11, nro. 27, p. 1-7. Recuperado de: www.scielo.org.ve/scielo.

CATALÁN, Alejandro (2005). “El actor como escenario”. En *Revista Conjunto*, nro. 136. Casa de las Américas: La Habana. Recuperado de

<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía de teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. CABA: Atuel.

DUPONT, Florence (2001). *La invención de la literatura*. Madrid: Debate.

MAYORGA, Paula (2010). Entrevista personal (29/09/2010). Neuquén: La Conrado Centro Cultural.

NEHAMAS, Alexander (2010). "Traducción. Una introducción al *symposium* de Platón". En *Revista Ideas y valores*. Vol. 59, nº 143. Universidad Nacional de Colombia.

PAVLOSKY, Eduardo (2004). "El cuerpo como potencia". En *Cuadernos de picadero nro. 2. El cuerpo del intérprete*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.

SANTESTEBAN, Olga M. de. *La mirada... La mirada como causa del goce estético*. Recuperado de <http://www.discursorefreudiano.com/ArtePsicoanalisis.Lamiradacomogoce.html>.

NOTAS

¹ Leandro Rosati es dramaturgo, director, actor y docente. Entre sus producciones se encuentran: *Medio mundo dancin* (1988), *Delirio Sudaca* (1990), *La Carmen, un clásico marginal* (1993), *Dalila Banda* (1995), *Desfile argentino. Mutantes, trajes y máscaras* (1996), *Pochoclo, varieté porteño* (1999), *¿Lo qué???* (2001), *Trip telúrico, una obra de terror* (2004), *El club del tangazo* (2007), *El patio de los Poggi* (2008), *Una nunca sabe* (Supervisión) (2008), *Zapala* (2009). Tiene a su cargo talleres a través del Instituto Nacional del Teatro y es docente del Centro Cultural Ricardo Rojas y Centro Cultural San Martín y en ½ Mundo, club de arte. Integra el grupo *Los cometrabás* y participó en *Delborde espacio teatral*. Datos recuperados de <http://www.redteatral.net/actores-leandro-rosati-73903>.

Acerca de *La culeada*, basada en un cuento de Humberto Bas y con la actuación de Grisel Nicolau, reza la presentación:

¿Puede lo horroroso transformarse en un espectáculo altamente poético? María Kilina se presenta en soledad e irá trayendo a su madre; el legado cultural con toda la fuerza de mandato irrevocable; las historias que las unen y los puntos que las separan; también

traerá a su Pancho; a su historia. A través del círculo de harina, que simboliza los límites, lo social, quizás estas mujeres encuentren la libertad que significa perdonar a otros y a uno mismo; darse permiso, de una vez por todas para disfrutar en plenitud de su sexualidad. Se recomienda tener en cuenta que el espectáculo puede afectar la sensibilidad de algunas personas.

De humores propios se presentó del siguiente modo:

El grupo Alkimya contará con las actuaciones de Maggi Monserrat, Adriana Iglesias, Luis Acuña, 'Chana' Fernández y Analía Villalba, bajo la dirección de Paula Mayorga. El formato de *Café-concert* da un excelente marco para el encuentro del público con personajes desopilantes, que buscan generar la risa al rayar con el bochorno y el ridículo. El espectáculo está conformado por secuencias en las que los actores interpretan textos de Mirco Buchin, seguidas por 'escenas que no tienen texto que son solo más que actuadas. Hay canto también, es como un popurrí', explica Fernández, 'algunos textos que aparecieron en los ensayos y que nosotros después los fijamos'. Alkimya es un elenco de actores en formación, conformado por integrantes de los talleres de producción del teatro *El Lugar*, a cargo de Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa. Convocaron a Paula Mayorga para que los guiara en la búsqueda del humor y *De humores propios* da cuenta de ese proceso de indagación que aún no ha concluido.

En el caso de *Ataditos de humor*:

Espectáculo de humor, donde el absurdo y el ridículo tienen un lugar preponderante. Un tanguero que ha perdido todo su esplendor y hombría por seguir el amor de una mujer. Una cantante de ópera desquiciada que vive su fantasía desesperada desde la pobreza de una casa en ruinas. Una niña muy obediente pero también muy malvada, una nena bien educada que destila su inocente violencia. Un buscavidas, profesor obsesivo que deviene en panchero vengativo, en animador de TV y en cirujano mayor. Una clase de tango atravesada por el delirio y el advenimiento de lo peor!!! Ya no más sueltos, sino ataditos hacia la burla, la ironía y la desopilancia. La obra combina el despliegue de las actuaciones en un ámbito de *café-concert*, con imágenes de multimedia en las que el tiempo cronológico se ve alterado, avanzando notablemente hacia el absurdo y el sinsentido. El trabajo audiovisual fue realizado por Sebastián Fanello, en tanto que la dirección general del espectáculo es de Paula Mayorga. 'Los textos fueron escritos por el grupo Alkimya, pues se trata del resultado de un proceso de investigación en el humor que venimos realizando con Mayorga desde hace dos años, en base a improvisaciones. *Ataditos de humor* constituye el segundo trabajo del grupo, continuación de *De humores propios*, el cual con el mismo formato de café fue presentado a lo largo del 2008 en nuestra ciudad y otras localidades de la región'.

El Grupo Zapatos de Charol produjo *Las criadas*, que se estrenó en París en 1947. Fue la primera obra de Jean Genet en ser llevada a escena. Todo comienza como un juego de dos sirvientas. Una ceremonia inofensiva en principio, pero que lentamente se adentra

en un laberinto de confusiones, mezclando lo real con lo irreal, el "yo" propio con el "yo" del otro. Con estos complicados juegos de identidad siempre inacabados, se muestra lo difícil de la condición humana en las relaciones interpersonales, de la búsqueda del sentido de la realidad, en una realidad sin sentido. Actuaron Susana Guadalupe Ferlini, Élica Inés Nehuelcheo, María Teresa Pujó.

Por otra parte, de *Una nunca sabe y bienaventuradas las que cama adentro están* (2007)

Una es mujer, vieja, empleada doméstica y también es *Otra*, que soñaba con ser cantante, amante, feliz; ambas son *voyeur* y llevan en sus cuerpos las marcas del pasado que aparecen como los viejos recuerdos: a medias y con velos que lo confunden todo. *Una* y *Otra* hablan, cantan, gritan, insultan pero, sobre todo, sueñan y recuerdan. El ejercicio de la memoria suele ser el único camino que lleva a verdades ocultas largo tiempo bajo el polvo del miedo: recordar busca liberar. Desde la cotidianeidad de la labor doméstica aparecen los temas fundamentales de esta época: el abuso, la violencia, la soledad, la explotación, la infelicidad, las suaves maneras de la hipocresía. *Una nunca sabe* recoge los signos más característicos de la comedia dramática, inscribiéndose en el repertorio de nuevas estéticas que abrevan en el sainete, el grotesco, el *varieté*, con un lenguaje desprejuiciado, descarnado y, por momentos, de una ternura que desarma.

En cuanto a *Dos amores y un bicho*:

Una historia sobre el fascismo cotidiano y doméstico en su costado más ridículo. La obra aborda con estilo de comedia dramática y con cierta carga de ironía, un planteo acerca de la discriminación y el fundamentalismo, tanto en lo cotidiano como en lo social. De cómo se ejercen arbitrariedades y de cómo las alimentamos todos con cierta impudicia, justificadas además por el sensacionalismo y sus víctimas. Graciosamente los tres miembros de una familia de clase media se presentan ante el público para ser enjuiciados y enjuiciarse.

¿El hombre desciende del mono?, pregunta la madre, en tanto su hija lo afirma y el padre mira hacia la jaula de los orangutanes. El paseo por el zoológico se convierte en la pesadilla de revivir un episodio...

El autor es Gustavo Ott y actuaron Luis Acuña, Adriana Iglesias y Analía Villalba. Sebastián Fanello realizó el video, la dirección de Luis Sarlinga.

Respecto de *Tercer día*:

Fabián Gallina compone la banda sonora de la obra con Marcela Cánepa, Cecilia Arcucci y Paula Mayorga. Dirección de Luis Sarlinga. Había una vez, en algún lejano lugar, un oscuro castillo habitado por almas solitarias, donde llega una peregrina y pide refugio. Ahí donde menos la esperan, encuentra lo que creía perdido para siempre. En estas mujeres hay claves y símbolos que se pueden leer como pistas. ¿Qué misterios ocultan? Solo por sorpresivas y extrañas situaciones será entrevista la abertura a algo que el espectador irá descubriendo. *Tercer día* rescata la tradición romántica del drama con un lenguaje

moderno. Como en los antiguos cuentos de hadas, lo oscuro es encarnado por seres atroces y frágiles, que abren el camino a la liberación, mediante la revisión de la memoria que siempre es presente. El estilo gótico con el que está tratada la escena, no solo da forma visual al relato, sino que también lo dota de carácter y genera un clima enrarecido y ficcional, aunque no deje de hablar de nuestros nudos cotidianos.

En referencia a *Las aventuras de la cajajajá encantada*:

Un trabajo sobre la imaginación. Alegría del Hogar, esta vez interpreta a una payasa que trabaja en las oficinas del Tribunal de Justicia. Transcurre el día realizando diferentes tareas, ninguna de ellas con el resultado esperado. Es mandada al depósito donde se encuentra casualmente con una Caja Encantada que la llevará por diferentes lugares de su propia imaginación. Actuó Calu Sabbattoli, con asistencia de Micaela Araujo.

La última obra dirigida:

Rojo pasión es una comedia que transcurre en una peluquería de barrio, donde siete mujeres se preparan para asistir al casamiento de una gran personalidad del pueblo. En este ámbito comienzan a fluir intimidades, confesiones y hasta algún viejo rencor. Un hecho inesperado, en tono de intriga policial, dispara un cambio en la vida de estas desopilantes damas. Esta pieza teatral fue estrenada en el año 2009 en "El Arrimadero", bajo la dirección de Raúl Ludueña. Participó del selectivo provincial del Teatro de Neuquén en el año 2009, donde obtuvo menciones especiales a la revelación femenina (por la actuación de Isabel Almeyra) y a la dirección. Tras el fallecimiento de su director inicial, en el año 2010, la coordinación quedó bajo la conducción de Paula Mayorga.

Datos recuperados de <http://www.alternativateatral.com>.

EL HUMOR EN EL TEATRO
Entrevista a Alicia Villaverde
(Directora del grupo Claroscuro)

Margarita Garrido

*“Está bien...
¡Soy un animal de escenario!”*
(Villaverde, 2012)

Docente teatral, actriz, dramaturga y directora¹. A los diez años ingresó a la primera escuela de arte de la Norpatagonia, la Escuela Provincial de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén². Fue en 1960 cuando, motivada por la música y las danzas folclóricas, descubrió un cartel que decía “Arte Escénico” a cargo de Alicia Fernández Rego. Al año siguiente integró el elenco del grupo de teatro para niños El Grillo; tiempo después, el elenco del grupo Génesis y, posteriormente, en el exilio (1976-89), fundó en México los grupos Ensayo y Telón Blanco, con Raúl “Rulo” Domínguez. De regreso a Neuquén capital, asumió la dirección del grupo Claroscuro, desde el '89 a la fecha.

Se trata de Alicia Adela Villaverde, quien formó parte de la primera promoción de egresados de la escuela de Bellas Artes, junto a Darío Altomaro y “Rulo” Domínguez, en 1967.

“Está bien... ¡Soy un animal de escenario!”, nos dice mientras sus palabras fluyen enhebrando a Molière, William Shakespeare, Bertolt Brecht, Charles Chaplin, Darío Fos, Alberto Olmedo, Antonio Gasalla, Ernesto Suárez, entre otros. A continuación citamos sus reflexiones sobre su práctica teatral:

¿Una poética del humor?

*“Y sí... Tenían eso los primeros Festivales
de Humor. ¡El carácter de fiesta...!”*
(Villaverde, 2012)

Cuando Hugo empieza a pensar en el I Encuentro Nacional de Teatro de Humor (2001) pide a autores amigos que lo apoyen y le manden sus obras³. Entonces se seleccionaron tres y, hasta hace muy poco tiempo, en los festivales se incluían nada más que las obras seleccionadas⁴. Luego, él nos pidió -digo, nos pidió al grupo Claroscuro⁵- que pusiéramos en escena una de ellas. En ese I Encuentro también estaban sus autores. Lo que esto tenía de seductor era que se trataba de obras inéditas y los dramaturgos no sabían cómo iban a quedar escénicamente.

Pero, bueno, como era todo una novedad, Hugo nos pidió que viéramos cómo hacerlo. Así que hicimos algunas trampas, por ejemplo en *¡En krill te conviertas!* de Pacífico Tonin (2001)⁶. En esa justamente, cuando estábamos ensayando en casa de Susana Ferdkin, César [Altomaro] puso en una bandeja grande, el libreto. Él hacía de un turco, un turco homosexual que se creía Dios, y además era el mozo del restaurant o de la cafetería... Así, con la bandeja la pusimos en escena.

Claro... ¡El espectador!... Esa es una cosa en la que uno debería pensar, porque si pienso que el teatro es un hecho vivo e irrepetible, debería pensar también en el espectador. No es que vayás a hacer lo que el espectador quiere pero lo tenés que tener en cuenta. Si no existe el público, para quién hacés la obra. El actor existe en la medida en que existe el público. El actor existe en la medida en que tiene los ojos del espectador.

Habíamos logrado que *¡En krill (...)!* nos saliera más chistoso de lo que es el guión. Lo habían escrito dos muchachos jóvenes - creo que eran profesores de literatura, de Buenos Aires- que estaban abiertos a casi cualquier cosa porque estaban fascinados con que hubieran ganado y que, además, alguien les pusiera la obra. No lo podían creer. Y ya después hubo la relación que siempre tenés con los escritores: amistad, envidia, celos o bronca; porque te pueden pasar todas. Pero bueno, en esa obra nos fue bien.

Y sí... Tenían eso los primeros Festivales. ¡El carácter de fiesta! En parte, por la voluntad de nosotros -la gente de teatro- porque, al principio, íbamos por el sanguchito. O sea, íbamos

porque Hugo nos había invitado a un Festival aunque no se sabía qué corno iba a pasar. Estábamos los tres dramaturgos y los tres elencos. Todos los elencos, de esta provincia. Creo que uno, de Zapala y dos, de Neuquén capital: Herejía⁷ y Claroscuro.

Con el tiempo, el Festival comenzó a adquirir importancia, especialmente para los autores, porque para muchos de nosotros fue siempre más el esfuerzo ya que había obras que no se podían mantener en cartelera, por distintas razones. Por ejemplo, con *¡En krill (...)!* hicimos solo dos funciones, que eran parte del engranaje del Festival. Porque Hugo había decidido que un premio para los autores serían las funciones en Zapala y en San Martín de los Andes donde ellos se quedarían, como un aliciente para conocer esta ciudad y ver el volcán Lanín.

Luego se agrandó el Festival, pero eso fue hace poco. Y hace poco también se incluyó a invitados, entre ellos a cómicos reconocidos como a Doña Jovita (2005)⁸. Desde entonces se modificó el Festival porque Hugo comenzó a hacer los trámites a fin de conseguir dinero, para que el Festival tuviera relevancia nacional.

Y otro de los premios para los autores fue la publicación de sus obras. Desde el 2001 se publicaron todas, y en esas antologías figura qué grupo las estrenó. Pero para el grupo en sí -para mí digamos- había veces que los actores aceptaban participar por la buena onda conmigo. Porque te digo, por ejemplo, *Miracolosa* de Patricia Suárez (2007)⁹ no es una obra muy seductora para el espectador. Es la historia de un chico de pueblo, que se convierte en lobo y se le aparece la virgen. Es la historia del hombre lobo. Y yo me digo, “Pero ¿a quién le va a interesar esta obra?” Porque no es ese tipo de obra que vos convertís en farsa. Porque podés recrear una obra pero no sacarla del género, y menos si está el autor presente. Por eso, ni a *¡En krill (...)!* ni a *Miracolosa* las repusimos. La única con la que tuvimos éxito de público fue con la del santafesino, José I. Serralunga, *El guapo y la gorda* (2005)¹⁰.

Recuerdo que Hugo estaba acá, en Neuquén capital, y yo lo acompañaba en el Policlínico, porque estaba internada su esposa.

En eso le llegó la nómina de las obras ganadoras, entonces Hugo me dice: “Mirá, Alicia, ganó una obra que se llama *El guapo y la gorda*. Vos, al Guapo ya lo tenés”. Pero lo que pasaba es que César no estaba en esta provincia. Sin embargo, en esa circunstancia en que yo lo estaba acompañando a él y a sus hijos venidos de Córdoba, ¡cómo le iba a decir que no!, aunque a la obra no la había leído. Solo sabía que había una Gorda y un Guapo. Después, cuando Hugo regresó a Zapala, me la envió. ¡Era un poema! No muy largo, tampoco. Además, el protagonista no estaba, a la Gorda no la tenía y las fechas me corrían. Entonces, a César lo llamábamos por teléfono y Pablo [Arroyo] le pasaba la melodía hasta que se incorporara al ensayo. Además contaba con un muchacho de la ciudad de Allen que cantaba muy bien. Bueno, al final, salió una comedia musical. Pero esa obra fue todo un temita. Lo que pasaba era que la gente iba a verla y si la repusiera mañana, la gente iría...

Otra obra que fue muy chistosa: *Alquilé tu vientre* de Eduardo Grilli (2009)¹¹. A esa también la repusimos en Neuquén capital. Actualmente ha tenido éxito en muchos lados pero en aquel momento nadie la había estrenado. Me cargaban porque la obra estaba escrita para cuatro personajes, dos malos y dos buenos, pero yo había puesto cinco. Entonces vino el autor a decirme que le sobraba uno. No le dije nada hasta que la vio. Sucede que Pablo estaba como músico porque, si no, los actores perdían el tono; porque yo no tengo cantantes, tengo actores que cantan. Así que Pablo entró en la escena por una necesidad.

Claro -dice Pablo- para que la musicalidad no sea simplemente una gran milonga campestre sino que vaya más de acuerdo a los textos y en función del *gag*¹². Entonces le poníamos desde una chamarrita hasta la Música criolla, o desde una canción de Palito Ortega hasta una canción de los supermercados, que no estuviera encuadrada dentro de un género para hacerla muy obvia o un plomo directamente, sino para darle dinamismo y ritmo atendiendo al *tempo* de lo perceptivo.

Fijate vos que en muchos casos a mí me cargan, pero el chiste -no el chiste del que cuenta cuentos sino el chiste como género- tiene que ver con la velocidad porque el remate, si va tarde, ya no funciona. Es muy difícil hacer comedia cómica en el escenario, porque tiene que ver con el tiempo.

Claro, y además tenemos discusiones porque, por ejemplo, Pablo decía: “Acá le podemos poner una música, no sé, de la iglesia”. Y de pronto le digo ¡“Nooo!” Si estamos haciendo una obra argentina, porque el autor es argentino y además se llama *El guapo* (...), tiene que ser una música de la misma textura, argentina. Le pusimos la *Misa criolla*. Claro, son pocos acordes y, si vos no conocés la misa criolla, no la reconocés. Salvo que hubiera ido un crítico. ¿Un crítico? ¡En Neuquén, no existe el crítico!

A la gente le gustaba el espectáculo, por los disparates. Porque nadie pensaba que César le iba a agarrar las tetas a la Gorda, y a tocarle el culo. Eso vos lo ves todos los días en el programa de Tinelli pero no, en vivo. Si lo ves en el teatro te sorprendés, y es con lo que tenés que jugar.

El *tempo*, por ejemplo, juega -dice Pablo-. Si vos tenés un texto que dura 10` o 20`, a lo mejor si le ponés la parte musical te dura 1 minuto y medio con música y todo, pero el *tempo* perceptivo se te achica mucho porque es musical. O sea que, para la percepción, no es que fuera más larga sino que la parte musical hace que la percepción sea más corta. Igual que los colores sonoros distintos. Por ejemplo, en *Alquilé tu vientre* subo con ocho instrumentos porque al tener colores sonoros distintos rompen con la monotonía de la voz y sorprenden, por ejemplo el tamborcito de un coinoir, un platillito, una flauta yugoslava.

Por ejemplo *Las González* de H. Saccoccia¹³, la última obra que hicimos (2011) -con integrantes que no eran de mi elenco-, ellas no tienen mi ritmo. En el caso de una comedia de humor, cada comedia tiene un ritmo. Fijate vos que Molière (siglo XVII) siempre

puso música en escena, pero no música de acompañamiento. Suponete *El burgués gentilhomme*, el único problema que tiene es la cantidad de bailarines y músicos. Porque lees la obra y es una cosa, pero la que ve el espectador es otra.

Pero, en nuestro caso -dice Pablo-, hay una diferencia con la comedia musical. La comedia musical está preparada musical y textualmente para hacerla así. Nosotros, en general, transformamos la escena que es textual, en una escena musical.

Una vez nos piden que participemos en la apertura del Festival Patagónico de Teatro. Y ¿qué podíamos hacer nosotros? Bueno, hicimos una payada. La hacían Pablo y César, y yo me metía entre los dos. Esa payada era divertida porque hablaba de los trámites que pedía el Instituto Nacional del Teatro. ¿Vos te acordás, Pablo?

Sí, porque ahí tuve que respetar la métrica pero dándole la impronta del acontecimiento que estaba sucediendo. Porque por ejemplo (*Tararea.*): “No me leyó el instructivo/no me leyó el instructivo”, le decías a un tipo que venía de Tierra del Fuego, a traer su obra, y estaba el otro del INT que le replicaba.

Lo que se decía era lo que figuraba en el instructivo, por ejemplo: (*Tararea.*) “Tiene que poner el Cuil”. Todo eso fue creación nuestra. ¿Estaba “Lito” Cruz en esa época?... Y eso de la payada me venía al pelo, porque lo único que quería el personaje era hacer teatro pero necesitaba la guita para comprar la escenografía y el vestuario.

Coincidió con toda la transformación del INT porque, antes que surgiera como tal, se hicieron varias reuniones en todo el país. Nos pidieron delegados y me eligieron a mí. Fui con Raúl Toscani. Nos mandaban el pasaje para que estuviéramos en la pelea del INT. Porque el INT era propiedad de la gente de teatro. Entonces se

discutía sobre lo que queríamos hacer. Bueno, estábamos todos. Algunos de ellos, después, fueron los que se quedaron con el INT porque como la reglamentación decía que si asumías un cargo no podías actuar, entonces, Toscani y yo dijimos: “¡No! Busquemos a otro que haga los papeles”. Nosotros en ese momento estábamos haciendo teatro y teníamos sala, por eso fuimos a ver a Norman Portanko [actual representante del INT en Neuquén]. Se trataba de alguien que no estaba en actividad y que tenía algún tipo de respeto por el teatro, sin esas pequeñas mezquindades que tenemos los artistas...

En esa época todavía no había subsidios para las salas: esa era una de las cosas que pedíamos. Después de un tiempo -estoy hablando de la época de Menem- “Lito” Cruz hizo el actual proyecto a pesar de que era la época de Menem. “Lito” nos apoyó mucho porque al problema lo teníamos los del interior ya que los de Buenos Aires lo manejaban todo en la capital, de otra manera. Por eso se fijó que lo que se llama “Teatro Independiente” no puede tener más de doscientas localidades. Te dan un subsidio y luego tenés que hacer una devolución. Pero una cosa que nunca se resolvió fue el problema del kilometraje porque si sos un actor independiente de Córdoba te tomás un colectivo, te vas a La Falda y hacés una función; pero si sos alguien de Neuquén que para hacer una función tiene que ir a Trelew (Chubut), no te dan los costos. También se discutía qué hacés con la producción después de que la tenés, y cómo se evalúa eso. No se puede evaluar lo mismo en la calle Corrientes (Buenos Aires) que en Chos Malal (Neuquén). En fin, todas esas eran discusiones eternas porque, de última, era una cuestión de dinero...

Prácticamente ahora el INT es un estamento con características de oficina pública. Y en cuanto a los actores, no hay posibilidad de discutir. Es cierto que es más democrático que antes en el sentido de se puede poner un jurado de la provincia. Pero, a medida que pasó el tiempo, el INT se burocratizó y eso trajo sus pros y sus contras. Obviamente, lo que nosotros pensábamos que íbamos a conseguir en cuanto a poderes de decisión, no resultó

totalmente beneficioso para dar crecimiento en calidad, no solo en números. Pero ¿y los proyectos que todos teníamos? Yo, que anduve bastante por toda la Patagonia, siempre soñé con tener los mejores actores de la zona, por ejemplo, para hacer *La casa de Bernarda Alba* de F. García Lorca. Y eso hubiera sido el “teatro de la Patagonia”, con el enfoque nuestro; pero nunca se pudo. Bueno, son cosas que tienen que ver con el dinero porque ninguno de estos lugares tienen lo que tienen en el Norte, por ejemplo, hasta Mendoza: una Comedia provincial. ¡Porque no hay una Comedia provincial en Neuquén!...

Era difícil... ¡No sabés los viajes que hicimos! ¡Y eran unas peleas!, pero buenas. Aunque nosotros, los de la Patagonia, éramos los que menos quilombos hacíamos. Siempre hizo más quilombo Córdoba. Buenos Aires no, porque ellos tenían todo arreglado. Porque había algunos que queríamos plantear por ejemplo: ¿Cómo hace un teatrero de Tierra del Fuego para tener las diez funciones? Claro, al final se termina yendo a una escuela o a un club de ancianos. Y está todo bien, pero qué hacés si lo que querés es fomentar el teatro para la comunidad y que la comunidad te reconozca como su artista. Bueno, esas, en parte, son como pérdidas. Y eso se fue al muere porque los artistas nos cansamos o porque los jóvenes no discuten estos asuntos.

En ese momento, en Neuquén estaba el teatro de Víctor Mayol, el teatro de Raúl Toscani, y todos teníamos salas. Obviamente que teníamos visiones diferentes pero eso nos enriquecía. En los montajes se notaba. El teatro neuquino tenía un piso bastante alto, cosa que no tiene ahora, tanto que si te encontrás con compañeros medianamente mayores te dicen: “¡Alicia, qué pasó!” No tienen... no tienen pasión. Nosotros hacíamos teatro porque si no, no sobrevivíamos; pero no lo hacíamos desde lo económico.

Y... cuando me dicen que son de la Escuela Superior de Bellas Artes y los tengo que dirigir, lo pienso... Yo no montaría una comedia con los estudiantes de Bellas Artes, porque es un género que la escuela no trata a nivel escénico -no digo a nivel teórico. A

nivel escénico, una comedia tiene un triángulo entre actor, interlocutor y público; porque para hacer un monólogo de *Julio César* de Shakespeare no te pararías mirando al público. Por eso digo: “Dale, no me expliques tanta teoría, y a ver si en el escenario lo hacés”. Y la cuarta pared, sí que existe pero hay relación con la platea. Generalmente el espectador sabe más que el actor porque este se lo está informando con su mirada, o bien directamente como hace Darío Fo. Lo del triángulo funciona en la comedia, en la comedia cómica... Claro, el cómico, para lo único que habla es para producir el chiste “con” el espectador. Eso es un cómico, un cómico en el sentido en que se usa ahora, que es el de cómplice del espectador. “Claro -dice Pablo- su principal interlocutor es el espectador”.

Por ejemplo, si voy a hacer *Las González*, debería darle un guiño al espectador. Entonces, hay una complicidad. Por eso lo de la ruptura permanente, como lo ves en Chaplin. ¿Cuándo consigue Chaplin, Olmedo -bueno, estamos hablando de grandes del humor- que la gente se ría? Cuando quiebra el tiempo, teóricamente. Pero ese logro es una cuestión escénica. Porque, por ejemplo, yo puedo explicarles -y si son marxistas es más fácil- la teoría brechtiana. Explico la teoría aristotélica y la diferencia con la brechtiana, pero un alumno perspicaz me dirá: “Y ¿entonces yo qué hago?” Es que yo no quiero que seas Medea. Yo quiero que el espectador entienda que vos no sos Medea. Entonces, lo que quiero es que el actor no se meta en el personaje. Y esa técnica de “distanciación” es fundamental porque, si no, aparece el personaje de la madre que llora porque le mataron el hijo, y como yo, espectadora, soy madre -y si no soy madre alguna pérdida tengo- me lloro todo. ¡Pero eso no me deja pensar!

Un tema brechtiano en este país sería el de las Madres de Plaza de Mayo. ¿Por qué? Porque el hecho es tan importante que daría para una tragedia. Pero si quiero presentar un problema, tengo que provocar ese distanciamiento. Entonces mi problema va a ser cómo lo logro. Porque puede ser que parta de un texto que no esté escrito al modo brechtiano y que lo quiera hacer brechtiano. ¿Y

para qué? Para explicar a la gente que eso que está ocurriendo no sucedió por un designio divino. ¡Sucedió porque a alguien le convenía!

No cualquiera que hace comedia hace Brecht, acá en Neuquén. Porque a las obras de Brecht, o a su filosofía, hay que encuadrarlas en un contexto. Pero además, Brecht parte de un tema que duele. Suponte un trágico caso en Neuquén, el del homicidio del periodista Abel Chaneton porque su periódico explicó cómo había sido lo de Zainuco¹⁴. Chaneton, que vivía acá y era el director del periódico Neuquén, cuando se enteró del hecho lo denunció; por eso lo mataron. Ese no es un hecho para una comedia. Bueno -yo me digo- voy a hacer un montaje brechtiano y en ese montaje puedo incluir a la esposa de Chaneton y muchos hechos cotidianos, inventados o ciertos. Y en la escena, él sale y le dice a su mujer: “Poné los fideos que ahora vengo”. Se va y vuelve con la noticia de la cantidad de muertos. A los pocos días lo matan. Es decir, ese sería el hecho. Ahora ¿cómo escribo la obra? Yo tengo que escribir la obra para decirles -suponte, al estudiante del secundario- que lo que le contó la historia oficial es mentira. ¡Pero lo tengo que mostrar en la escena! ¡Mostrar, por las vías que tenga! Por eso lo más probable es que Chaneton, en la obra, sea también el que cuida las vacas... Porque no quiero que la gente llore por Chaneton. ¡Quiero que la gente tome conciencia! Entonces podría pasar que Chaneton diga: “Yo les voy a contar la verdad de la historia. ¡Denme una guitarra!”. Y se ponga a tocar y cante (*Tararea.*). Y hago una canción que se separe del tema. Y el espectador no se puede identificar. ¡No podés llorar como pelotudo!

Y sí... Conozco poca gente que hace, bien, comedia. Más bien, creo que no conozco... Porque yo creo que la risa... ¿Te acordás de Umberto Eco? A través de *El nombre de la rosa* (1980) plantea que la risa siempre ha estado mal vista. Aunque el teatro de Brecht nunca trataría un tema así, en cambio, sí lo trata la comedia... Yo me acuerdo de una entrevista radial que le hicieron al actor chileno, Patricio Contreras. Hizo una tragedia que pusieron en el Teatro San Martín (Buenos Aires). Entonces salió Contreras a decir

que a él le había costado mucho, pero que la gente estaba muy contenta. Después apareció el director y dijo: “Contreras está excelente”, porque tiene esto, esto y esto... “Pero lo que no hizo fue una tragedia”. Es decir, en el sentido ese del destino como en la tragedia griega. Si yo no creo en el destino, como actor tengo que hacer un traslado muy *grosso*. Entonces, lo que mejor me va a salir es una comedia dramática, tal vez excelente, con una cantidad de recursos como por ejemplo el tono. Porque, para mí, hay solo dos géneros. Uno, es la tragedia; todo lo otro son comedias: comedia dramática, comedia del absurdo, etc.¹⁵

Creo que nadie puede hacer una tragedia en la actualidad, porque no tenemos eso de decir: “Y bueno, lo maté porque es lo que me tocaba”. Entonces, cómo puedo hacer *Edipo*. Y... en cuanto a la técnica del actor, está cabrón. Está cabrón porque -suponte- una vez yo quería hacer *Edipo*, acá en Neuquén, a Edipo en la calle, con esa primera escena en que él sale cuando la gente va con las flores. O sea, quería un Edipo que salga al balcón, como Perón, y que el pueblo le venga a pedir cosas. Desde ese lugar político querría tener un presidente como Edipo, que sea capaz de destruirse y destruir a toda su familia por cumplir con su palabra. Desde ese lugar, quiero tener un presidente como él. Porque -digo- ¿qué diferencia habría entre los pañuelos -que quiero poner- y las flores? ¡Todo, en frente de la Catedral de Neuquén! Ya que vamos a hacer cagadas, vamos a hacerlas en serio -me dije. Pero no pude. Porque quién es capaz de hacer *Edipo* en el sentido de la tragedia griega, no Edipo desde lo freudiano. En fin, se hace lo que se puede aunque, como directora, te da seguridad si por lo menos técnicamente sabés cómo hacerlo. Después vamos a ver si lo lográs, y si lo que lográs es creativo. Pero ese es otro paso...

Y sí... creo que hay dos o tres temas que no se pueden hacer brechtianos, es decir, que no se pueden incluir en una comedia. Pero, bueno, las obras que he hecho últimamente tampoco tienen demasiados valores. Porque los textos de los que estamos hablando en el Festival Nacional de Humor no me lo permitían, ni tampoco eran obras que yo hubiera elegido.

Me sentí comprometida con el Festival, con mis actores, con Hugo en especial... Recuerdo que vinieron los de Teatro Abierto, los de aquel movimiento teatral que fue lo más importante que ocurrió en la Argentina del '80. Porque, dentro del canon de la Dictadura, ¡que saliera el teatro!... Los que estábamos fuera del país no lo podíamos creer. Por eso, el día en que vinieron a Zapala -porque vinieron unos cuantos del Teatro Abierto- estábamos el "Flaco" Ernesto Suárez, de Mendoza, y yo, que éramos los dos que habíamos estado exiliados. Suárez, que durante su exilio estaba en Venezuela, habló en el Festival. ¡Y habló tan bien! Expresó lo que sentíamos todos los que estábamos afuera. Primero, que nos dio miedo, porque Teatro Abierto era la primera acción contestataria si no, seguíamos viendo a Mirta Legrand. Qué se yo. Siempre las mismas comedias que no dicen nada. Aunque yo, conceptualmente, no estoy de acuerdo con que las comedias no dicen nada, pero ¡esas comedias de la televisión...! Y de pronto aparece el Teatro Abierto. ¡El teatro! Que, además, es hasta más riesgoso que el cine porque a la película, la filmás y la mandás. Fue una cosa... Eso también se lo debemos a Hugo. Que vengan a Zapala todos los que estuvieron en aquellos momentos viviendo los riesgos. ¡La Argentina le debe al teatro un montón de cosas! Entonces, cuando ves ahora que se hacen puras boludeces -o muchas de ellas son boludeces- vos decís: "¿Dónde quedó esta cosa...?"

Pero, como ahora estoy decepcionada, digo "Bueno...". Porque si vos, actor, me decís: "Yo, Alicia, quiero hacer esta obra y quiero que me dirijás". Entonces te digo: "Bueno. Vamos a ensayar de tal hora a tal hora". Pero el ensayo se alarga y a los tres minutos me decís: "No, Alicia. Vos me dijiste hasta tal hora". Y te contesto: "Mirá. Vos me estás pagando por dos horas, yo te doy cuatro y ¿te quejás?" Suponte, si esto hubiera sido antes, los actores hubieran dicho: "Ah. La directora se tiene que ir, nos juntamos aparte y lo hacemos igual". Pero ahora vos le decís a un alumno: "Mirá, tenés problemas vocales, ¿por qué no vas a un foniatra?", te contesta: "¡Ah! Qué querés. ¿Quién me lo va a pagar?" ¡Che! Vos le estás haciendo un favor! Porque yo no soy foniatra. "¡Pero es tu material

de trabajo y no lo estás cuidando! Y es casi lo único que tenés, porque yo a tu espíritu no lo veo y tu cabeza no me importa”. El espectador no sabe lo que el actor tiene en la cabeza. Lo que va a ver es si tiene voz y si tiene cuerpo...

Creo que el teatro se hace por placer. Y si no te va a dar placer, como te daría una “mina”, más vale que lo dejes porque no te va a dar otra cosa. El teatro te va a dar siempre menos de lo que pongás. ¡Porque le tenés que poner! ¡Y le tenés que poner! Por eso yo lo comparaba con una relación sexual. Pero creo que esta generación tiene la muerte del deseo. O el deseo lo tiene puesto en una cosa tan superficial como el dinero. Dedicarle tu vida al dinero está bárbaro, pero entonces no estudiés teatro. No es que uno como teatrista no lo quiera, porque si tuviera un sueldo y una mutual quizás podría lograr que me atendiera un especialista en Neuquén o en Buenos Aires... Pero, en realidad... si hubiera tenido que dejar de hacer teatro por casarme o hacer otras cosas por dinero, ¡ni se me ocurre! Además, el teatro me hace rebien. A mí no me cuesta ir a un ensayo. En realidad, no lo entiendo; filosóficamente, no lo entiendo. “Porque, ¿para qué querés hacer teatro? Porque plata no te va a dar. ¡Qué! ¿Sos tonto, vos?” Porque fijate, el deseo te podría hacer-hacer otras cosas aunque sea por narcisismo. Porque soy yo, actor, el que tiene la necesidad. Soy yo quien lo necesita. ¡Si el espectador no está, yo no soy!

Es un tema que podríamos echar horas con los psicólogos. Pero, si querés estar en el escenario y tu maestro te dice que tenés que tratar el tema de la voz, ¿no vas a ir aunque sea a pedir a alguien que te atienda, o al amigo de un amigo, o al hospital o a donde fuere, para que tu voz pudiera brillar, aunque sea por narcisismo? Porque si elegís esta profesión es evidente que querés que te vean. Si no, no sos actor -eso nunca se lo digás a los actores porque dicen que no es así. Porque el ingrediente de que te vean es que te oigan. Entonces, por eso la pulsión... esa historia del deseo... Yo siempre digo: “Voy a dar función. ¡Voy a ‘dar’!” Y si el público viene y no lo hago llorar, ni reír, ni pensar. No hago nada. ¡Para qué lo convoqué!

Casi no hablo del público. Te hablo a vos, del público. Pero, sí. Lo pienso en algún momento. Aunque hubo puestas en las que no me importó, salvo en ese espectáculo que sabía que era muy duro y que la gente iba a terminar muy mal. Porque yo iba a hacer que la gente pensara y se conmoviera y dijera: “¡Qué cosas terribles pasan en la Argentina!” Eso yo lo tenía claro porque sabía que no podía tensar todo el tiempo, el elástico. Entonces, qué hice en *Aterrada, quieres que vuele?* (1987-1989)¹⁶. Puse, en la mitad de la obra, una escena que tenía que ver con la ternura, porque lo que se venía era muy denso. ¡Y la gente se reía! Bueno, si no, es plano y, entonces, me desespero.

Todo esto es posible según el elenco que tenga porque si digo: “A ver, cómo vas a llegar a decir: ¡Maldigo la muerte tan temprana!” Porque las improvisaciones son para eso, para conocerse como actor, para conocer el instrumento. El actor no es muy consciente de su trabajo hasta que llega un momento en que sabe. Suponte, a mí, un poeta que me gusta es César Vallejo. Y salvo la última parte -ya cuando fue la revolución española- su poesía era intimista. Hay un momento en *Trilce* (1922) en que vos te decís: “Qué quiso decir aquí”. Hasta palabras inventaba. Luego, cuando viene la revolución española, puede escribir: “Si cae -digo, es un decir- si cae España, de la tierra para abajo, niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!” Bueno, mi obligación como actriz es que yo convenza al espectador; no que me convenza yo. Y capaz que no necesite la imagen de los muertos de España. Hay algunas cosas que el actor tiene que resolver técnicamente, tiene que saber. Para eso hace los ejercicios. Pero vamos a ver si el instrumento le da.

Otra cosa que no hacen los actores es mirarse. Los ojos, por lo menos en el teatro occidental, son importantes. Generalmente a la gente de teatro le crecen los ojos en el escenario. Pero ahora nadie hace un ejercicio de ojos. Bueno, los actores tendrían que hacerlo. Para mí son importantes los ojos, la voz y los pies. Si vos me preguntás qué tiene que trabajar un actor, te diría la columna vertebral. Porque la columna va a definir si puede transformarse. Y eso se lo da la columna. Y los pies pueden estar ahí, finitos, sin

peso. Por ejemplo, hay actores que en su vida cotidiana caminan echando el pie para atrás pero en el escenario, no. Porque al clavar el pie, te clavás. Además, lo que me interesa es que el actor se salga del eje. El mismo personaje, si se sale de eje, cambia el tema porque a la energía la puso sobre el talón o la punta. “¿Sabés por qué la gente se rió en ese momento? Porque te saliste del eje...” -le digo a Marina Trenkner, que es mi actriz preferida. Creo que fue en el estreno de *Alquilé tu vientre*. Fue cuando Pablo, que estaba haciendo una música, se colgó con el público. Entonces Marina, que es una atorrante, se enganchó con la música. Y la gente ¿por qué se rió? Por los quiebres. Porque no esperaba que Marina hiciera eso. Por la sorpresa. Por eso lo que hace el actor es importante. Esa escena no estaba marcada porque siempre pienso que los actores son creativos, que hay que esperarlos. Y estoy dispuesta a esperarlos pero los que no están dispuestos a esperar son ellos, porque quieren que le hagás la puesta. “¡No! ¡Vamos a ver!” -les contesto.

En *Alquilé (...)* sucedió un quiebre dentro del personaje. Otro caso es la obra que hice en la Escuela de Bellas Artes antes de recibirme, porque había que dirigir una obra y actuarla. Fue una obra que hicimos mucho tiempo con Raúl “Rulo” Domínguez. En el '67, con *En el andén* de Ernesto Frers. La obra era bastante estática. No tenía muchas cosas, pero una, importante, era la voz. Entonces, el personaje femenino empezaba a reírse del otro; se reía y se reía como loco hasta que el otro, enojado, sentado en un banquito, le preguntaba: “¿Incluso los alemanes?” Y yo le respondía: “¡No! Los alemanes, no”. ¡No sabés! Se caía el teatro, de risa. No había hecho nada, ni me había movido. Estábamos sentados. No hacían nada los actores. Era una obra medio del absurdo -versión argentina del absurdo. Por eso digo: el cambio de ritmo despierta. Igual en esa obra, *Alquilé (...)*. ¡El autor estaba tan emocionado! Y no sabés lo que nos pasó. Fue genial. Le hicimos un personaje fuera del escenario porque no entraba en el lugar. Sucede que había mandado a pedir un sillón y me trajeron uno de verdad, que Hugo le

pidió a alguien. Tengo las fotos también, de todas las obras que hicimos en Zapala.

Y respecto de *Las González*, Hugo me dijo: “Mirá, Alicia, hacé lo que quieras, con la obra. Cambiala, dala vuelta. Porque a mí, dos por tres los actores me dicen: ‘Esta *mina* no puede decir esto’”. Pero además había otro problema -creo yo- que es la mirada del escritor, que no deja de ser un hombre. Si vos hacés un análisis de la obra y no sabés nada del autor, te das cuenta de que la escribió un varón. Pero bueno, Hugo me dijo: “Mirá, si vos hacés la obra, acá nadie va a venir a hacerla”. Me lo dijo porque había un grupo -no sé si de Buenos Aires o de Rosario- que quería venir a vacacionar a San Martín de los Andes. Y se les ocurrió que, si Hugo les organizaba la función, se venían para acá. Entonces Hugo me preguntó: “Alicia, ¿vos vas a hacer la obra?” Le contesté que sí, y me respondió: “¡No, si vos la vas a hacer, ni ahí!” Porque a él le maravillaban algunas cosas mías, y se preguntaba: “Cómo hizo para que eso ocurriera en escena” Por ejemplo, en *Miracolosa* yo conseguía que la gente se riera. La verdad es que me acuerdo de la “Leti” [Leticia Roveres] y de Marina. Todas vestidas de largo como campesinas. Utilizamos una cocina y un montón de leña que en la escenografía quedó espléndida. Pero al final no se resolvía nada y no se podía inventar nada, porque no en toda obra lo podés hacer. Era muy cerrada, y también por el mismo tema. Al final, los actores lograron hacer algunas escenas, después se olvidaron la letra. ¡Un desastre! La autora estaba encantada. Ni se dio cuenta de que habíamos salteado un pedazo. Porque sí que hinchon las bolas los autores. Yo me peleé -te digo, mal- me peleé con algunos autores. ¿Sabés por qué pasa eso? En muchos casos, porque son las primeras obras que escriben. Entonces, que el punto, que la coma... Especialmente Alejandro Finzi es un rompebolas total. Pero, por ahí te encontrás con otros, geniales, como un escritor de Rosario, el de *El guapo y la gorda*. A esa obra, para ponerla en el teatro, le tuve que agregar texto porque no llegaba ni a una hora. ¡No puedo convocar a la gente para 40 minutos! Y encima, como te reís y hay mucha música, se te pasa más rápido. Cuanto te querés acordar, se

te acabó la obra. Porque era a tres voces, además. Una dice “Walmart”; otra, “Topsi”, y había otro supermercado que no recuerdo. Y ese es otro tema, que la gente conoce lo que están diciendo. Si no, tampoco se ríe. La gente no se ríe de lo que no conoce. Un día, Antonio Gasalla explicó por qué no podría hacer humor en otro lado. Por el código.

Está bien... ¡Soy un animal de escenario! Pero en *El guapo y la gorda*, qué hacés con un poema, en verso y, además, con rima. Pero ahí había una escena que me encantaba. Yo le decía a “Pachu” [Gustavo García]: “Lavantate la pollera para que te vean con short”. ¡La Gorda tenía unas tetas...! Bueno, el asunto es que había una escena en que entra César a cantar -porque ese era uno de los problemas que tenía el texto: la rima, además, tipo cuarteto- y yo lo veo desde el costado del escenario. César hace cinco movimientos, me mira y dice: “Pero ¿qué hacemos?” Entonces agarro el libreto y se lo tiro por abajo. El ve el libreto y dice: “¡Ah, pero bueno! ¡Ahora, con el libreto...!”

¡Todo el mundo habla, todavía!

(Neuquén, 13/03/2012)¹⁷

NOTAS

¹ Sobre su trayectoria artística, ver http://www.4shared.com/document/m61YJzBr/VILLAVERDE_BIOGRAFA.html. Más datos, en *Voces en escena*: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² Creada en 1960 como Escuela Provincial de Bellas Artes (EPBA), actualmente se denomina Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano” (ESBA), con edificio propio desde el 2006, ubicado en Lanín 1947, de la ciudad de Neuquén.

³ Hugo L. Saccoccia dice: “En 1998 comencé a recibir pedidos de obras que tuvieran humor y había muy poco en la Biblioteca. La sensación era que no se escribía teatro con humor. Y lo que se escribía resultaba demasiado denso, hermético. Tuve la idea de crear un concurso de humor nacional para estimular la escritura de teatro con ese estilo. En 1999, luego de investigar el tema y de hacer muchas consultas a dramaturgos argentinos, diseñé el concurso. A comienzos del 2000 lancé la convocatoria a todo el país”. (Entrevista de Edith Scher 04/04/2011, en <http://www.alternativateatral.com/nota522-humor-en-la-biblioteca>).

⁴ En relación al I Concurso Nacional de Teatro de Humor (2000) contó con la presentación de sesenta y cuatro obras (doce, patagónicas). Integraron el jurado: Mauricio Kartun, Roberto Perinelli y Bernardo Carey. Las tres seleccionadas en orden de mérito fueron: *La gota que horada la piedra* de Cristina Merelli, *¡En krill te conviertas!* de Omar Neri y Carlos Senin y *Cuarto pasillo, segunda a la derecha* de Clara G. Carrera. Al año siguiente fueron publicadas y estrenadas en el marco del I Encuentro Nacional de Teatro de Humor con sede en Zapala y subsede en San Martín de los Andes. El libro se presentó en el Teatro del Pueblo, Buenos Aires. Más datos en http://www.simkin-franco.com.ar/web/c_vergacetilla.asp?Id=199&Idgace=580.

⁵ Claroscuro nació en los inicios de la década de '80. Alicia Villaverde asumió su dirección en el '89 cuando el grupo estaba integrado por César Altomaro, Claudia Cogliati, Jorge Arbert y Oscar Sarham. Con su dirección, se pusieron en escena las siguientes obras:

1990: *Si tocas Calcuta* de Marcelo Marán (Premio Estrella de Mar, 1989), obra seleccionada en el Festival Provincial de Neuquén para participar en el Festival Nacional de Teatro, Teatro Cervantes, Buenos Aires.

2001: *Guapos... eran los de antes* de Alicia Villaverde. Obra seleccionada en el Festival Provincial de Neuquén para participar en el Festival Patagónico de Teatro, Trelew, Chubut, organizado por el INT. Y *¡En krill te conviertas!* de Omar Neri y Carlos Senin, en el I Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén.

2002: *Guapos... eran los de antes*, en el Festival Nacional de Teatro en Mar del Plata, organizado por el INT.

2004: *Bésame mucho por las dudas* de Alicia Villaverde y Pablo Arroyo, en La Conrado Villegas (Actualmente, La Conrado Centro Cultural de Neuquén capital).

2005: *El guapo y la gorda* de José. I. Serralunga, en el III Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén. Esta obra se siguió representando en varias oportunidades hasta 2010 inclusive.

2007: *Miracolosa* de Patricia Suárez, en el IV Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén.

2008: *El guapo y la gorda* de José I. Serralunga. En esta oportunidad, se contó con la participación especial de Raúl Toscani, en La Conrado Centro Cultural, Neuquén. También se estrenó *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio de la Parra con el protagonismo de Darío y César Altomaro, estrenada en Chos Malal, Neuquén. Esta obra se siguió representando los dos años siguientes en el Cine Teatro Español y otras salas de Neuquén.

2009: *Alquilé tu vientre* de Eduardo Grilli, en el V Festival Nacional de Teatro de Humor.

2011: En el VI Festival Nacional de Teatro de Humor: *Alto Apocalipsis* de Andrés Rapoport, y en el Cine Teatro Español de Neuquén. También en

Zapala, *Escenas de las últimas semanas de Rita* de Alejandra Favini, con el protagonismo de Susana Ferdkin. Y *Las González*, en La Conrado Centro Cultural de Neuquén capital.

2012: *Las González*, en el marco de las IV Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén (En homenaje a H. L. Saccoccia), en La Conrado Centro Cultural.

⁶ *¡En krill te conviertas!* de Pacífico Tonin (seudónimo de Omar Neri y Carlos Senin), recibió el Segundo Premio en el I Concurso Nacional de Teatro de Humor (2000), organizado por la Biblioteca Teatral Hueney. Fue publicada en el 2001 en el *Teatro de Humor I*, libro presentado en el Teatro del Pueblo, Buenos Aires, p. 57-103. Estrenada semimontada el 19/03/2001, en el Cine Teatro Municipal “Amado Sapag” de Zapala; se repuso el 21 de abril en el Teatro Amancay de San Martín de los Andes. A cargo del grupo Claroscuro con la actuación de Carlos Olivera, César Altomaro, Julio Musotto, Leticia Roveres, Marcelo Rogatky, Susana Ferdkin y Vanesa Arroyo, con la dirección de Alicia Villaverde. Luego, en el 2005, esta obra participó en la XX Fiesta Nacional del Teatro, Río Negro, con la propuesta escénica del grupo Ideart, de Santa Cruz.

⁷ Se refiere a *La gota que horada la piedra* de Cristina Merelli, puesta en escena por el grupo Herejía, con la actuación de Lara Acosta y Luis Giustincich, dirección de este último, el 21/04/2001, en el Teatro Amancay de San Martín de los Andes. Asimismo, en el Cine Teatro Municipal de Zapala fue puesta en escena por el Grupo Hueney. Se estrenó semimontada, el 19/04/2001 en el marco del I Encuentro Nacional de Teatro de Humor, organizado por el Grupo Teatral Hueney y coordinado por TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados). El grupo Hueney estuvo dirigido por Darío Altomaro, con la actuación de Gisella Carvallo y Hernando Rubio, y la iluminación de Hugo Karol. Más datos en *Teatro de Humor I*, p. 15.

⁸ Entre los espectáculos invitados alude al de *Doña Jovita de traslasierra* con Edda Díaz y José L. Serrano. Fue en el III Festival Nacional de Teatro de Humor de 2005. Más datos en <http://www1.rionegro.com.ar/arch200504/23/v23n12.php>.

⁹ *Miracolosa* de Patricia Suárez, escrita en base a *Male di luna* de Luigi Pirandello. La obra obtuvo el Primer Premio en el IV Concurso Nacional de Teatro de Humor (2006), publicada al año siguiente en *Teatro de Humor IV*, p. 29-61. El Segundo Premio fue para *Contra-inteligencia* de Nicolás Allegro, estrenada por el grupo Hueney con la dirección de Marcelo Rogatky. Y el Tercer Premio, para *Carne dócil* de Ariel Barchilón.

El jurado del IV Concurso -integrado por Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y Luis A. Sáez- otorgó menciones especiales a obras que en el IV Festival fueron estrenadas por grupos de Neuquén. Una de ellas fue *Verona* de Claudia Piñeiro, por el grupo Atacados... por el Arte, con la dirección de

Jorge Onofri. La otra, *Sabandijas y sanguijuelas* de Eduardo Bonafede, con la dirección de César Altomaro.

En cuanto a *Miracolosa*, fue estrenada en el Cine Teatro Municipal, Zapala, el 20/04/2007, por el grupo Claroscuro, integrado por César Altomaro, Leticia Roveres, Matías Gallardo, Pablo Arroyo, Susana Ferdkin y Victoria Laffitte, con la dirección de Alicia Villaverde.

¹⁰ *El guapo y la gorda*. (Comedia en verso) del autor, actor y director teatral, santafesino, José I. Serralunga, obtuvo el Primer Premio en el III Concurso Nacional de Teatro de Humor de 2004, organizado por la Biblioteca Teatral Hueney, Zapala, Neuquén. Se publicó en *Teatro de Humor III. El antidepresivo natural del Sur* (2005), p. 27-73. El Segundo Premio fue para *Quemarropa. Un relato de tintoreros* del bonaerense Alfredo Allende, y el Tercero, para *Un simio oscuro* de la santafesina María Rosa Pfeiffer. Esta última, estrenada por otro grupo de Neuquén, Araca la Barda, con la actuación y dirección de Gustavo Azar, Dardo Sánchez y Javier Santanera. Asistencia técnica de Martín Sánchez y “Lala” Vega. Todas estas obras fueron publicadas. La presentación del libro se hizo en la Sala Gregorio de Laferrère de Argentores, Buenos Aires.

Entre las menciones especiales del III Concurso figura la obra *Lombrices* del periodista, actor y dramaturgo bonaerense, Pablo Albarello. Estrenada el 22/04/2005 por otro grupo neuquino, El Equipo, con la dirección de Cecilia Lizasoain y Susana Mezzelani. Actuación de Luis Vicente y Raúl “Rulo” Domínguez. Iluminación de Marcos Sandoval. Sonido de Pablo García. Publicada en *op. cit.*, p. 181-216.

En el marco del III Festival Nacional de Teatro de Humor, el grupo teatral Hueney estrenó *Amor de memoria (El mal de Korsakof)* de la narradora y dramaturga santafesina, Patricia Suárez, el 21/04/2005. Esta obra, también con mención especial en el Concurso, fue dirigida por Marcelo Rogatky, con la actuación de Sonia Sténico, Wallih Adem, Stella Maris del Amo. Iluminación y sonido: Juan Carlos Ortega. Asistencia de dirección: “Tito” Fernández. Publicada en *op. cit.*, p. 247-278.

El guapo y la gorda fue estrenada el 21/04/2005 en el III Festival Nacional de Teatro de Humor, en el Cine Teatro Municipal de Zapala, por el grupo Claroscuro. Con la dirección de A. Villaverde, actuaron: César Altomaro, Gustavo García, Matías Gallardo, Pablo Aguirre y Pablo Arroyo (actuación y musicalización). Asistencia técnica de Soledad Carmona.

En esta oportunidad, las subseces del Festival fueron Neuquén capital, San Martín de los Andes, Junín de los Andes y Villa la Angostura. Más datos en [http://www.simkin-](http://www.simkin-franco.com.ar/web/c_vergacetilla.asp?Id=199&Idgace=580)

[franco.com.ar/web/c_vergacetilla.asp?Id=199&Idgace=580](http://www.simkin-franco.com.ar/web/c_vergacetilla.asp?Id=199&Idgace=580).

¹¹ *Alquilé tu vientre* de Eduardo Grilli obtuvo el Tercer Premio en el V Concurso Nacional de Teatro de Humor (2008). Dirigida por Alicia Villaverde, participaron César Altomaro, Leticia Roveres, Marina Trenkner y Susana Ferdkin, con música de Pablo Arroyo. Asistencia de dirección:

Julio Musotto. Estrenada en el Cine Teatro Municipal de Zapala el 23/04/2009, la obra estuvo de gira por Villa Regina, Fiske Menuco (Gral. Roca) y Neuquén capital. Más datos en <http://www1.rionegro.com.ar/alternativa/nota.php?id=309>.

En el marco del V Festival, el grupo Hueney estrenó *Damas* de Adriana Allende, con la dirección de Marina Siragusa y Pamela Horn. También se pusieron en escena: *El velorio de la azafata* de Eduardo Bonafede, dirección de Fernando Aragón. *Una desgracia con suerte* de Gabriela Díaz y “Lala” Vega con la actuación de esta última. *Como el agua* de Tomás A. Foti, dirección Iván Kovac. Entre los invitados figuran Ernesto Suárez con *Lágrimas y risas*. Durante el Festival se realizó el Congreso Nacional de Dramaturgia. Más datos en <http://www.bibliotecahueney.com.ar/proxconcursos.php>.

¹² En la comedia, un *gag* o “*gag* visual” es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras. El uso del *gag* tuvo lugar en la primera película de humor de la historia del cine, *L'Arroseur Arrosé (El regador regado)*, rodada por los Hermanos Lumière en 1895. En <http://es.wikipedia.org/wiki/Gag>.

¹³ Entrevista a H. L. Saccoccia, 2009:

“La vida de un hombre no alcanza para admirar a la mujer, y harían falta varias vidas para comprenderla en su cabal dimensión”. La cita pertenece al dramaturgo Hugo Saccoccia y, con ella, busca expresar la primera intención que le llevó a escribir *Las González*, pieza que sube a escena en el Teatro del Pueblo, con dirección de Néstor Romero y las actuaciones de Catalina Speroni, Ana María Castel, Cecilia Cenci y Angela Ragno.

La pieza en cuestión hace foco en la sexualidad, el deseo y el placer de las mujeres mayores. Este tema parece muy natural en estos tiempos y en esta gran ciudad. Pero, qué sucede si aparece entre un grupo de mujeres, de entre 60 y 70 años, que viven en una pequeña ciudad de provincia, donde ciertas cuestiones inherentes al sexo necesitan estar bien ocultas. (La Nación, 20/09/2009)

Más datos en “Un juez de menores enamorado del teatro”, en <http://www.lanacion.com.ar/1176650-un-juez-de-menores-enamorado-del-teatro>.

En Neuquén, *Las González* (2008) fue estrenada el 07/10/2011 en el marco del Selectivo Provincial, en La Conrado Centro Cultural de Neuquén capital, por el grupo Código T, con la dirección de Alicia Villaverde. Forman parte del elenco Elba Larrigaudière, Mabel Iriarte, María M. Fassola y Mirta Forestello. Iluminación y sonido: Pablo Arroyo. Más datos en http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2011/10/13/la-ternura-el-humor-y-deseo-de-las-gonzalez_123906.

Y con motivo del homenaje a Hugo L. Saccoccia, se repuso el 12/10/2012 en La Conrado, en el marco de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén, organizadas por el equipo de investigación teatral de la Universidad Nacional del Comahue.

¹⁴ Se trata de un “hecho maldito” en tiempos del Territorio Nacional del Neuquén, 1916. Se refiere a la fuga de presos fusilados en el paraje Zainuco. Por la denuncia de este hecho fue asesinado el fundador y director del diario Neuquén, el periodista Abel Chaneton. En <http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/historia/article/view/71/114>.

¹⁵ Fue en 1967, con *En el andén* de Ernesto Frers, comedia del absurdo estrenada poco años antes por su autor, en Santa Fe (1964).

¹⁶ *Amarrada, quieres que vuele?* es un unipersonal de Alicia Villaverde, su último espectáculo durante su exilio en México. Con la escritura y actuación de Villaverde, *Amarrada* (...) contó con la dirección de Mery Blunno, entre 1987-89.

¹⁷ Las fechas de las obras así como las notas al pie fueron agregadas por la entrevistadora, M. Garrido.

VER LA CLARIDAD DE LA DIFERENCIA

Nora Mantelli

“Somos partículas del mismo carbono que compone las estrellas y cada uno de los objetos y sujetos conocidos en el universo. Un mismo material que se mezcla arbitrariamente para demostrar que la diversidad puede ser mortal e infinita. Esa diferencia que nos hermana es quizás nuestra mayor preocupación en la tarea de comprender las nociones que establecen la razón, a las cuales el arte incorpora las fuertes señales de la sensibilidad y las emociones”.

(Blasco Colina, 2007: 87)

Susana “Chana” Fernández es oriunda de Rosario, profesora en Letras y actriz. Llegó a Neuquén hace algo más de una década, comparte la tarea docente con la actuación y ha participado en las siguientes obras dramáticas: *300 millones* (2002), *Humores propios* (2008), *Ataditos de humor* (2009), *Una nunca sabe* (2008-2009), *¡Estalla, silencio!* (2008) y *La fin del mundo* (Lado A y Lado B) (2011). También presidió la comisión directiva de La Conrado Centro Cultural (2011-2012).

Con “Chana”, Susana Fernández, encontramos un espacio para el diálogo, en términos técnicos, una entrevista, a fines de julio del 2012. Entre los numerosos vasos comunicantes que emergen de su discurso, seleccionamos dos cuestiones de base epistemológica, aquella que muestra la relación entre el sujeto y el objeto de la investigación. Ambos temas se constituyen en indicadores de la concepción de teatro en que se inscribe esta dramaturga, su práctica y su teoría, implícita y explícita, praxis donde translitera los signos del sistema espectacular de la vida a través de los signos dramáticos especulares de su personal quehacer.

La primera problemática apunta al eje neurálgico del debate estético entre el arte y la vida, y la segunda -en un mismo nivel de relevancia- contribuye a la polémica acerca de la autonomía

disciplinar en la tensión energética entre literatura y acontecimiento teatral.

Ver la claridad de la diferencia entre arte y vida implica teatrar una política artística

Enmarcar esta perspectiva significa actualizar, al decir de Dubatti, “las preguntas que dan por supuesta la idea del trabajo humano”:

¿Con qué concepción de mundo se vincula la poética? ¿Con qué concepción de arte? ¿Cómo se articulan mundo y arte en la poética? ¿Qué estatuto se le otorga al artista/productor de la poética? ¿Qué función cumple el arte en el mundo del hombre? (2009: 15)

En este caso, ese teatrar, se instaura con una búsqueda inicial, con procesuales indagaciones y una gestión actual por un teatro independiente. En segundo término, significa implicarse en una relación expectatorial contundente y, en tercer lugar, desarrollar dramaturgias de contenidos estéticos sociales que combinan el efecto catártico al mismo tiempo que funcionan como recursos de arte crítico.

Este compromiso artístico profesional se acerca a la poética que Umberto Eco caracteriza como “metáfora epistemológica”:

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como “metáfora epistemológica”, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la

ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (1984: 88-89)

Respecto de la búsqueda inicial, nuestra actriz despliega una narrativa autobiográfica:

El teatro hace tiempo que me interesaba. Lo buscaba como vocación desde muy niña pero lo tenía en sombras. No se me hubiera ocurrido hacer la carrera de teatro cuando elegí el profesorado, no lo veía como algo que me podía dar un trabajo. Muy pocos teatristas viven de eso. Me gustaba y lo tenía allí como algo que en algún momento iba a concretar, y se dio la oportunidad a partir de un Taller de Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa: “El teatro como herramienta en el aula”. Entonces, me propusieron un taller anual y comencé a hacer teatro en la sala El Lugar, en el 2002, con *300 millones* de Roberto Arlt. Ese fue mi debut, hace diez años.

La necesidad de una expresión artística ya estaba en mi interior: me gusta muchísimo la pintura y la plástica. Mi vocación es la relación con el arte, con distintas formas de expresiones artísticas. Y, por otra parte, el estilo de vida bohemio del artista siempre me sedujo. Admiro muchísimo a quienes, con algo creativo que no es industrial, que no es un trabajo de consumo, que no entra en la industria cultural, sin embargo, tienen una circulación altamente productiva. Pienso en Julieta Tabbush, titiritera. Con su espectáculo único va con su retroproyector de ciudad en ciudad, de país en país. Posee un estilo. Y su trabajo es su medio de vida: un trabajo verdadero, de talento. (Fernández, 2012: 1)¹

Ya inmersa en un proceso de crecimiento señala el efecto de la búsqueda:

En la vida siento que el teatro me da esa capacidad para montar la ficción pero además una claridad cada vez mayor entre los límites de la realidad y la ficción. El teatro también me hace reflexionar sobre las máscaras en la vida y eso me lleva a ser cada vez lo más auténtica posible. En ocasiones me dicen: “Pará un poco, Mele! ¡Basta de Mele!”²

La construcción de ciertos personajes implica una organización de la heterogeneidad de su discurso y ese trabajo requiere una elaboración cooperativa y complementaria entre actores y directores. Ese actante que enuncia en escena, no solo con palabras sino con la dinámica propia del cuerpo, se esfuerza en disponer su decir en un tono aparentemente cotidiano a los efectos de alcanzar una unidad en el discurso que dé muestras de verosimilitud ante el público. Este trabajo que demanda desenmascarar la superposición de múltiples enunciados, “capas discursivas diferentes que integran una relación generalmente conflictual” (Ubersfeld, 1998: 196), lleva en sí mismo la paradoja de una heterogeneidad que lo habilita como relación dialéctica. Darlo a luz es una tarea profesional que evidencia un íntimo compromiso.

Hay ciertos directores que dicen: “Hay buenos y malos actores”, y agregaríamos: “Hay buenos y malos directores”. Concretamente, depende de lo que se esté buscando con la puesta, por dónde va la dirección, qué se elige.

En las dos obras que hice, *Una nunca sabe* y *La fin del mundo*, hubo un trabajo previo de personaje -tanto de Sebastián³ como mío- y de experiencias de vida, que derivaron en el texto. Actuábamos y al mismo tiempo hacíamos un chiste sobre esa actuación. Es que tenés cada vez más clara la diferencia.

Con Juan Manuel Luna -mi personaje preferido en *De humores propios* y *Ataditos de humor*- intenté ensayar con un guitarrista. Nos vio Paula [Mayorga] y descubrió un montón de cosas pero, a la vez, que

estaba en etapa de crecimiento, que era para trabajarlo todo un año.

Si tenés una obra y una finalidad de producción lo que sucede es que se llega, más tarde pero se llega. En cambio, es diferente cuando probás. Decís: “Vamos a probar” y tal vez deviene en una obra o no.

El mundo dramático del teatro independiente sostiene un nomadismo constante de sus integrantes entre la dramaturgia de dirección, de producción, de actuación y de autoría. Esta alternancia no quita que cada uno tenga su orientación o aptitud particular y que privilegie alguna sobre otra. En el caso de “Chana”, la dramaturgia de dirección se ve acotada por su formación en letras y, para liberarse de cierta distorsión profesional de los letrados, elige proyectos que le permiten oxigenarse para alcanzar una praxis más productiva.

La dirección me gusta pero me seduce más el hecho de actuar. Tengo ideas o escribo cosas sueltas pero no pasa de ser eso por ahora. Requiere mucho trabajo y dedicación, mucho estudio, superar barreras de prejuicio -de la universidad, del profesorado- muchísimos pruritos, mucha rigidez, especialmente para la gente de letras...

El descubrir la actuación me llevó a la práctica. Es una actividad fundamentalmente práctica, con el cuerpo, con el otro. Todo el desafío de ser con el otro, un desafío que yo no lo tenía.

Hay un proyecto de Spregelburd que va a dirigir Elsa Hernández, *Acassuso*. No sé cuándo será. La directora tiene ganas de estrenar en noviembre. No es un proyecto mío pero, en cambio, esta propuesta es algo fresco y divertido que me va a desestructurar, me va a sacar de eso de buscar lo exquisito. Es una comedia de maestras en la sala de maestras. (2012: 4)

Susana Fernández ha complementado su trabajo profesional al integrar la comisión directiva de La Conrado Centro Cultural en calidad de presidenta. En referencia a esa gestión describe parte de las dificultades propias de la asociación:

Nos ocupamos de programar diferentes actividades. La gente que vive del teatro tiene que solventar el espacio. Llenar un teatro es difícil. Este año vino bárbaro, pero en general, los gastos representan la mitad de una sala. Cuarenta espectadores cubren los costos de sala. El subsidio no llega, la Municipalidad nos rechaza. Si el Estado pusiera un poco más sería diferente⁴.

En el acontecimiento *poiético* teatral, el “caosmos” colisiona en el acontecimiento expectatorial, donde los cuerpos vivientes del actor y del espectador se atraviesan en una mirada entre el dominio y la dominación, probablemente sin héroes ni vencidos. Será la intensidad de ese encuentro la confirmación de la aceptación, rechazo mutuo o juego de dominación. Esa búsqueda perseverante desde un campo y otro no cesa en la praxis teatral.

Susana se ocupa de describirnos las experiencias de ese encuentro en cada obra producida.

Con Juan Manuel Luna [*Ataditos de humor*], antes de iniciar la obra yo ya estaba metida en el personaje. Muchas veces hacía eso. Frente a la función surge una necesidad imperiosa, algo físico, tenés que actuar. En el momento de la función, la relación con el público es vital. Tanto en el *café-concert*, en el teatro de revista como en el clown, todo el tiempo tenés que interactuar.

La relación con el público depende de la obra. En *Una...* es la famosa cuarta pared: el público no es mi interlocutor. Es otra la forma en la cual yo llegué a ese lugar, encontré esos estados, como en *La fin del mundo*, en que estamos en un pozo.

Relacionarse con el público requiere otra energía, distinta, más jugada, más difícil. Con Juan Manuel

Luna, con ese personaje, he estado en fiestas enteras. Me cansaba la espalda. Es un personaje con el que jugué muchísimo, un personaje de trabajo de laboratorio. En el caso de *Una nunca sabe* con Paula Mayorga, el personaje de la Otra fue elaborado durante dos años. Un trabajo largo, de búsqueda y de capacitación en lo actoral. Todo eso demanda la especificidad del teatro.

Con el público, en el momento, vas sintiendo lo que pasa. Uno quiere que el auditorio reaccione de determinada manera y su respuesta puede determinar la función. En *Una* el público era el termómetro. En una función se rieron muchísimo pero en espacios que no eran para reírse. Y en *La fin del mundo*, en San Martín de los Andes, los chicos, que tienen mucho más sentido del humor, llegaron con más espontaneidad a la catarsis. En una ocasión, hubo un error en la selección del público. Eran demasiado chicos. La obra estaba propuesta para cuarto y quinto año. Hicimos muchísimas funciones con público estudiante pero, en aquel caso, eran demasiado niños y les faltaba la experiencia.

Con *La fin del mundo* hicieron lecturas muy diversas. En cuanto a la propuesta de hacerla en dos partes, Lado A y Lado B, hubo de todo. El público es avezado. Tuvimos todo tipo de devolución: “Tendrían que dar las dos juntas” o “Tendrían que hacer una u otra”.

La experiencia fue maravillosa desde lo actoral y desde la vivencia aunque es muy complicado para la puesta, muy exigente. En San Juan teníamos que dar dos funciones el mismo día; teníamos que estar con energía muy alta, muy metidos en el acto. Podés tener mil ensayos, pero cuando estás ante el público es otra cosa. Lo mejor es una obra con 200 funciones, así está super asentada, porque en cada obra tenés que trabajar con los emergentes.

En el caso de *¡Estalla, silencio!*, la conexión con el público fue totalmente diferente: es el teatro de calle. Ya el inicio, con los tambores, generaba toda una expectativa. En mi caso, solo tenía una aparición por la ventana y hacía de la madre. Tenía que entrar y hacer que el público me empezara a ver a mí, porque el público estaba mirando hacia donde los militares estaban quemando los libros. La indicación escénica era: entro cuando terminan de quemar los libros. Yo aparecía con la tela blanca que me ponía en el hombro, esa tela blanca al mismo tiempo era un poco mi hija a la que estaba buscando. Yo empezada una relación que tenía que ver con eso, la búsqueda de todo lo que para mí puede representar la madre, la madre de Plaza de Mayo. Me sentía muy bien. Sentís que estás encarnando unos valores, unas características que vos admirás en esa persona. Fue una experiencia buenísima porque el público también se identificaba.

Esa fue una experiencia distinta en cada función. En general hubo estupor, estupor es lo que aparecía, porque la obra es muy fuerte y la gente está muy movilizada por la relación con el tema.

Lo espectacular y especular en contenidos temáticos sociales

Acordamos con la hipótesis de Jacques Rancière (2011: 59) acerca de que la propuesta del arte crítico de concientizar los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en un actor consciente de la transformación del mundo ha demostrado ser insuficiente, no ha desarrollado la capacidad personal de transformación. No obstante, creemos útil no desdeñarla como un primer paso. La continua reelaboración de propuestas de mirada examinadora sobre nuestro pasado reciente se profundiza alentada por una creciente madurez.

Algo sustancial de *¡Estalla, silencio!* es la relación que tenemos con el tema. Otra experiencia fue durante la presentación en Bahía Blanca: cuando se produce el fusilamiento, alguien del público gritó: “¡Hasta siempre compañeros!” Hubo un quiebre en la voz y nosotros también, en muchas funciones, terminamos llorando.

¡Vivir una experiencia que es una ficción y a la vez tan verdadera! La paradoja del arte, algo muy ligado a nuestra historia. Paradoja del arte, del teatro.

En Cutral Có, nos esperaron en la calle con las fotos de los desaparecidos.

Me siento muy agradecida a la vida y al teatro por estas experiencias colectivas que se dan en los grupos. El grupo es fundamental. Cuando hablamos en La Conrado con las otras disciplinas que conviven con el teatro, el cine, las artes plásticas, la danza, nos dicen: “Ustedes, los de teatro, tienen más claro lo colectivo”.

Ver la claridad de la diferencia entre teatro y literatura es propender a la diferencia disciplinar

Entrevistar a una dramaturga que simultáneamente ejerce como profesora en Letras es doblemente motivador porque moviliza desde la *epistéme* del teatrar y desde la *epistéme* del enseñar, sea teatro o literatura. En el recorrido de esos vasos comunicantes, los interrogantes que siguen sustancian los desafíos actuales del oficio de enseñar (Litwin, 2013: 28): ¿Creés que la literatura debe autorizar la mayoría de edad o autonomía del acontecimiento teatral y aceptarla como una nueva disciplina? ¿Considerás que son complementarias o una, rama de la otra? ¿Qué diferencia y qué acercamientos considerás valiosos y/o provocadores y cuáles no, entre teatro y literatura? Como docente de Letras, tenés una singular tarea al trabajar las matrices de teatralidad con los estudiantes.

¿Qué recomendaciones podés hacer a otros docentes en este aspecto?
¿Podrías relatar alguna experiencia que te resultó particularmente satisfactoria en relación a la respuesta en clase?

Recomiendo que los chicos hagan teatro, que tendría que estar como disciplina. Teatro, específicamente, por las puertas que te abre a vos como persona en el desarrollo de una experiencia de relación con el otro -la adolescencia es una etapa tan difícil- desde el vínculo, desde el desarrollo del cuerpo. En el teatro, el vínculo y la comunicación son reales.

En mi caso, soy feliz de ser docente, me gusta el trabajo docente. Allí llevo mucho el teatro. Yo juego muchísimo. Llevar el juego a la situación del aula me parece algo muy importante, productivo, cambia la energía. Esas técnicas te las da el teatro. Y es relevante que los chicos se rían de la máscara, del cambio de energía. Es válido el teatro como modo de expresión, como herramienta, porque el jugar a ser otro les permite esconderse y ser ellos.

En una de las experiencias de aula armaron el guión con obras literarias leídas en años anteriores y los estudiantes espectadores de otros cursos reconocieron los hipotextos de la obra. A mí me gusta ese método, que aprendí de mi maestra, Cecilia Arcucci. Ella tiene una propuesta que se llama “Literatura en acción”, con *Las ruinas circulares* y *Los crímenes de la calle Morgue*.

La experiencia de *Odisea*, la obra de tercero en el Colegio San Martín. Esa obra partió de la lectura de *Fahrenheit 451* y de métodos de improvisación en el aula. Como experimentación todo el grupo participó, hicieron programitas, vestuarios, grabación de la música, dos CD completos. Como yo venía de la experiencia personal de producción de *Una nunca sabe*, que fue una producción colectiva desde el principio, todo ese proceso de

cómo se arma una obra lo tenía muy fresco. Ese proceso colaboró.

Siempre primero lees el texto y jugás las situaciones. Después volvés al texto, hacés otro texto. Es un proceso el armado de diálogos como trabajo de la dramaturgia. Yo hice dos seminarios con Lautaro Vilo, dramaturgo actual, vive en Buenos Aires pero es de Plottier. Sus técnicas son similares a las de un taller literario pero con especificidad de teatro. Por ejemplo, hacer un texto con 3 escenas, 8 personajes, 2 personajes, 2 parlamentos de tres renglones, 4 personajes, 3 parlamentos, tenías que armar un rompecabezas y salieron genialidades y disparates. Esas técnicas te llevan a que el teatro es diálogo. Lo interesante es que todo tiene que pasar por la acción y el diálogo, la relación entre las dos cosas. Actuar es poner el cuerpo. Actuar es poner en acto el protagonismo del cuerpo. Lo primero que nos enseñó [Luis] Sarlinga.

¿Cómo es la relación del teatro con la literatura?

Casi, casi que son dos disciplinas diferentes. En el tema de la lectura ¿cómo encaramos? A los estudiantes, la narración y la dramaturgia se le mezclan; les cuesta ver la especificidad de cada género. Se pierden cuando leen. ¡Es tan distinta la experiencia!

Es indispensable ver la claridad de la diferencia. ¿Están conociendo teatro cuando leen *Hamlet*? Están conociendo una obra que es famosísima pero que no dista mucho de lo que pueden aprender leyendo *El Quijote...*, es decir, lo que les va a dar el maravilloso mundo de los clásicos. Esa es mi duda. Hay un cambio notable cuando los adolescentes van al teatro. Algo que estaba allí oculto. (...)

En teatro tenés más herramientas disponibles si sos profesor de letras. Concretamente cuando hicimos la primera obra, como asistente de dirección, *Tercer día*, en las primeras improvisaciones dije: “Esto es gótico”. El castillo, la torre, las cartas del tarot, el monstruo. Inmediatamente lo comenté y traje un librito sobre el gótico y lo compartí. Tenía que ver exactamente con el tema. Me gusta hacer las gacetillas, los comentarios para hacer la prensa, el material de difusión. Esa parte la he hecho consensuando con el grupo, aunque ellos dicen enseguida: “‘Chana’, escribite algo”.

Arte y vida, teatro y literatura. Claridad y diversidad. Diferencia y mismidad. Compromiso crítico con responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO COLINA, José Antonio (2007). “Un cuerpo inhala o la presencia de la expresión”. *Artes, La Revista* nro. 13, vol. 7/enero-junio, 2007.

DUBATTI, Jorge (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. CABA: Atuel.

----- (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.

ECO, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.

LITWIN, Edith (2013). *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*. CABA: Paidós.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia.

NOTAS

¹ Entrevista a Susana “Chana” Fernández realizada el 30 de julio de 2012.

² Mele es la protagonista femenina de *La fin del mundo*.

³ Sebastián Fanello es el actor que protagoniza el personaje compañero de Mele en *La fin del mundo*.

⁴ “La Conrado abre un año atípico”. Diario *Río Negro* (07/04/2012), en <http://www.rionegro.com.ar/diario/la-conrado-abre-un-ano-atipico-850786-9523-nota.aspx> :

El centro cultural La Conrado abre hoy su temporada 2012. Pese a ser un año atípico por las refacciones que se están realizando, el centro cultural ofrecerá estrenos y sus clásicos talleres para adultos y niños. “Este es un año muy atípico para La Conrado lo cual no significa que sea diferente a algún otro que ya hemos vivido”, sostuvo Susana Chana Fernández, presidenta del centro.

Al mismo tiempo explicó que es un año especial por dos motivos. “Uno porque estamos en medio de un plan de refacciones, ejecutando un subsidio que recibimos de presidencia de la Nación y que estamos en la mitad de la construcción”, explicó la presidenta de La Conrado. “El otro motivo por el cual es un año atípico, es que tenemos renovación de comisión directiva”, agregó.

Respecto de las obras de refacciones, Fernández comentó que lo que se está renovando la sala III y los camarines y que “son cosas estructurales que a simple vista, por ahí, no se ven pero que son necesarias para el edificio”.

En cuanto a la renovación de autoridades, la actual presidenta del centro explicó que se llamará a elecciones una vez terminadas las obras, aunque su mandato culmina este mes, para no dejar las obras inconclusas. “Nos vamos a exceder un poco porque no podemos dejar la obra por la mitad y entregarle todo a los que siguen, sino que nos parece que es nuestra responsabilidad terminar esa ejecución y una vez que eso este rendido, pasar a la próxima gestión”, afirmó.

En este mismo sentido, Fernández recordó que “La Conrado es un lugar que no tiene dueños, que los que estamos en la comisión somos todos artistas que trabajamos *ad honorem* en la comisión, paralelamente a nuestra actividad artística”. Es así que invitó a los socios del centro cultural a que se acerquen y empiecen “a pensar en tomar la posta”. “Hay una necesidad de que cada dos años haya un grupo de gente que se sostenga y se renueve”, recalcó.

Más allá de todo, el 2012 abre con una gran variedad de talleres en todos los rubros artísticos, con estrenos y con los clásicos ciclos que ya son parte del centro cultural.

En cuanto al teatro habrá tres talleres. Uno de iniciación teatral para jóvenes y adultos, otro de nivel intermedio y avanzado, y el restante se trata de un taller de investigación escénica y dramaturgia. En lo que respecta a la danza se dictará un taller de tango “solo para exigentes” y un taller de acrobacias en tela.

Los niños también tienen su lugar. Es así que los miércoles Gabriela Camino coordinará un taller de teatro para los más chicos. Para quien disfruta de dibujar, La Conrado ofrecerá un taller de historietas.

El taller audiovisual para adolescentes a partir de los 12 años pretende generar un espacio creativo audiovisual colectivo, en donde se pueda

aprehender herramientas del lenguaje y así materializar las ideas en un soporte de video. En este mismo sentido Alfredo López dictará un taller de guión.

Por otro lado, las mañanas de los sábados estarán destinadas a un taller de taichi coordinado por Cany Allende y un taller de cerámica dirigido por la artista plástica Erika Canales

Además, todos los jueves, La Conrado albergará el ciclo de cine llevado a cabo por Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN) y el segundo miércoles de cada mes al concierto semanal de la Neuquén Jazz Band.

El centro cultural La Conrado iniciará hoy sus actividades con el estreno de *Delivery de liebres* una obra del elenco teatral Goodbye Stanislavsky, escrita y dirigida por Sebastián Fanello. La pieza teatral "atenta contra el entusiasmo vacío de la vida, aquel que ve a la muerte lejana, sin entender su proximidad finita", sostiene desde la producción. Al mismo tiempo advierten que es una obra "No apta para inmortales" y que invita a "valorar la vida, en el escueto momento en que adviene la muerte".

"Planes a futuro". Diario *Río Negro* (02/09/2012), en <http://www.rionegro.com.ar/diario/planes-a-futuro-953137-9523-nota.aspx>:

"Nosotros tenemos objetivos que están en nuestro estatuto y que nosotros los vamos ampliando, pero siempre tienen que ver con favorecer la producción independiente y regional", resumió, brevemente, Susana "Chana" Fernández, presidenta saliente de la asociación civil que maneja el centro cultural.

Respecto de los planes a futuro, "Chana" aseguró que "la perspectiva es que esto crezca cada vez más, que crezca en la infraestructura y por eso es tan importante para nosotros cualquier ingreso extra de dinero, como estos subsidios que han venido de Nación para mejorar el lugar".

En este sentido, en cuanto al crecimiento que esperan en un futuro para La Conrado, Fernández, tomó el ejemplo de los músicos. "Hoy están los músicos y lo ideal es que, en un futuro, los músicos tengan su sala de ensayo, sus salas de grabación acá", aseguró.

Además, la ex presidenta de la asociación comentó que la ideas es, también, acercar cada vez más a los alumnos, a los estudiantes y a la comunidad en general hacia La Conrado.

En este sentido contó que en el centro cultural hace varios años se lleva a cabo un proyecto para que los estudiantes, sobre todo, secundarios acudan a ver teatro y a discutir sobre teatro. "Los chicos vienen y muchos de ellos nunca fueron al teatro, no conocían este lugar y se quedan asombrados de cómo es, de los espacios que hay y de todas las ofertas que hay acá adentro y de las cosas que pueden venir a ver", confesó "Chana".

"La idea es que la comunidad la conozca cada vez más, porque uno dice La Conrado y piensa que todo el mundo la conoce y sin embargo siempre hay gente que no la conoce", cerró.

"La Conrado se autogestiona". Diario *Río Negro* (02/09/2012), en www.rionegro.com.ar/.../la-conrado-se-autogestiona-953135-9523-0:

“Sostenemos el espacio desde la autogestión, eso me parece importantísimo aclararlo, todos los que trabajamos acá somos artistas independientes y no recibimos subsidio del Estado, lamentablemente hay gente que piensa que nosotros dependemos de algún organismo municipal o provincial y muy lejos de eso”, sentenció Susana “Chana” Fernández, presidenta saliente de la asociación que está a la cabeza de las actividades de La Conrado.

“No recibimos ayuda estatal del municipio, ni de la provincia. La única ayuda que hemos recibido fue un subsidio de Nación, específicamente para refaccionar el espacio”, especificó “Chana”.

En el mismo sentido, comentó que “ahora junto a las otras salas estamos insistiendo con vehemencia para que se cumpla la ordenanza municipal que ya está, de apoyo a las salas”.

Respecto de la financiación, Fernández señaló que “el único subsidio anual que recibimos es el del Instituto Nacional del Teatro para el funcionamiento, que es mínimo” y que “básicamente el centro se sostiene con los ingresos de los porcentajes de borderó, de las cuotas sociales -que es el principal capital- y todo lo que es uso de sala para talleres”.

En cuanto al balance económico “Chana” señaló que lo que se recauda es lo necesario para poder sostener el lugar y, al mismo tiempo, tener un mínimo equipo de trabajo. En este sentido, destacó que “no es que sobre, pero es justo lo que se necesita”. “Tampoco es la intención obtener ganancias del centro cultural”, aclaró.

Por otro lado, comentó que la gente que presta servicios en el centro cultural también son artistas y socios de La Conrado. “Es decir que no es alguien ajeno que viene hace su trabajo y se va, es toda gente comprometida con el espacio”, subrayó.

IMPROVISACIONES

Sobre *La invención de Morel* de A. Bioy Casares¹

Verónica Pedrosa

*“Actuar es ser un guerrero
que combate con el tiempo
y el espacio”.*

(Robin, 2012)

La palabra griega *théatron*, de la que deriva *teatrum* en latín y “teatro” en español, podría traducirse como “mirador” u “observatorio”, ya que se vincula con los verbos griegos, *theoréo*, *theatrízo* y *theáomai*. Del verbo *theáomai* aparecen dos sentidos: como el lugar desde donde “se ve”; pero sería también el lugar desde el cual se tienen visiones místicas, instigadas por la actuación y el entusiasmo.

Denominar “teatro” a un conjunto de imágenes señala un régimen de representación, es decir, una mirada que, a su vez, implica una dramaturgia. El teatro de la mirada pone en escena el drama del pensamiento. El teatro de la mirada constituye el modelo de representación según el cual el pensamiento se representa a sí mismo. La visión deja de ser un órgano de supervivencia para convertirse en un agente de conocimiento. La mirada delimita el campo de la visión y localiza los signos que expresa el pensamiento. La discriminación del ver que instrumenta la mirada convierte en signos expresivos los elementos capturados de la realidad. Estos elementos serán reflejados en la presente monografía como producto del establecimiento de una “relación escópica” entre quien mira y quien es mirado, una relación en la que el actor muestra algo que yo miro, estableciéndose así una relación de poder entre ambos.

La teoría de la visión de Descartes, junto con el hecho de que fundamenta en ella su teoría del conocimiento, supone la imposición de la observación como método para alcanzar el saber de las cosas. Y es, precisamente, a través de la observación como

yo, espectadora, pretendí alcanzar el conocimiento que no poseía acerca del teatro.

Hacia una construcción de la improvisación

Durante un primer período los/as integrantes del Laboratorio de Creación Teatral comienzan a incursionar en el arte de la teatralidad². La directora y dramaturga, María Robin, propone la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares como texto base, a partir de la cual se desprenderá toda la serie de improvisaciones que darán origen al hecho escénico representado al final del taller. Sorprendentemente, para un estudiante de letras, como yo, que espera encontrarse con una copia literal de la novela de A. Bioy Casares y, por ende, la lleva leída “para saber qué parte del libro es la que uno está viendo”, la directora la utiliza solo como temática disparadora del proceso creativo de improvisación, no la copia sino que la re-crea.

Es un trabajo por capas, no es que se escribe de una sola vez y ya queda. A esta obra la elegí porque me a mí me gusta muchísimo y hace mucho que tengo ganas de hacer algo con eso, y porque me parece muy rica por las repeticiones, la idea de gente y de fantasmas.

No tengo una idea previa porque no sé cuántos actores voy a tener, ni los textos, ni si van a ser todas mujeres o si van a venir todos. [En realidad] no siempre están todos, desde que empezamos, en marzo, estuvimos todos juntos un solo día. Si fueran todas chicas, por ejemplo, haría una meta-escena en la cual se hablara de Morel. Sería de otro tipo. Por eso digo que no puedo planear una puesta con antelación porque además no es mi objetivo hacer una puesta de *La invención de Morel*, sino tomar el tema como impulso para actuar. (Robin, 19/03/2012)

La coordinadora les propone actividades como contar una anécdota de la infancia que los haya marcado, y su posterior relación con el texto de la novela que ellos traen leída. Luego, utilizan fragmentos del libro para describir las sensaciones de cada uno. Las mismas serán traducidas en movimientos improvisados que quizás sean postulantes para la puesta en escena.

Las anécdotas eran maneras de entrar al texto, asociando con cuestiones personales maneras de atacar el texto o la temática, por varios lados. Luego, muchas de esas cosas no quedan porque no hay tiempo para explorarlas. Son útiles para disparar asociación.

El teatro sugiere no ir al resultado de lo que hemos preconcebido que debe ocurrir sino tomar caminos tangenciales que puedan dar vueltas nuevas. (Robin, 14/04/2012)

Según Juan Carlos Gené (2012), los espectadores asistimos a un rito de vida en el que los cuerpos vivos representan en la ficción hechos vivos para otros cuerpos vivos. Esta convivencia que se da entre los actores y los espectadores aparece en esta última cita de M. Robin ya que ella pretende que el producto de ese taller sea una representación que genere sorpresa en el espectador, y supere sus expectativas.

Entre los ejercicios que realizan en el taller se encuentra la caminata para el reconocimiento del espacio, junto con el movimiento de las articulaciones, el estiramiento y las técnicas de relajación como, por ejemplo, el bostezo que, según la coordinadora, sirve “para des-armar”. Continúan con palmadas en el cuerpo como si se estuvieran sacando algo. Y también con el método del cinturón energético: imaginan un cinturón en la cadera, concentrando toda la energía en esa zona, y a partir de ella representan seducción o rechazo. Posteriormente se une la cadera a la mirada: hay miradas que atraen y miradas que rechazan. Luego, miradas y cadera se unen para generar, primero, seducción y, su opuesto, rechazo. Después ambas partes del cuerpo se disocian: la

mirada seduce mientras la cadera rechaza, o viceversa. “Se sostienen los dos discursos y no se me confunden”. (Robin, 19/03/2012)

Esta actividad es un claro ejemplo de lo que J. C. Gené sostiene en su reflexión sobre el teatro, donde el cuerpo del actor encarna a un personaje a partir de una acumulación de energía no transformada en fuerza. Es el espíritu del actor que avanza misteriosamente en la evolución hacia grados más y más complejos de autoconsciencia, de imaginación y de percepción del yo y del universo, así como de la relación estrecha entre ambos. Este ejercicio se conecta con lo que en el teatro *Noh* (teatro tradicional japonés) se relaciona con una postura llamada *kamae* que se puede traducir como “estar en guardia”, una posición aparentemente estática en la que el cuerpo inmóvil contiene una musculatura pronta a movilizar la máxima energía. Esta es la actitud necesaria para la improvisación. Un cuerpo alerta, conectado, preciso para responder fluidamente a los estímulos, está preparado para dar el salto al vacío, para asumir el instante. Este cuerpo extrañado, extra-cotidiano, desarrolla una inteligencia diferente que no responde a los deseos personales sino a una fuerza mayor, ancestral.

El paso siguiente del ejercicio es agregar el habla. Cada uno expresa lo que sintió cuando leyó el fragmento de la obra o cuando vivió esa anécdota infantil. En esta instancia se trabajan juntos la mirada, la cadera y el texto en sus distintas combinaciones. Continúan con el armado de una escena a partir de objetos que cada integrante trajo, entre los cuales se distinguen una bicicleta, una mesa con vajilla, una banqueta y una especie de sujeto conformado por un sostenedor de partituras cubierto por una sotana y la tapa de un disco de vinilo, de Camilo Sesto, que oficia de rostro.

Cada participante debe elegir seis modos de estar en escena y disponer su cuerpo teniendo en cuenta la plasticidad de la imagen. Antes de entrar en la escena, cada uno repasa sus movimientos para ayudar a la memoria. Se trata de ir construyendo

comportamientos en base a las cosas. “Yo, como actor, elijo el momento como algo que va a ser interesante y lo construyo, lo desarrollo al máximo” (Robin, 19/03/2012). Posteriormente, ven el modo de enlazar esos seis momentos de creación personal. En cada uno de esos momentos incluyen el texto. Improvisan con el mismo, representan emociones. En algunos casos, mientras uno dice su texto los demás le hacen preguntas que debe responder en base a aquello que venía diciendo. Deben elegir posiciones raras que puedan naturalizarse, hacer como si fueran algo normal.

Debo ampararme en una energía escénica. Si no sé qué hacer, hago una postura seductora. No tengo que pensar que tengo que actuar... Eso es lo que peor que nos puede pasar. (Robin, 19/03/2012)

En el siguiente ensayo una de las actrices, Soledad González, trae un relato sobre un naufrago de Silvina Ocampo -ex mujer de Bioy Casares- para relacionarlo con el sentimiento de Faustine, una de las protagonistas de la obra, que se siente engañada para ir a la isla. En este encuentro, nuevamente trabajan con la mirada pero dirigiéndola a varios focos: a un punto fijo, a lo universal/Dios y hacia mí mismo. “Siempre que actuemos vamos a buscar ampararnos en cualquiera de estos estados” (Robin, 14/04/2012). Otra vez aparece esa necesidad de ampararse ante la mirada del otro. Esa necesidad de escudarse en un estado o punto fijo para que la mirada del espectador o cualquier otro suceso que pueda producirse durante el desarrollo de la obra no los desconcentren y puedan llevar a cabo su representación. Y se visten con la ropa que cada uno trajo para representar un personaje.

Los actores, a medida que se visten, se maquillan y de una u otra manera se preparan, van separándose de la vida cotidiana y acercándose, al menos exteriormente (si bien con el inevitable efecto que lo exterior tiene sobre lo interior) a sus personajes, van cambiando. (Gené, 2012: 9)

En grupos, comienzan a armar los posibles modos en que se desenvolvería cada personaje en una escena marcada por la directora. Para ensayar los movimientos “practican en vacío”, es decir, aparece uno en la escena y, solo, debe representarla haciendo de cuenta que están los demás personajes. Con esta técnica ensayan y memorizan sus movimientos. Avanzados los ensayos, los integrantes tienen definida ya sus vestimentas y manejan una idea del personaje que posiblemente vayan a representar.

Yo-espectador, ellos-actores; y en cuanto a estos, si bien en la dimensión teatral son ahora los personajes y no ya los actores y así aparecen ante el espectador, se han cambiado por ellos, se han separado, en alguna medida metafórica, de quienes realmente son. (Gené, 2012: 9)

Esta vez los asistentes son cinco mujeres y un hombre que comienzan los ejercicios de improvisación moviéndose al compás de un tema de Jamiroquai mientras hablan de cosas cotidianas. La idea en este caso es mover las articulaciones. Luego se produce un cambio en el estilo de música que venían escuchando. Si bien no hay música de fondo, ellos bailan como si estuvieran bailando folclore, árabe, clásico, tango, *reggaeton*, ruso y flamenco. Una vez que pasaron por todos los estilos, vuelven a repetirlos. Es un baile en el que “todo está permitido” e incluso vale copiar los movimientos del compañero. Después pasan a representar deportes como básquet, natación, nado sincronizado, fútbol, tenis, patín artístico, jabalina, correr moviendo la cadera y, finalmente, una caminata normal para descansar. A esto le sigue nuevamente el baile pero esta vez ese baile debe transformarse en un deporte, de manera paulatina, y del deporte pasan al baile nuevamente. Siguiendo con esta línea del cambio, M. Robin propone trazar en el espacio, una “Z” imaginaria de manera que los actores, según los lugares, puedan representar primero un baile pero luego, en la diagonal de la Z, ir modificando de a poco los movimientos hasta

llegar a la línea horizontal inferior en la que van a terminar con la representación de un deporte. “Yo manejo el tiempo en la diagonal” (Robin, 14/04/2012). La idea es utilizar esta actividad para generar una escena de baile ya que los personajes, que finalmente van a representar, están en una fiesta.

No es que me siento en mi casa a reescribir la escena. Se me ocurre al dar pautas de dirección, por ver sus cuerpos en acción. Es teatro. Se trata de ver qué sugieren las energías y los cuerpos de los actores en escena. Siempre escribo la escena después de probar con los actores. Yo no puedo escribir ningún texto si no lo veo.

Hay tan poco tiempo que todo lo que hago quiero que sirva para algo. Esto de los deportes y los bailes quiero que luego se convierta en una escena, y a partir de ellos al papel, no del papel a ellos. No es mi idea lo que se debe hacer. (Robin, 14/04/2012)

Los ensayos continúan con el repaso de los diálogos de la escena del acantilado, con Faustine y Morel. Están todos los actores dispuestos en círculo. Como el único hombre que hay es el que hace del fugitivo que narra las escenas, María lee las líneas que corresponden al personaje de Morel y las mujeres leen de manera intercalada las líneas que corresponden al personaje de Faustine. En algunas líneas hablan todas al unísono. “Deben poner énfasis en sus diálogos para que se note la repetición de las escenas”. (Robin, 14/04/2012)

Todos preparan la escena de Faustine y Morel. Por primera vez aparece explícita la figura del espectador, ya que la escena debe armarse teniendo en cuenta que los espectadores puedan observar claramente a los personajes. También es importante medir el tiempo necesario para representar cada acción, de manera que los movimientos sean precisos y que no permitan desviar la atención de quien especta. Esto tiene su base en la técnica de *release*³, técnica de la danza que utiliza el peso del cuerpo y no la fuerza:

dos actores deben ponerse frente a frente, caminar de uno hacia otro lado como si estuvieran en una cornisa siempre mirándose a los ojos y, al momento de chocar, esquivarse de manera rápida. Primero lento para mecanizar la forma y luego más rápido.

La idea es no anticipar lo que va a venir, en el momento esquivar el choque (...). El tema del *release* es puro trabajo físico, energético y vemos cómo a partir de ahí podemos llegar a algo teatral que esté inspirado en este universo de Morel. (Robin, 14/04/2012)

Una vez dispuestas todas las actrices que van a hacer de Faustine, delante de una barra de tragos -que forma parte del lugar de ensayo, en una confitería céntrica de la ciudad de General Roca- cada una adopta una postura diferente. El actor que hace del fugitivo comienza a introducir la escena desde el centro del espacio, desplazándose luego hacia atrás de la barra. Van a aparecer, de a una, las diferentes Faustine en el centro de la escena y van a representar el momento en que la protagonista se encuentra en el acantilado mirando al horizonte, diciendo de manera intercalada sus líneas. Cierra el fugitivo con su relato desde detrás de la barra. María le aconseja apoyarse sobre la barra o sobre la pared: “afirmarse sobre algo es muy relajante, ya que uno no tiene que estar haciendo algo con el cuerpo”. (Robin, 14/04/2012)

No hay ninguna escena exactamente como está puesta en la novela [de Bioy Casares]. El modo en que está construida la puesta en escena es nuestro. Es lo que nosotros suponemos que hacen los invitados de Morel en la isla, porque no hay información sobre ello en el libro. Podría ser como una especie de hipótesis acerca de lo que nosotros pensamos que hacen los invitados en esa isla. A esta escena la titulé “Mis razones para estar en la isla”, y es como que cada uno se presenta y dice por qué vino. Acá todas son Faustine pero en la novela es una sola y, en

cambio, está desdibujada. Tomamos la novela como tema, como cosa que sirve para ponerse a actuar. (Robin, 14/04/2012)

El arte de la improvisación pone a prueba la imitación. Es esa forma de experimentar el instante, es un movimiento continuo de estados, es la exploración de diferentes formas de posicionar el cuerpo, es un juego de operaciones realizadas en el instante mismo. La improvisación es un juego en el que intervienen el azar, la incertidumbre, el aburrimiento, la intuición, el error, la adaptación, etc. como factores que constituyen una técnica que llama poderosamente la atención por la capacidad imaginativa y por el manejo corporal con el que trabajan tanto los actores como la directora, para la constitución de las escenas que darán nacimiento a una obra teatral.

De toda esta experiencia es posible extraer que la improvisación es una tarea compleja pero a su vez liberadora, ya que está relacionada con la recuperación de un estado lúdico y creativo muy antiguo. Ver que a partir de técnicas que a mis ojos parecen un juego, una distracción, se puede construir una determinada manera de actuar, y que dicha dramaturgia implica siempre el cuerpo como principal herramienta, fue realmente una experiencia de aprendizaje enriquecedora.

BIBLIOGRAFIA

BINETTI, Quío y Florencia CIMA. “Improvisar. Experimentar el instante”. En http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/18_improvisar.htm.

BIOY CASARES, Adolfo (1981). *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 3ª edición.

DESCARTES, René (1641). *Meditaciones metafísicas*. Traducción de José Antonio Mígues. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).

NOTAS

¹ La presente ponencia forma parte del trabajo monográfico de la cátedra de Lengua y Literatura Griega II, en el módulo correspondiente a “Lenguajes escénicos”, Universidad Nacional del Comahue, 2012.

² LABORATORIO DE CREACIÓN TEATRAL:

Laboratorio de experimentación teatral inspirado en la novela “La invención de Morel” de Adolfo Bioy Casares. Focalización en los impulsos, improvisaciones y azares escénicos que producen teatralidad, abordando el universo personal del escritor argentino.

Duración: cuatro meses

Lugar: “LA ESQUINA” (Tucumán y Córdoba). General Roca, Río Negro.

Inicio: Lunes de 19 a 21 hs.

Coordinación: María Robin

Integrantes: Laura Amado, Daniel Corrales, Julio Ayenao, Fernanda Archanco, Soledad González, Magalí Griffiths, Marina Ramil, Matías Tondato.

³ *Release* es un término bajo el cual se reconoce una aproximación al movimiento que actualmente tiene una fuerte presencia en el lenguaje dancístico y coreográfico de la danza escénica. Se genera y desarrolla en el contexto de la danza posmoderna o nueva danza surgido en los años '70 en Estados Unidos. En aquellos años la técnica de *release* se refería a un método de entrenamiento basado en la *ideokinesis* que integra mente y cuerpo anatómico, y experimenta con distintos métodos de improvisación a partir de principios de meditación incluyendo elementos de la psicología del desarrollo.

En las técnicas tradicionales el avance es lineal, mientras que en este trabajo el avance es esférico, es decir, se avanza desde cualquier punto hacia la profundidad. Se intenta lograr que el actor se mueva de manera inteligente y no solo sea más hábil o fuerte o conozca un repertorio predeterminado de movimientos. El *release* crea la conciencia de que el movimiento no se “posee” si no se está totalmente en él, no solo con el cuerpo sino con la mente. Se está en el movimiento, con todo el ser. Se desarrolla un estado de alerta, de equilibrio precario, que provoca en el ejecutante un estado de conciencia que, en un nivel avanzado, le permite reaccionar y resolver cualquier circunstancia física o emocional. La intención está empatada a la acción.

DRAMATURGAS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES

Se miran¹

Juliana Betancor - Alba Burgos

Como todas las cosas de las que se tiene una idea, no se puede captar su real dimensión hasta que se concreta: esa fue mi experiencia con la coordinación de la mesa que socializó la propuesta “Un corpus donde mirarnos”; no en cuanto a la coordinación en sí sino en cuanto al motivo que nos convocaba². Este fue el primer intento de llevar a cabo un proyecto que nace del área teórica del Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) que funciona en nuestra ciudad de Neuquén. En consonancia con el área a la “pertenezco” me propuse y predispuse a coordinar académica y pautadamente la mesa. He de confesar que he fracasado con todo éxito en el intento.

Las distintas aristas desde las que mis compañeras miraban su propio quehacer teatral fueron de lo más variopintas. La mayoría de los aportes enriquecía las miradas y ofrecía nuevos puntos de vista que fueron recibidos con entusiasmo, dejaron puertas abiertas, o propusieron interrogantes que lejos de desorientarnos nos entusiasmaron. Había voces que se interceptaban con otras y juntas tomaban giros inesperados. Ya lo único que quedaba de mi rol era controlar que no nos excediéramos en el tiempo.

El hecho de que fuéramos únicamente mujeres quienes integramos la mesa hizo aún más interesante el debate y el intercambio con l@s demás asistentes. Mirarnos, además, desde ese lugar nos llevó a riquísimos rumbos en cuyo recorrido encontramos algunas posturas conservadoras, otras un tanto estereotipadas y correctas sobre el tema; pero, sobre todo, con un intercambio cómplice -diría- y la certeza (sin caer en esencialismos) de que en este punto algo nos unía. Esto me permitió superar cierta deuda con “el ambiente” al ser solo del área teórica.

Haber participado de este encuentro dejando de lado el mapa de ruta me llevó a permitirme y plantearme nuevos modos de mirar: me habilitó a valorar mi mirada, mi experiencia y percepción

simplemente porque son más y tan válidas para iniciar un camino de investigación, como la de aquellas teorías tras las que hay que apertrecharse para ser oída y legitimada académica y teóricamente. No reniego de mis caminos recorridos sino que festejo este nuevo que se abre³. Creo que este evento confirmó plenamente lo necesario de construir, buscar y preguntar sobre un corpus/cuerpo donde y desde donde mirarnos.

A partir de algunos materiales visuales traídos por las dramaturgas y actrices, el relato de experiencias e intercambio girará en torno a procesos creativos de las presentes, sus últimas obras y el comienzo de la reflexión sobre dramaturgias realizadas por mujeres y la diferenciación en la de actrices, autoras o directoras. Este es el comienzo de la investigación que se llevará a cabo durante el año 2013 a través un proyecto del área teórica de la ESBA⁴.

Síntesis sobre las invitadas y sus obras⁵

***Mujeres entre los hielos* de Agustina Muñoz⁶ “Ely” Navarro (dirección)⁷**

La obra *Mujeres entre los hielos* surge, según su directora “Ely” Navarro, de una propuesta en la asignatura Montaje para las que eran sus alumnas en la ESBA: Carolina Encina, Venecia Amato (se reciben este año de profesoras de arte dramático) y Agustina Lucero (quien sería reemplazada por Silvina Torres, actriz egresada de la misma institución). El proyecto es de E. Navarro y estuvo en su cabeza desde hace seis años aproximadamente hasta que pidió los derechos a su autora Agustina Muñoz.

(...) en realidad cuando leí la obra, veía en la escena tantos elementos escenográficos, visuales, pensé en poner proyecciones, al mejor estilo video *clip*... todo tenía que ver con la puesta en escena, el vicio que nos agarra de poner por poner... y cuando me “desperté” me di cuenta de

que no quería que se viera “bonita”, y pude sentir que la esencia del texto, el peso, todo estaba en ellas, en estas mujeres, en estos personajes, la obra se puede contar con los mínimos elementos, ya que lo más importante son Clara, Lourdes y Liza que son los personajes que dan vida a lo demás (...). (Navarro, 2012)

El relato de su experiencia como directora da cuenta de la seducción que los personajes han ejercido en la directora quien puso todas sus expectativas en ellos. De esta manera solo contaría con elementos escenográficos mínimos y también con un mínimo de acciones que no se superpusieran a las acciones y movimientos de los personajes. Navarro entiende que importó mucho el texto, su respeto por él en cada una de sus expresiones sumado al aporte de sus actrices, pero “apegada” al texto cuya profundidad iría descubriendo en cada función. El teatro para ella es reflejo de la realidad cotidiana y de esta manera buscó en la obra de A. Muñoz que no se pierda el sentido al cambiar las palabras por las que exigió fidelidad en la dramaturgia de actrices⁸.

***¿A esta edad?* de Melania Lisiuk**

Grupo Hemisferio Creativo

Para contarnos sobre *¿A esta edad?*⁹ están presentes como grupo Hemisferio Creativo: Soledad Carmona¹⁰, directora de la obra; Melania Lisiuk¹¹, actriz y dramaturga; Inés Hidalgo¹², actriz. La producción fue realizada como reconocimiento a Alicia Fernández Rego, maestra de las tres, y dirigida por S. Carmona y M. Lisiuk. Se trata del cruce de dos monólogos: *El silencio de las tortugas* de Lucía Laragione y *Trastorno de ansiedad* de M. Lisiuk. Según I. Hidalgo, la obra plantea cuestiones como la búsqueda de la felicidad, el estar bien de dos mujeres unidas por un hecho que antes las enfrentaba. El espectador será quien haga el tejido de las dos historias. Dice que le da mucha atención al texto que es su base

en lo actoral. Y según S. Carmona, con “la palabra jugamos, nos animamos a romper, a jugar y a hacer”.

Inés Hidalgo es profesora en la ESBA desde 2003 en las cátedras de Escenografía, Iluminación y Sonido II, y Jefa del área técnica. Su experiencia teatral queda explícita cuando nos habla de algunos recorridos:

(...) Comencé a trabajar profesionalmente en el año 1999, con el Grupo Lope de Vega bajo la dirección de Alicia Fernández Rego. Hacía teatro infantil. Y con la señora Rego la composición del personaje era a partir del texto; primero teníamos que saber todo el texto, luego poníamos la acción y por último el vestuario y caracterización desde el maquillaje.

Simultáneamente trabajé con Fernando Aragón. ¡Este comenzó a partir del vestuario!!! Cómo decir... costó un poco pero fue divertido crear un personaje a partir de la ropa.

También lo hice con Soledad Carmona, que parte del cuerpo y a través de él comenzamos con movimientos, luego incorporamos el texto y así hasta su final.

Luego, con Gustavo Lioy, fue comenzar por el texto pero empezábamos por cualquier escena, sin continuidad del texto escrito....

Desde mí puedo decir que a los personajes primero los leo, luego los pienso en distintas situaciones y juego, pruebo para encontrarme y luego para lo que se pide en la escena. Si bien mi fuerte no es el texto (porque me cuesta memorizarlo) he hecho muchas obras con largos textos, una vez que está incorporado y acompañado por la acción me dedico a disfrutar¹³. (Hidalgo, 2012)

Moscas

Anahí Acosta (autoría y dirección)¹⁴

La obra teatral *Moscas* fue producida por el grupo de Teatro Concertado que eligió trabajar sobre los vínculos en el núcleo familiar.

En principio, la obra transcurre en un escenario cotidiano: la cocina de un hogar. No son necesarios más que una mesa, varias sillas, un matamoscas en aerosol y uno analógico (manual), ollas, un *boul* y otros elementos útiles, además de bolsas de compras vacías en una heladera desvencijada que funciona de puerta de entrada y salida de los actores. De esta forma, Carolina Encina, María Prieto, Laura Romero y Leandro Stepanchuc se ponen en la piel de Lucrecia -hija medio estúpida-, Catalina -abuela cómplice-, María Rosa -madre sumisa y violenta- y Braulio -padre alcohólico y violento- y narran en pocas palabras las peripecias de una familia signada por la violencia del silencio y la sumisión por parte de las mujeres a un ente mayor -Braulio- que las domina psicológica, física y económicamente. (Acosta, 2012)¹⁵

Agudiza la mirada y muestra, a través de esa gran lupa que es la escena teatral, la cotidianeidad de una familia en decadencia y en la que la violencia es la respuesta de individuos frustrados. Gestos, palabras y silencios que hacen pensar, reír y sobre todo, hacen mirar nuestra propia vida con otros ojos. “Una comedia ridículamente divertida”¹⁶.

La autora y directora relata parte de la experiencia desde la dramaturgia de actuación:

Partimos de una idea, un tema como la violencia en el núcleo familiar y empezamos a trabajar. Primero desde los personajes, una vez que

encontramos una fibra de ellos tejemos la historia. A veces actores/actrices sugieren los temas; otras veces, yo. Se empieza a enlazar la historia. En este caso, la primera idea venía de *Maté a un tipo* [de Daniel Dalmaroni, dirección de Leandro Stepanchuc] pero no me gustó cómo se veía la violencia... Entonces investigamos desde otro lugar, con pequeños núcleos temáticos desde donde profundizamos (...). Tengo ganas de poner la obra en escena en un espacio no convencional - no más a la italiana- en un gimnasio, en el aula de una escuela, etc. (Acosta, 2012)

Mujer en redes

Fernanda Marino (autoría y dirección)¹⁷

Esta actriz, egresada de la ESBA, relata la experiencia de producción de una obra que aún no ha sido estrenada. Consideramos interesante registrar a las nuevas dramaturgas siguiendo desde el comienzo sus pasos en la escritura teatral dada su formación en actuación y docencia.

Mujer en redes surgió de una idea, desde un ejercicio en la cátedra de dramaturgia. Se trata de una mujer que desciende a las profundidades de su tristeza y ahí decidirá si vivir o morir. Hay un encuentro entre Eva (mujer) y Uma (la tristeza) a partir del cual surgirá la decisión. Comenzamos a fines del 2010 y durante el primer año de búsqueda y ensayo nos dirigió Anahí Acosta. La puesta exige un escenario con una tarima y el público alrededor. (Marino, 2012)

La actriz expresó que la escritura partió de un sentimiento propio y que remontó en esta obra textos en prosa y poesía que había escrito antes. Su estructura responde a ocho escenas en las que los personajes están siempre presentes en un lugar que más bien es el que tiene Eva en su cabeza.

¿Hay una dramaturgia de mujeres? ¿Cuáles son los factores predominantes en la producción que muestran estas artistas? Los temas parecen ser comunes: la violencia, la memoria de los cuerpos, los deseos descubiertos, los mandatos sociales y culturales. Pero ¿de qué manera se representan y construyen la metáfora escénica? ¿Cómo es el ojo que mira y qué se deja mirar?

Creo que hay temas que son femeninos, que si los tratara un hombre sería distinto. Planteé que en esta obra solo hubiera mujeres porque habla de la sociedad y de sus exigencias para con nosotras, la familia, lo que se espera de las mujeres. Me acerqué a Anahí porque buscaba una estética más corporal no tradicional: una escena es de música solamente, otra de caídas.

(...) si hablamos de objetos en escena se fue imponiendo la madera: bloques de madera, hilos y espejos a los que se suman los juegos de luces.
(Marino, 2012)

*De seres*¹⁸

Alba Burgos (autoría y actuación)¹⁹

La propuesta dramaturgica en esta obra, tenía que ver con el cuerpo como punto de partida para indagar en una intertextualidad que como desborde de signos llega a sonar vacía. El teatro permite el doble juego de la mirada y, por tanto, espiar esa otra escena de lo que vemos o de lo que se muestra para ser mirado. Pero entonces el comienzo estaría para nosotras, en esa imagen inicial, confluencia en el ojo del objeto mirado y nuestra subjetividad. ¿Y qué decir si resuenan voces desde la antigüedad? ¿Puede confundirse la nuestra con ellas? ¿La cultura invisibiliza las voces individuales? Pues es necesario -*anánke*²⁰- volver la mirada a lo familiar que podría convertirse a través de esta acción en algo siniestro, extraño. El lenguaje de vuelta al cuerpo adquiere otra materialidad que visualiza los deseos: “Miserable mano mía empuña el acero...” puede dar a conocer lo que se esconde:

Mmmisera mmano mía empuñña empuñ empmm
puña el accceero el ace ero a cero ero
aceeeeeero eeerooooo. (*De seres*, 2010)

Y la realidad que nos circunda se llena de objetos que nos expresan y cuya cotidianeidad se convierte en la extrañeza que parte de un ojo expectante, que arma una escena, otra que nos mira a través de *fantásmata*²¹, simulacros de aquella, convertida en modelo que se aleja. Ciertamente, como dramaturgas, nos vamos alejando de los modelos, de la realidad de aquellas representaciones de la sociedad que nos demanda para hacer aparecer cuerpos que metaforizan los deseos.

Representación de otras representaciones que adquieren vida propia, no son la re-producción de sistemas culturales que silencian. Las escrituras de mujeres hoy, empiezan a relacionarse con leyes no escritas, con raíces escondidas, voces silenciadas y cuerpos deseantes, imágenes primeras para comenzar a escribir. La redirección que toma un texto escrito transgrede esas mismas imágenes y toma otros lenguajes para expresar: foto, video y cine, grafías que dramatizan ojos en escena.

***Lengua madre (...)* de Mariana Obersztern²²**

Elenco Medibacha²³

Estar juntas y producir juntas es nuestra necesidad primaria, por eso surgió el elenco. Después vemos qué proyecto elegimos y cómo trabajamos. (Camino, 2012)

Tal las palabras de Gabriela Camino al comenzar a relatar la experiencia en este grupo. Sus integrantes son Gabriela Camino, Ruth Díaz, Valeria Fernández y Julieta Cabanes. Se conocieron en la Escuela Superior de Bellas Artes donde se gestó la necesidad de trascender la institución a través de la investigación y la producción independientes. La obra que mencionamos la funda como grupo y

cuenta con artistas que aportan desde diferentes lenguajes: puesta en escena, video, diseño, fotografía, actuación.

Esta obra tiene como centro las relaciones familiares y concretamente la que hay entre madre e hijas por lo que el mundo de las mujeres deja ver el tejido de su lenguaje y de sus interrelaciones: ¿El juego? ¿El poder? Quizás el juego del poder que se establece a través de códigos en la cotidianeidad que no pueden definirse en una lógica temporal, en un cuento. El grupo estima que la obra se muestra en el escenario a modo de película, “en una puesta panorámica”.

Ante la pregunta que nos hacemos en estas jornadas sobre dramaturgia(s) las integrantes acuerdan en que transgreden algunas puestas clásicas o más tradicionales:

Yo vengo del palo de la fotografía y del video, mi cabeza ve todo en cine. Planteamos un formato de rodillo, pero básicamente es un trabajo lumínico. Todo está expuesto sobre el escenario, pero las luces serán las que irán marcando cada cuadro y uniendo la historia. (Fernández, 2012)

Madroña (...)

Silvina Torres (autoría)²⁴

¿Es posible escribir los gestos, las intenciones, los movimientos simbólicos más allá del tiempo? La dramaturgia de *Madroña. Un desenredo de amor*, parece mostrar una forma nueva de dialogar.

La gráfica del texto en el papel también responde a una innovación: una bipartición de la página nos da a entender la simultaneidad de acciones de los personajes y, adelantándonos, la sensación de dos voces que dibujan la situación:

Sueño

MADROÑA: *Profundamente dormida, Madroña sueña a Beto Singer. Lo ama desde el primer momento. Su piel, sus manos, su ukelele, su música. Si tan solo pudiera tener algo suyo...*

A través de su danza, con movimientos grandes y pequeños, precisos, Madroña expresa todo su deseo. Agotamiento y suspiro a través del cual se alcanza a entender: -Beeetooo Singggeeerrr.

BETO SINGER: *Está tieso. Algo pasó, algo escuchó y no sabe bien qué es. Tratando de saber si hay alguien más ahí, se anima a cantar unas sílabas con temor. (Madroña, p. 4)*²⁵

Y tal la invitación, después de su puesta en escena, en el 2011, en la ESBA en el marco de la cátedra de Dramaturgia a cargo de la profesora Lara Acosta, en la que participaron en la actuación Natalia Navia y Tanti Croceri como invitados.

Disfrutamos tanto del proceso que decidimos, en conjunto con Natalia, armar un librito de *Madroña* en el cual cada una de sus escenas fuera ilustrada por gente querida que quisiera participar de este proyecto. El resultado fue que aparecieron muchas Madroñas y Betos (enredados y no tanto) en fotos, *collages*, acrílicos, *crayones*, etcéteras.

Actualmente está en proceso de diseño y la idea es poder editarlo y darlo a conocer. (Torres, 2012)²⁶

Distintos procedimientos entre dramaturgas, diferentes circunstancias y una vez más, una escuela como promotora de la escritura, de la producción:

El disparador fue rescatar alguna escena que hayamos trabajado a lo largo de nuestro paso por la Escuela. Es así como comencé a trabajar con la frase que María le dice a Yerma cuando estaba a punto de confesarle que estaba embarazada:

Yerma: ¿De dónde vienes?

María: De la tienda.

Yerma: ¿De la tienda tan temprano?

María: Por mi gusto hubiera esperado en la puerta a que abrieran. ¿Y a que no sabes lo que he comprado?

Yerma: Habrás comprado café para el desayuno, azúcar, los panes.

María: No. He comprado encajes, tres varas de hilo, cintas y lana de color para hacer madroños. El dinero lo tenía mi marido y me lo ha dado él mismo. (*Yerma*, I, 1)

Ese “madroño” fue tomando forma, color y sonidos hasta que *Madroña* dio sus primeros pasos y buscó el mejor lugar para nacerse. Posteriormente apareció Beto Singer, con el cual *Madroña* sueña y baila una y otra vez.

Durante este proceso comenzó otro, que fue pensar en una posible puesta de alguna escena de *Madroña*. Es así como, con la “gran” ayuda de Natalia Navia (*Madroña*) y Tanti Croceri (Beto Singer), empezó a reescribirse esta historia a partir de las propuestas que surgían en las interpretaciones e improvisaciones.

Finalmente, en diciembre de 2011 presentamos *Madroña. Un desenredo de amor*, con una escena que sintetizaba, de alguna manera, toda la historia. (Torres, 2012)

Conclusiones

El breve encuentro de estas productoras viene a confirmar el comienzo de la investigación en la dramaturgia. Hay puntos en común como procedimientos de dramaturgia, técnicas actorales, relaciones con los objetos en escena, consideraciones del espacio y

tiempo escénicos en el montaje, problemáticas sociales de las mujeres que se entrecruzan en la escena. Como actrices, directoras, autoras o técnicas, todas las presentes relataron procesos que tienen que ver con la investigación, con una mirada reflexiva que intenta conocer y profundizar más allá de diferencias que en este caso nos enriquecen. El proyecto “Un corpus donde mirarnos” surgido en la ESBA es el espacio donde se desarrollarán actividades de teorización a partir de la praxis y desde la mirada de l@s teatristas. También compartimos la necesidad de la búsqueda de nuevas metodologías en la investigación, teorización y socialización, acordes a los lenguajes productivos posmodernos.

NOTAS

¹ Esta ponencia se enmarca en el proyecto de investigación: “Un corpus donde mirarnos”. Área de Formación General del Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén (ESBA).

² Estos relatos de experiencias se presentaron durante las IV Jornadas (...), en la mesa “Dramaturgia(s) de mujeres”, coordinada por Juliana Betancor. Pertenecen a las siguientes dramaturgas, profesoras y egresadas de la ESBA: Anahí Acosta, “Ely” Navarro, Alba Burgos, Inés Hidalgo, Melania Lisiuk, Soledad Carmona, Fernanda Marino.

La coordinadora, Juliana Betancor, es profesora de Letras y Especialista en Estudios de las Mujeres. Es titular en la cátedra de Historia del Teatro Latinoamericano en las carreras Actor-actriz y Profesorado de Teatro en la ESBA. Forma parte del proyecto de investigación, “Un corpus donde mirarnos”, en dicha institución.

³ La autora de estas palabras quiere dejar constancia de la angustia que le provoca compartirlas sin bibliografía de respaldo, es para ella difícil el paso a hablar desde la experiencia. Asimismo agradece profundamente a la Lic. A. Burgos por la oportunidad y acompañamiento en la travesía.

⁴ “Un corpus donde mirarnos” es un proyecto de articulación que funciona en la ESBA desde el 2012. Entre sus objetivos figura la elaboración de un corpus teórico basado en las propias prácticas teatrales de la escuela y producciones de la región. Con este fin habrá una revisión en las metodologías de enseñanza del profesorado de teatro, y una sistematización de las reflexiones surgidas. Participan los integrantes de cátedras teóricas del área: Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano, Historia del Teatro Universal I, II, e Historia del Hecho Teatral, Semiótica, Socioantropología de la Cultura, Historia de la Educación Artística, Ética, etc. Pero su campo de investigación son las prácticas de producción teatral en la Escuela como también las que se ofrecen durante sus cursados. Durante el 2013 se realizará la I Jornada “Un

corpus donde mirarnos, teoría desde la praxis teatral”. Se puede consultar su blog: <http://corpusdondemirarnos.blogspot.com/>.

⁵ Estas síntesis fueron realizadas por Alba Burgos en base a entrevistas a algunas de las presentes o datos personales que nos cedieron las productoras desde sus blogs o páginas web, y que serán citadas oportunamente para su consulta.

⁶ *Las mujeres entre los hielos*, primer guión de Agustina Muñoz, ganó el 1° Premio Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro en el 2006. Duración: 50 minutos. Ficha técnico-artística:

Actúan: Venecia Amato, Carolina Encina y Silvina Torres. Música: Sebastián Ayala y Héctor Navarro. Puesta en escena y dirección: “Ely” Navarro. Estreno: 06/10/2012 en La Conrado Centro Cultural, Neuquén.

⁷ Algunas de las producciones de E. Navarro son:

Entre 2004-2005 participó en *Café Patagonia*, obra de *café concert* del director rosarino Rody Bertol dirigida por Fernando Aragón Y Jorge Onofri, por la que convocaron a más de veinte actores de la ciudad. También integró los grupos Desfragmento (2003) y La Buseka Teatral (2005), en este último actuó dirigida por Santiago Salaburu y Alicia Cruz. Participó en el proyecto “Un lugar para hacer” de la ESBA (2002), dirigido por Lara Acosta. Estrenó *Los Albornoz (delicias de una familia argentina)*, obra del grupo Los Macocos. Como actriz integró varios grupos que creó en forma independiente: Los Mandingas (1996), Lunas de Cartón(198), La Comitiva Feliz (2000). Integró el elenco de la sala “Alicia Pifarré, por la vida” (1998-2000). En el 2007 fue convocada por el director Gustavo Lioy para ser parte de la obra *Tres Deseos* de Sergio Di Tullio, oportunidad en que, junto al resto de las actrices convocadas, formó el grupo Sur-Menage con el cual estrenaron *Tres Deseos* (2007) y *P.H.* (2008) obra con textos de Javier Daulte y Andrea Garrote. Le siguieron: *Niní, un homenaje a Niní Marshall* (2008), *A solas* (2009), primer stand up femenino en la región.

En el 2010 fue convocada por el director Pablo Todero para un nuevo proyecto escénico *El club de los suicidas* con el grupo Crash Teatro con quien también estrenó *Improtóxica* (en la que el público proponía las escenas a representar) Y ese año estrenó , con Sur-Menage, la obra de Javier Daulte *Fuera de Cuadro*. A fines del 2010 organizó con este grupo, el I Festival Daulte de Teatro, invitando al dramaturgo a presenciar sus obras actuadas tanto por el grupo Sur-Menage como por Crash Teatro. En el 2011 recibió la propuesta de estrenar *La grieta en la luna* de Alejandro Finzi con la dirección de José Luis Valenzuela. También fue convocada por el director Jorge Onofri para la obra *Venado Tuerto* de Leonel Giacometto, estrenada en abril de 2011. En el 2012, junto al actor Leandro Stepanchuc puso en escena *Lombrices* de Pablo Albarello, estrenada en junio, y el 6 de octubre estrenó *Las mujeres entre los hielos* de Agustina Muñoz.

⁸En la mesa de exposición en la que compartió experiencias con otras dramaturgas en estas IV Jornadas, E. Navarro expresó total fidelidad al

texto escrito, también cuando se desempeña como actriz en otras obras de teatro.

⁹ Ficha técnica:

Actuación: Inés Hidalgo y Melania Lisiuk. Dirección y puesta: Soledad Carmona y Melania Lisiuk. Vestuario, escenografía e iluminación: Hemisferio Creativo. Se estrenó en La Conrado Centro Cultural el 18/05/2012, Neuquén.

¹⁰ Algunas de las producciones son:

Teatro

1997: *La flor azteca* de Julio Ardiles Gray. Actriz. Elenco de 4to. año (ESBA).

-----: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Actriz. Elenco de 4to. año (ESBA).

1998-2000: *La calle del árbol que canta* de María Martín. Actriz. Teatro Lope de Vega. Dirección: Alicia Fernández Rego.

1998-2001: *La espera trágica* de Eduardo Pavlovsky. Actriz. Dirección: Alicia Villaverde.

1998-2001: *Guapos... eran los de antes* de Alicia Villaverde. Actriz. Grupo: Claroscuro. Dirección: A. Villaverde.

1999: *El violinista sobre el tejado* de Scholem Aleijem. Actriz. Grupo: Claroscuro y Asociación Cultural Conrado Villegas. Adaptación y dirección general: Alicia Villaverde.

2000: *¿Qué te podemos contar?* de Alicia Fernández Rego. Actriz. Teatro Lope de Vega. Dirección: A. Fernández Rego.

2002: *El juego* de Mariela Romero. Asistencia de dirección. Grupo Sukra Teatro. Madrid, España.

-----: *Homenaje... 20 años*. Idea y dirección general. Escuela y Guardería Los Angelitos. Majadahonda, Madrid, España.

2003: *La mezcladora* de Marcelo Marán. Directora. Grupo: En Trámite. II Festival Teatro de Humor. San Martín de los Andes, Neuquén.

2004: "Teatro x la identidad", con textos de Alicia Muñoz, Griselda Gambaro y Patricia Zangaro. Actriz. Teatro Lope de Vega.

2004-2005: *El patio de atrás* de Carlos Gorostiza. Actriz. Teatro Lope de Vega. Dirección: Alicia Fernández Rego.

2005: *Amor de memoria* de Patricia Suárez. Directora. Teatro Lope de Vega.

2006: *Teatro x la no violencia*. Creación Grupal. Actriz y directora. La Pestaña del Lobo y Actores Invitados.

-----: *Corpiñeras* de Miriam Russo. Actriz. Teatro Lope de Vega.

-----: *Las estúpidas de siempre* de Gustavo Lioy. Asistente técnica. Grupo L@s concubin@s.

2007-2008: *Chimeneas sin humo* de Santiago Serrano. Directora. Grupo La Pestaña del Lobo.

2008-2009: *Un busto al cuerpo* de Ernesto Caballero. Directora. Grupo La Pestaña del Lobo.

2009: *Teatro x la no violencia*. Creación Grupal. Actriz y directora. La Pestaña del Lobo y Actores Invitados.

2009-2010: *La edad de la ciruela* de Arístides Vargas. Directora. Grupos: La Pestaña del Lobo y Código T.

2011: *La oruga, la mariposa y el hombre* de Denise Almeida y Alejandra Gómez. Directora. Grupo La Pestaña del Lobo.

Encuentros y festivales

2008: *Chimeneas sin humo* de Santiago Serrano. Obra nominada en los rubros: Mejor Actuación Femenina: Adela Barcia, y Mejor Dirección: Soledad Carmona. "Otoño Azul IX Edición" Encuentro Internacional de Teatro Azul, Buenos Aires.

Cine

1992: *Salto a la libertad*. Idea y dirección: Daniel Guerrero. Cortometraje. Segundo Premio Festival de Cine y Video. Cipolletti, Río Negro.

2004: *Esperanza compartida* de Silvina Valenzuela. Cortometraje. Dirección: Javier Pérez Diez. Actriz de reparto.

Más datos en <https://docs.google.com/document/d/1O4yzBPMJTyTjTG3YcbrmK9yjCVnWOWVvb6gCyZTTfww/edit?pli=1>.

¹¹ Algunas de sus producciones son:

1997: *¿Qué van a hacer cuando no avance nadie?* Creación colectiva-marcha. Dirección: Darío Altomaro. Elenco: La Máquina de Molière. Desempeño: Actriz.

1998: *El payaso y el pan* de Roberto Espina. Dirección: Darío Altomaro. Elenco: La Máquina de Molière. Desempeño: Actriz.

1998-1999-2000: *La calle del árbol que canta*. Adaptación sobre una idea de María Martín. Dirección: Alicia Fernández Rego. Elenco: Teatro Lope de Vega. Desempeño: Actriz.

1999: Fiesta Provincial de Teatro, Zapala. Participación como actriz con las obras *La calle del árbol que canta* y *La gran aventura de Dedos y Cosita*.

1999: *Señorita Julia* de August Strindberg. Dirección: Luis Giustincich y Lara Acosta. Elenco: Un Lugar para Hacer (ESBA). Desempeño: Actriz.

1999-2000: *La gran aventura de Dedos y Cosita*, sobre una idea de Eve Conte. Dirección: Alicia Fernández Rego. Elenco: Teatro Lope de Vega. Desempeño: Actriz.

2000-2001: *¿Qué te podemos contar?* Autor: Elenco, sobre el cuento clásico *El nuevo traje del emperador*. Dirección: Alicia Fernández Rego. Elenco: Teatro Lope de Vega. Desempeño: Actriz.

2002-2003: *La moribunda*. Autor: Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Dirección: Rosario Oxagaray. Desempeño: Actriz.

2003: *Dos tipos siniestros* de César Genovesi. Dirección: Pablo Todero. Elenco: El Telón. Desempeño: Voces en vivo y off.

-----: *El fantasma de la ópera*. Adaptación de Leonardo Razú sobre novela de Gastón Leroux y musical de Andrew Lloyd Webber. Desempeño: Dirección actuarial, diseño de planta lumínica, maquillaje y coordinación de puesta general. Elenco: Teatro *In Vitro*, Coral *Armonium*, Ballet *Studio*. 2004: (Corto) *A través del cristal*. 1er. premio otorgado por el INCAA y la Dirección de Cultura de Río Negro por participar del III Concurso “Una mirada diferente”. Idea: Walter P. Ferrari. Duración: 12 minutos. Desempeño: Coordinación general, dirección actuarial y arreglos del guión. En la producción textual, el monólogo *Trastorno de ansiedad*, para la producción escénica de *¿A esta edad?*

Más datos en www.hemisferio-creativo.com.ar.

¹² En lo teatral mencionamos algunas de las obras en las que participó.

1996: *Correr ya no cuenta ahora hay que volar*. Creación colectiva. Grupo Los Mandingas. *Café concert*.

-----: *Tienen derecho a permanecer callados... eso es lo que cuenta*. Creación colectiva. Grupo Los Mandingas. *Café concert*.

-----: *Lucha dentro de un ser*. Creación colectiva. Grupo Los Mandingas. *Café concert*.

-----: Final de Actuación de 2º año de la Carrera de Formación Actoral. Obra: *Los viajeros del tren a la luna* de Cristina Terrier. Dirección: Mirta Sangregorio.

1997: Encuentro Provincial de Teatro. Obra *Los viajeros del tren a la luna* de Cristina Terrier. Elenco: 2º año de Formación Actoral.

-----: Final de 3º año de la Carrera de Formación Actoral. Obra: *Acuerdo para cambiar de casa* de Griselda Gambaro. Dirección: Cristina Mancilla.

1998: I Encuentro de Teatro Comunitario. Obra: *El juego de las virtudes y los defectos*. Creación colectiva. Grupo Lunas de Cartón.

-----: *Maratón* de Ricardo Monti. 4º año de la Carrera de Formación Actoral. Dirección: Rosario Oxagaray.

1999: *La gran aventura de Dedos y Cosita*, adaptación libre sobre una idea de Eve Conte. Dirección: Alicia Fernández Rego. Elenco Lope de Vega.

-----: *Memoriabilis*. Creación colectiva. Elenco: Sala “Alicia Pifarré, por la vida”. Labor: Técnica de luces.

-----: Encuentro Provincial de Teatro. Obra paralela: *La gran aventura de Dedos y Cosita*.

-----: Participación final de 3º año de la Carrera de Formación Actoral, con *300 millones* de Roberto Arlt. Labor: Técnica de luces.

1999-2000: Final de 4º año de Actuación de la Carrera de Formación Actoral. Obra *Delicado equilibrio* de Edward Albee. Dirección: Lara Acosta.

2000: *¿Qué te podemos contar?* Basada en el cuento *El traje nuevo del Emperador*. Dirección: Alicia Fernández Rego. Elenco Lope de Vega.

-----: *La gran aventura de Dedos y Cosita* y *¿Qué te podemos contar?* Dirección: Alicia Fernández Rego. Elenco Lope de Vega.

2001: *El té se enfría* de Roberto Espina. Dirección y puesta en escena: Darío Altomaro. Elenco Lope de Vega. Labor: Asistencia en sonido e iluminación.

2001: Ganadores del Encuentro Provincial de Teatro de la Provincia de Neuquén. Participación del Encuentro Patagónico en la Provincia de Chubut. Obra: *El té se enfría* de Roberto Espina. Elenco: Lope de Vega. Labor: Asistencia técnica.

2002: *Café concert: Amores acorralados*. Dirección y puesta en escena: Darío Altomaro. Elenco: Lope de Vega.

2003: *Imágenes caídas* de Alicia Fernández Rego, sobre textos de María Cristina Ramos. Dirección y puesta en escena: A. Fernández Rego. Elenco Lope de Vega. Labor: Asistencia y técnica en iluminación.

-----: "Teatro x la identidad". Con textos de Griselda Gambaro, Alicia Muñoz y Patricia Zangaro. Dirección y puesta en escena: Elenco Lope de Vega.

-----: Encuentro Provincial de Teatro. "Teatro x la identidad". Mención Especial a la Actuación: *El nombre* de Griselda Gambaro.

2004: Teatro La Curtiembre. Obra: *Café Patagonia*. Dirección Fernando Aragón y Jorge Onofri. Elenco concertado.

-----: *El patio de atrás* de Carlos Gorostiza. Dirección: Alicia Fernández Rego. Elenco Lope de Vega. Labor: Asistente de dirección y técnica en luces y sonido.

2005: *Amor de memoria* de Patricia Suárez. Dirección y puesta en escena: Soledad Carmona. Elenco Lope de Vega.

2006: *Corpiñeras* de Miriam Russo. Dirección y puesta en escena: Alicia Fernández Rego. Elenco Lope de Vega.

-----: *Show* de transformismo: *Las estúpidas de siempre* de Gustavo Lioy. Dirección y puesta en escena: G. Lioy. Elenco concertado: L@s concubin@s. Labor: Actriz y vestuarista.

2007: *Tres deseos* de Sergio Di Tullio. Dirección y puesta en escena: Gustavo Lioy. Elenco: Sur-Menage. Labor: Diseño y operación luces.

-----: *Chimeneas sin humo* de Santiago Serrano. Dirección y puesta en escena: Soledad Carmona. Elenco concertado: La Pestaña del Lobo. Labor: Asistencia técnica.

-----: *Como agua para el fuego* de Grisel Nicolau. Dirección y puesta en escena: G. Nicolau.

-----: *P. H.* de Javier Daulte y Andrea Garrote. Dirección y puesta en escena: Gustavo Lioy. Elenco: Sur-Menage.

2008: *Homenaje a Niní*. Elenco Sur-Menage. Labor: Diseño y operación de luces.

2009: *Las estúpidas de siempre Vol. 2. Show* de transformismo.

2010: *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione. Labor: actriz.

-----: *El club de los suicidas* de Pablo Todero. Labor: diseño y operación de luces.

-----: *Fuera de cuadro* de Javier Daulte. Labor: actriz.
-----: Festival Daulte. Coordinación del grupo Sur-Menage.
-----: *Yerma* de Federico García Lorca. Labor: actriz.
2011: *Las estúpidas de siempre Vol. 3*. Show de transformismo. Grupo Sur-Menage.
Más datos en la página www.hemisferio-creativo.com.ar.
¹³ De la entrevista realizada a Inés Hidalgo vía *e-mail*.
¹⁴ Producciones de la dramaturga:
1994: *¿Y por qué no danza?* (Asistente Bailarina). Dirigido por la coreógrafa Violeta Britos.
1995: *Inventario*. (Actriz). Creación colectiva del grupo Teatro-Estudio. Dirigida por Víctor Mayol.
-----: *La irredenta* de Beatriz Mosquera. (Actriz). Dirigida por Rosario Oxagaray.
1996: *Compañero del alma* de Adriana Genta y Villanueva Cosse. (Asistente de Dirección). Dirigida y adaptada por Víctor Mayol.
-----: *Los ojos del cazador*. (Bailarina). Presentación del libro del poeta Marcos Britos.
1997: *Hombre intentando vivir* de Luigi Pirandello. Dirigida y adaptada por C. Zaquieres. (Producción ejecutiva).
-----: *Paisaje* de Jairo Niño. (Asistente de dirección y realización técnica). Dirigida y adaptada por Víctor Mayol.
-----: *Crear*. I Encuentro de Exportadores Rionegrinos (Bailarina). Organización artística a cargo de Jorge Onofri y dirección coreográfica de Violeta Britos.
-----: *Marcos de mujer*. (Asistente de dirección). Teatro de imagen, sobre textos de Marcos Britos. Dirigida por Jorge Onofri.
1998: I Encuentro Patagónico de Derechos Humanos. (Bailarina). Neuquén.
-----: *Corazones subterráneos. La realidad mirada desde el arte*. (Bailarina-Asistente general). Espectáculo de danza-teatro dirigido por Violeta Britos y Darío Altomaro.
1999: *Contradicciones del alma*. (Asistente de dirección). Espectáculo plástico coreográfico dirigido por Violeta Britos.
2000: *Al pie de la penumbra*. (Bailarina solista y de grupo-Asistente de dirección). Espectáculo dirigido por Violeta Britos.
-----: *Corazones subterráneos*. Arte experimental independiente. (Bailarina y asistente de dirección). Video arte dirigido por Violeta Britos.
2003: *YMDDIDDAN HWYROL*. (Preparación actoral). Obra de teatro dirigida por David Zampini.
2004: *Mina y Mala*. (Actuación y co-autoría). Dirigida por Paula Mayorga. Declarada “de interés cultural” por la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo.
2008: Integra el grupo de Teatro Independiente La Pestaña del Lobo dirigido por Soledad Carmona.

-----: *Un busto al cuerpo* de Ernesto Caballero. (Actriz). Grupo La Pestaña del Lobo.

2010: *Moscas o Proyecto familia*. Obra teatral. Dirección y dramaturgia de autora. Elenco concertado. Estreno 18/08/2010 en La Conrado Centro Cultural. Neuquén.

¹⁵ Del comentario en <http://lavueltalmondo.blogspot.com.ar/2011/04/moscas-en-la-conrado-centro-cultural-de.html>

¹⁶ Ficha técnica de *Moscas o Proyecto familia*:

Dirección y dramaturgia de autora: Anahí Acosta. Asistencia de dirección: Gisella Baldebenito. Actúan: Carolina Encina, Leandro Stepanchuc, María Prieto y Laura Romero.

¹⁷ Su producción como actriz:

Fuera de cuadro de Javier Daulte, realizada por el grupo Sur-Menage. La ficha artístico-técnica:

Actuación: Agostina Chiappetta, Mariana Corral, Silvana Feliziani, Fernanda Marino y Pablo Todero. Vestuario: Dory Páez. Fotografía: Agostina Chiappetta. Puesta en escena y dirección: Gustavo Lioy.

Y como directora:

2012: *El cofre de los secretos*. Ficha técnica:

Actuación: Elida Nahuelcheo, Olga Sena y Susana Ferlini. Música original: Carlos Tandler. Premio en el Programa Municipal de apoyo a las artes "Impulsarte". En esta obra un grupo de maestras de nivel inicial reflexionan sobre lo que ocurre con los secretos que los niños guardan.

¹⁸ La experiencia relatada en esta mesa es una continuación de reflexiones y una excusa para continuar con la investigación sobre cuerpos en dramaturgia a partir de la propia experiencia. El texto de referencia es "La dramaturgia como un juego donde el ser acontece", en *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias (...)*. M. Garrido (Dir.), 2012, p.143-152.

¹⁹ Dramaturga cuya escritura responde a experiencias de actuación, dirección y expectativa. La obra *De seres* fue escrita en el 2010 como obra de teatro poético pero llevada a versión en video por "Tato" Boggan con producción de la Compañía Teatral Nous en 2011 en la que actuó Alba Burgos; el maquillaje estuvo a cargo de Selena Riera; iluminación y edición de video: "Tato" Boggan; asistencia técnica: Pablo Comes; ejecución de gong: Andrés Pereyra. Se puede ver en <http://grupoteatronous.blogspot.com/>.

Algunos datos sobre su producción en Córdoba, Río Negro y Neuquén son los siguientes:

1986: Grupo de Teatro Candilejas. Actuación en *Gris de ausencia* de Roberto Cossa. Córdoba.

-----: Actuación en *La gasófoba*, creación colectiva del Grupo Candilejas.

1987: *El eserpento* de Ramón del Valle Inclán. Trabajo final del seminario de teatro Jolie Libois. Córdoba.

1989: *Al margen de la coherencia*, creación colectiva del Grupo Nous. Dirección y actuación. Córdoba.

1991: *Vocación* de Jorge Maestro y Sergio Vainman en Sala de las Américas. Universidad Nacional de Córdoba. Dirección. Córdoba.

1992: *La familia muy unida o Tubo de chimenea* de Jacques Prevèrt. Actuación y dirección en Grupo Nous. Córdoba.

1993-1994: Autoría y actuación en *Antigónia*. Dirección "Tato" Boggan. Grupo Nous. Córdoba.

1994-1995: *¿Y ahora qué hacemos?* Creación colectiva. Grupo de teatro infantil Contratiempo y Fuga. Dirección Alicia Dozo. Actuación. Córdoba.

1996: *A media noche me dio miedo*. Creación colectiva. Grupo Contratiempo y Fuga. Dirección: Alicia Dozo. Actuación. Córdoba.

1999-2004: *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *Hamlet* de William Shakespeare, *Colón agarra viaje a toda costa* de Adela Basch, *Nare Bainolec* (performance sobre la canción de Raúl Oscar Cerrutti, *En el bosque del revés*. Dirección Grupo de teatro El Tucán Dramático, del IPEM N° 122. Proyecto de Animación Cultural. Córdoba.

2004: *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Grupo La Treta. Actriz y asistente de dirección. Córdoba.

2005: Actuación en performance "Como Medea" para la presentación de *Más caras caídas*. Dirección de "Tato" Boggan. La Casona Municipal. Córdoba.

2006-2007: *La manzana de Troya*. Actuación y dramaturgia en grupo independiente Las Mareadas. Cipolletti. Río Negro.

2007-2008: Programa de radio "Las que te Contursi". Locución y producción. Radio Mural 91.1 FM.

2008: Compañía Teatral Nous. Obra: *La manzana de Troya*. Actriz y dramaturgia de autora.

-----: *Antigónia*. Escritura, actuación, dirección y producción.

-----: Producción y actuación en el video musical *El anfitrión de los deshechos* para Banda de Rock "La Seca".

2009: *Periferiarte*. Espectáculo de *varieté* en El andén Socio-cultural. Actriz. Cipolletti. Río Negro.

-----: *Casi absurdo*. Grupo-taller de teatro en EL Andén Socio-Cultural "Ekloyé" de Cipolletti. Autoría y dirección.

2009-2010: Actuación en el programa radial *Voces en escena*. Producción del Grupo de teatro Theatron y Radio Universidad-Calf. Dirección: Margarita Garrido. Universidad Nacional del Comahue.

2010: Actriz en cortometraje *Dos meses* de "Tato" Boggan para el Movimiento Dignidad.

-----: Actriz en *Cabildo abierto* dramaturgia de Ileana Brotsky y Jorge Onofri, dirigida por J. Onofri. Municipalidad de Cipolletti. Río Negro.

2010-2011: *La hermana*. Monólogo basado en el unipersonal de Jesusa Rodríguez. Compañía Teatral Nous. Actuación. Universidad Nacional del Comahue y en Cárcel de mujeres de Neuquén.

2011-2012: Semimontaje de *La de morado*. Autoría, actuación y dirección. Compañía Teatral Nous. Universidad Nacional del Comahue y Arpillera Cultural. Neuquén.

2012: Actriz en *Medea* de Eurípides. Compañía Teatral Nous. Fiske Menuco. Río Negro.

-----: Actriz y profesora participante en *Hamlet en el anfiteatro* de Alejandro Finzi. Puesta en escena por la ESBA en el anfiteatro “Gato negro”. Neuquén.

Autora de obras de teatro

Y ahora qué hacemos. Antagonía. Como Medea. La manzana de Troya. Edipo, te vas... La de morado. La que baila. De seres. La mayoría de estas obras pueden leerse en el blog de *Voces en escena*. Algunas de ellas fueron publicadas en la antología: *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Educo, dirección de M. Garrido (2012). O bien, en la página digital de la Biblioteca Central de la UNCo.

Más datos en <http://vocesenescena.blogspot.com> o en <http://grupoteatronous.blogspot.com>.

²⁰ *Anánke* es la madre de Las Moiras en la mitología griega, y personificaba la necesidad, lo ineludible.

²¹ Del griego *phántasma*: “aparición, visión, sueño, ensueño, ilusión; imagen de un objeto en el espíritu; apariencia, imagen inconsistente; espectro, fantasma”. (Pabón de Urbina, 1999: 617)

²² Ficha técnica de *Lengua madre sobre fondo blanco*:

Dirección: Valeria Fernández. Actrices: Gabriela Camino, Julieta Cabanes y Ruth Díaz. Dramaturgia de autor: Mariana Obersztern.

La autora de esta obra es docente y directora teatral. Entre sus trabajos se cuentan: *Kandinsky* (1989). *Baldomero, poeta entre los hombres* (1990). *La puntuación de la secuencia de los hechos* (1991). *Dens in dente* (1997). *Lengua madre sobre fondo blanco* (2002). *Tú eres para mí* (2009).

²³ Integrantes del elenco:

Gabriela Camino

Entre sus producciones se encuentran:

2010: *Lengua madre sobre fondo blanco* de Mariana Obersztern. Dirección: Valeria Fernández. Labor: actriz. Estreno: 25/06/2010. La Conrado Centro Cultural, Neuquén.

2011: *Venado tuerto* de Leonel Giacometto. Dirección: Jorge Onofri. Elenco: “Ely” Navarro, Silvina Torres e Ileana Brotsky. Asistencia de Dirección: Gabriela Camino. Producción: La Caja Mágica teatro. Premio Coproducciones 2010. Estreno: 24/04/2011. La Caja Mágica. Cipolletti. Río Negro.

2012: *Tan brutas* de Fabio Golpe. Dirección: Cecilia Arcucci y Valeria Fernández. Labor: actriz. Estreno: 04/08/2012. Sala: Araca Teatro, Neuquén.

-----: *Pradera en flor* de Bernardo Cappa. Actriz. Dirección: Liliana Godoy y Julio Musotto. Elenco: Hay Equipo. Estreno: 02/09/12 en Ámbito Histrión, Neuquén.

Ruth Díaz

Como actriz ha participado en:

2012: *Teatro para pájaros* de Daniel Veronese bajo la dirección y puesta en escena de Fernando Aragón. Estrenada en La Conrado Centro Cultural, Neuquén.

-----: *Tan brutas* de Fabio Golpe, con la dirección de Cecilia Arcucci.

-----: *Mediática* de Sebastián Fanello, con Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky. Dirección de S. Fanello. Asistencia técnica y dirección de coros: Jeremías Sartori. Estreno: 06/05/2012 en La Conrado Centro Cultural de Neuquén.

Valeria Fernández

Entre sus producciones:

2011: *La inmensidad* de Gustavo Lioy y Julieta Tabbush. Actuación: G. Lioy. Puesta en escena y dirección: J. Tabbush. Audiovisuales: Valeria Fernández.

2012: *Mediática*. (Ya mencionada). Actriz.

-----: *Tan brutas*. (Ya mencionada). Actriz.

-----: *Desde la herida* de August Strindberg. Actriz. Dirección de Guillermo Eibuszyc. Espacio Faro (*loft* cultural).

Julieta Cabanes

2010-2011: *Lengua madre sobre fondo blanco* de Mariana Obersztern. Dirección: Valeria Fernández. Labor: actriz. La Conrado Centro Cultural, Neuquén.

2012: *Cómo es posible que te quiera tanto* de Javier Daulte. Dirección de Gustavo Lioy. Presentación en El Arrimadero. Actriz.

-----: *Mediática*. (Ya mencionada). Actriz.

-----: *Tan brutas*. (Ya mencionada). Actriz.

²⁴ En cuanto a la autora, algunas de sus participaciones en teatro son: *Venado tuerto* de Leonel Giacometto, *Mujeres entre los hielos* de Agustina Muñoz, y *Maté a un tipo* de Daniel Dalmaroni.

²⁵ Fragmento extraído del texto completo cedido por la autora de *Madroña. Un desenredo de amor*.

²⁶ Relato de la autora durante las IV Jornadas de las Dramaturgias (...) en la Universidad Nacional del Comahue.

LA TELEVISIÓN Y LA CRÍTICA

*Mediática*¹

Horacio B. Muñoz

“El teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas, y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre”.

(García Lorca, 1935. Charla sobre teatro)

En la presente ponencia se analizará una perspectiva política crítica del teatro hacia la cultura mediática sobre la obra titulada *Mediática* o *el concurso municipal del chorizo*² de Sebastián Fanello³, en la que participaron doce actores y actrices que pertenecen al Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky, de Neuquén.

En el momento en que elegí esta obra, desconocía de qué se trataba. Antes de concurrir al primer ensayo hacía mis conjeturas sobre el argumento de la misma, tomaba como referencia el título y suponía que algo tendría que ver con los medios de comunicación actuales, ya que los llamados personajes “mediáticos” inundan los canales de la televisión argentina. Imaginaba una protagonista femenina mediática, por el género femenino del título.

Los ensayos

Pensaba que al presenciar el primer ensayo ya asumiría cierta certeza sobre su contenido. ¿Tendría efectivamente relación con los medios de comunicación?, reflexionaba sobre eso aunque preferí dejar abierta la posibilidad de la sorpresa. Esto me hizo pensar sobre la certeza. ¿Necesariamente debía saber algo sobre eso que iba a experimentar? ¿Esa necesidad de conocer acerca de qué se trataba aquello acaso no me condicionaría en demasía? Me preguntaba si debería dejarme guiar por la incertidumbre para lograr ese devenir sorpresa que conlleva esa expectativa en el

espectador. Me contesté que sí, al ser consciente del devenir sorpresa, lo elijo.

Me dirigí a La Conrado Centro Cultural de la ciudad de Neuquén, a presenciar el primer ensayo con la incertidumbre a cuestas. Llegué y me encontré con Sebastián Fanello, el director de la obra. Él estaba pintando lo que sería parte de la escenografía de un estreno próximo, otra obra guionada por él: *Delivery de liebres*⁴. Sebastián es el director y guionista de la obra, pero como sucede habitualmente en el teatro independiente, también realiza otras actividades relacionadas al marco técnico, pues en este caso es también utilero.

Pasamos a la sala en la que se encontraba el escenario y solamente había tres actrices y un actor del elenco. Sebastián aclaró que son doce los que integran el reparto, pero a ese ensayo en particular acudirían solamente los que necesitasen “pulir” sus líneas.

Al principio, cada uno pronunció sus monólogos en el escenario, mientras el resto observaba desde las butacas. Todos los que nos encontrábamos allí, tanto el director, los actores como las personas que observábamos, nos reíamos en algún momento de la puesta en escena de cada uno de los personajes. Me dije a mí mismo: “No cabe duda, se trata de una comedia”. En todos los monólogos, así como también en los diálogos, se notaba cierto humor -al parecer la obra satirizaba a lo considerado “mediático”. El título no hacía referencia a un personaje femenino en particular, sino a la obra misma, la obra es adjetivada “mediática”.

El director intervenía mientras actores y actrices llevaban a cabo la puesta en escena de cada personaje. Les hacía comentarios tales como: “que cambie el tono de voz”; “que la actitud del personaje es de tal manera”; “que a la entrada y a la salida de la escena el cuerpo debía ocupar un determinado espacio y durar un determinado tiempo”. Más tarde llegó otro actor. Comenzaron a realizar escenas de dos o más personajes. A veces el director tomaba la voz de algún personaje debido a la ausencia de algún actor o actriz.

Entre las consideraciones que el director manifestaba a su elenco, se mezclaba alguna broma. Consideré que el bromear ayuda a distenderse y a lograr un clima más ameno para la comunicación, ya que el director intervino por medio de sus palabras directamente en el cuerpo del otro u otra. Estaba recomendándoles ciertas características de los personajes. En otros términos, les decía cómo tenían que moverse y hablar para expresarse según el personaje.

Para este director es de notable importancia el tiempo de ensayo. Él manifestó que un año y medio es lo conveniente para que el cuerpo de los actores y actrices comience a habituarse al personaje y se apodere de él. S. Fanello también recalcó su intención de salirse de los parámetros del teatro tradicional, por ello el nombre del grupo Goodbye Stanislavsky. Le dice adiós a un referente importante del teatro contemporáneo: Constantin Stanislavsky.

Al siguiente ensayo acudió el elenco casi en su totalidad, lo que permitió desarrollar prácticamente todas las escenas y en el orden que correspondía. Por ello pude percibir la estructura de la obra en su totalidad. La risa predominó con mayor fuerza en este ensayo en comparación al anterior. Las escenas se hilaban unas con otras, todo tomaba forma. Al finalizar el ensayo ya conocía el argumento y el tramado de la obra. De un ensayo al otro resultaba cada vez más explícita la sátira hacia lo que se considera o se denomina “mediático”. Entre los personajes encontramos algunos que fueron mediáticos, sueñan con llegar a serlo o pretenden que algún otro personaje lo sea. Ese es el objetivo, y han explicitado que harán cualquier cosa para lograrlo.

En algunas escenas, todos los personajes -salvo uno- se agrupaban y le cantaban a otro personaje en particular. Más específicamente, le cantaban al Candidato Rubén, como si fueran una suerte de conciencia, confirmándole que tiene una hija no reconocida. Observamos aquí cómo los personajes en conjunto formaban un personaje nuevo, otra voz en escena: el coro. Inclusive se advertía un corifeo, ya que en un momento uno de los personajes, Ramón, “el boli... paraguayo”⁵, se separaba del coro

para cantarle al Candidato Rubén. Lo mismo sucedió con Encarnación -miembro del jurado del concurso- pero a diferencia de lo que ocurrió con Ramón, Encarnación parte de un diálogo con el Candidato Rubén antes de comenzar a cantarle.

El estreno

La obra se estrenó el 06 de mayo de 2012 en La Conrado Centro Cultural. En la semana anterior se escucharon, en diferentes emisoras de radio de la zona, entrevistas al autor acerca de su trayectoria y sobre la presentación de *Mediática*. También se pudieron apreciar notas en diarios como *Río Negro*, referidas al estreno⁶.

Para realizar un análisis de la influencia política que ejerce la cultura mediática sobre la sociedad argentina -en este caso particular- en un principio introduciremos el argumento que hace a la trama de la obra. Está ambientada en la ciudad de Plottier, provincia de Neuquén. Lo que acontece es una fiesta popular, una especie de rito anual llamado “El concurso municipal del chorizo”, ya que el embutido es el pilar económico de la ciudad en la que se realiza la elección de la reina municipal del chorizo, por lo que se cuenta con un jurado, participantes y conductores del concurso. Se advierte que el formato es propio de un programa televisivo. A partir de esta síntesis comenzaremos el análisis de ciertas escenas de la obra que, en ocasiones, se verá interrumpido para realizar algunas reflexiones.

Al ingresar a la sala y ubicarse en las butacas, los espectadores sentirán una molestia al sentarse, si no es que fueron precavidos y se fijaron antes. Esto se debe a que se encontraban algunos controles remotos situados en las butacas. Algunas personas los tomaron, los observaron y miraron a su alrededor -creo que buscaban algún televisor-, otros simplemente los dejaron descansar en su regazo o bien los acomodaron en alguna butaca desocupada. Me acomodé en mi asiento y me pregunté si había una parte de la obra en la que se utilizara el control remoto, ya que nunca los había

visto en los ensayos por lo que no sabía que iban a estar allí. Cuando la puerta de ingreso a la sala se cerró, comenzaron a bajar las luces. Se oyeron unos pasos desde el escenario, una luz enfocó a Melisa quien informó al público lo siguiente:

Toda circunstancia o alcance de nombres con personas vivas o muertas que figuren en esta historia no es mera coincidencia. Es adrede. Están puestas a propósito y tienen absoluta relación con la realidad... que día a día supera a la ficción.... Por más que tengan el control... remoto... no podrán cambiar de canal... esto es... televisión verdad, es lo que hay... y no intenten entender nada porque puede ser peligroso. (Fanello, 2011)⁷

La escenografía había sido extendida hasta el espacio del espectador. Los controles remotos en las butacas formaban parte de ella. Notaremos aquí la primera parte de esta propuesta escénica: el prólogo. Melisa, cual Atalaya de la tragedia griega “Agamenón”, que inicia la trilogía de Esquilo, *Orestíada*, nos introdujo a eso que sucederá, nos avisó que estábamos viendo televisión y que no podríamos cambiar de canal. Además, nos afirmó que se trataba de “la realidad” misma, debido a que esta supera día a día a “la ficción”, y que se denomina “televisión verdad” a la que -se nos dijo- no hay que tratar de entenderla, “porque puede ser peligroso”. Me pregunté: ¿Por qué puede ser peligroso?

Melisa salió de escena, se apagaron las luces y cuando se encendieron nuevamente nos encontramos con todos los personajes en escena cantando una canción que repetía una y otra vez la frase “Quieren chorizo”, a un ritmo bastante movido. Se interrumpió la canción y salieron al frente las dos conductoras de este show televisivo emitido por el canal local. El resto de los personajes se distribuyó entre una tribuna, por un lado, y el panel del jurado, por el otro. Entonces comenzó el show que nos había advertido Melisa en un principio. Fue el primer episodio de la obra; luego del prólogo, la teatralidad navegó fluidamente transportada por los

personajes. Comenzó a hablar Mercedes, la conductora fetiche, sobre la importancia de la fiesta así como también sobre la importancia del chorizo para la comunidad de Plottier. Presentó a su compañera de conducción de esta forma:

Como todos los años me acompaña Nancy Rivarola, la única actriz de la zona que quedó preseleccionada en *Bailando por un pingo*. ¿Cómo estás Nancy? (Fanello, 2011)

En esta escena se pudo notar la referencia a un programa televisivo sumamente popular que -supongo- los espectadores reconocieron, por lo menos en su mayoría. Comenzó inmediatamente a advertirse esta retroalimentación con la realidad cotidiana, para satirizarla. ¿Pero de qué servía tal sátira? ¿Tendría otra intención además de provocar hilaridad? Según Aristóteles la comedia imitará -y en esta forma de *mimesis* se diferencia de la tragedia- a hombres peores que los reales. Se refiere a hombres y a acciones vulgares, lo que producirá el efecto de comicidad. Se podría decir que los personajes de *Mediática* son peores a los reales, a aquellos que parodian, porque hicieron explícito su objetivo y afirmaron que harían lo que sea para lograrlo, sin importar el daño ajeno, sin valores morales o ética que se los impida. Lo explicitaron, son peores.

Al parodiar aquello a lo que estamos habituados y, tal vez, concebimos como natural, se articuló un diálogo entre el teatro y la vida. Ese diálogo nos invitó a una reflexión sobre qué miramos en la televisión y por qué lo miramos.

Además, uno de los personajes, Melisa, quien personificó a un “Emo”⁸, en un momento agradeció la oportunidad de presenciar tanta superficialidad junta, así luego podría compartir consigo misma una dosis de depresión. Parece que, en ese mundo mediático, ella fuese la única consciente de que todo es superficial. ¿Acaso al satirizar valores que han erguido ciertos programas se genera una crítica hacia el comportamiento superficial que

realizamos en la vida cotidiana? Jorge Dubatti nos podría decir lo siguiente para contestar este interrogante:

(...) el teatro -y el arte en general- confronta su ser con el de la realidad inmediata. Participa de ella y se le opone, está en ella y se separa. (Dubatti, 2007: 33)

Además de esta fuerte crítica a la televisión, otro tema que abordó la obra e invita a la reflexión es la corrupción política. Esta corrupción es encarnada por el Candidato Rubén, intendente de Plottier ya por muchos años, que pretendía ser reelecto. Este personaje utilizó la fiesta del chorizo para hacer campaña política partidaria, además hizo referencia a su poder y confrontó a la oposición en sus diálogos. Apreciémoslo en una de sus líneas:

(...) estamos muy felices en el palacio municipal de destinar el dos por ciento del presupuesto a esta celebración. Para nosotros, hacer esta fiesta implica un trabajo arduo de nuestros mil trescientos empleados pasantes, que con una sola computadora, resuelven la logística del evento (...). Y quiero decirle a la oposición, que no hace más que inventarme romances con mis empleados y colgar videos míos en *youtube* de reuniones pornográficas, les digo, que bloqueamos Internet en el palacio municipal, para que no sigan difamando mi imagen. (Fanello, 2011)

En estas breves líneas hemos notado la precarización de los empleados municipales, la suma desmedida de dinero público que ha sido invertido en una fiesta que benefició a su candidatura, además del realce de la imagen propia, que ha sido vapuleada por los romances con empleados y videos pornográficos. ¿Nos recordó a alguna situación en la que se han visto inmersos algunos dirigentes políticos de nuestra comunidad? Pregunta retórica, claro, en mi caso, me remitió a varias situaciones de algunos políticos locales.

Tanto en la crítica a la televisión como en la denuncia de corrupción, podemos percibir evidentemente cómo “el teatro necesita participar de la realidad y separarse de ella para ser”. Como espectadores hemos ejercitado la relación asimilativa y de oposición entre el arte y la experiencia cotidiana. En otras palabras, hemos visto en *Mediática* cuestiones de la experiencia de la vida cotidiana, aunque -en términos de Dubatti- se trataría de una deriva extracotidiana. Esta diferencia se puede observar cuando se hacen explícitos los deseos de los personajes; no se ha ocultado la corrupción del Candidato Rubén, ni las trampas que pretendieron hacer otros personajes para ganar el concurso en voz de la supremacía de la superficialidad. Estos intereses, totalmente individualistas, no se presentan en la televisión que vemos en la vida cotidiana -salvo, tal vez, en algún programa de chimentos- y menos declarados directamente por la persona mediática; más bien son conjeturas de otras personas. Y en la vida cotidiana, tampoco un dirigente político hace referencia a la precarización laboral de los empleados públicos, ni reitera los escraches pornográficos por los que ha pasado.

Otro aspecto a tener en cuenta, comentado en un principio, es el género cómico de la obra. Como lo ha planteado Carmen Chuaqui en *Dioniso en el teatro*, otra diferencia entre la tragedia y la comedia -distinta a la que ya se ha esbozado respecto a sus diferentes formas de *mímesis*- es que la tragedia es universal y la comedia particular. Si la obra es trágica, probablemente se apreciará lo trágico de la misma en cualquier momento y lugar, o sea sin contar con el contexto espacio-temporal. En cambio, si se trata de una comedia, como es el caso, lo cómico es particular a su contexto⁹. Un ejemplo claro que podría fundamentar esta afirmación es a lo que nos remite el *Bailando por un pingo* que menciona Mercedes. Es probable que si esa mención se utilizara en otro contexto, tal vez alejado de Latinoamérica, no produciría la comicidad esperada. Esto se debe a la simple razón de que se hace alusión a algo conocido por una comunidad determinada para lograr el efecto de comicidad.

A modo de conclusión, podríamos decir que a través de las observaciones realizadas advertimos cómo prevalecen en el tiempo algunas categorías del teatro griego antiguo, en este caso en el teatro neuquino. Hemos señalado el prólogo como primera parte de la estructura, a modo de ejemplo, pero si el análisis se hubiese profundizado, encontraríamos varias semejanzas. Algo parecido sucede con el tema de la corrupción en la que se embiste el Candidato Rubén. Esta corrupción nos ha remitido a reflexionar acerca de quienes nos gobiernan, nos hizo recapacitar y nos obligó a replantearnos nuestras convicciones. Por lo tanto, a través de la representación teatral, el espectador se enfrenta con su libertad y también pone en contraposición su destino a su voluntad (Herrerías E.). Pues al estar la representación siempre ligada a la *polis*, a la vida ciudadana, tiene un sentido pedagógico y político. El espectador se enfrenta con su libertad, se pone en pugna su poder de libre elección para modificar sus elecciones y su entorno a través de su voluntad. Esto tiene que ver con la democracia, con la capacidad del ciudadano de reflexionar acerca de aquello que lo rodea, en este caso el mundo mediático. La voluntad aparecerá luego de la reflexión, para encontrar la libertad que proporciona el ser crítico. La obra analizada ha puesto en manos de los espectadores una herramienta crítica. Los ha invitado a cuestionar. Por lo tanto, podríamos concluir que el teatro actual sigue siendo una herramienta para la educación democrática -además de una experiencia estética- tal como lo era el teatro griego antiguo para el pueblo griego.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOTELES (2004). *Poética*. Buenos Aires: Andrómeda Ediciones.
- CHUAQUI, Carmen (1996). "Dioniso en el teatro". En *La ciencia y el hombre*. México, p. 52-55.
- DUBATTI, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

-----, (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

ESQUILO. *La Orestíada*. Madrid: Gredos.

FANELLO, Sebastián (2011). *Mediática o el concurso municipal del chorizo*.

GENÉ, Juan Carlos (2012). *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*. Buenos Aires: CELCIT.

HERRERAS, Enrique. “La tragedia y los orígenes del teatro político”. En *Teatro*, p. 1-10, en <http://www.ateneodelalaguna.es/pdf/ATENEO27/tragedia.pdf>

HERRERAS MALDONADO, Enrique (2008). *La aportación de la tragedia griega a la educación democrática*. Universitat de Valencia: Servei de Publicacions.

NOTAS

¹ Esta ponencia forma parte del trabajo monográfico presentado en la cátedra de Literatura Griega Antigua, en el eje correspondiente a “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, Universidad Nacional del Comahue, 2012.

² Un tradicional concurso sito en Plottier, en el cual se elige a la Reina Municipal del Chorizo, oculta las aberraciones más elocuentes de nuestra corrupción valletana. Un ápice de esperanza llega para terminar con dicha corrupción. Este es el cuarto texto que sube a escena, escrito por Sebastián Fanello para el Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky. La dramaturgia fue el resultado del trabajo realizado por las actrices y los actores que asistieron al proceso de investigación escénica y dramática, desarrollado durante el año 2011 en La Conrado Centro Cultural.

³ Sebastián Fanello egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén en el año 2007 con el título de actor. Participó de obras de teatro como *El pánico* de Rafael Spregelburd, dirigida por Marcela Cánepa y Cecilia Arcucci. Se desempeñó como docente en la escuela de artes escénicas *La caja mágica* y en el I.U.N.A. de Cipolletti, Río Negro. En 2009 formó el Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky con el que llevó a escena su primer texto literario *Dolor de estomago, thriller escénico*. Luego, le siguieron los demás.

⁴ Un joven carnicero aparece descuartizado el dos de noviembre, día de los muertos. Su trabajo era el de Delivery de liebres. El caso se reconstruye mientras los personajes escupen verborragia inconsistente, naufragando sombríamente en el *leitmotiv* de lo que podría ser una doctrina filosófica contemporánea: “ser un muerto”. Este es el tercer texto que sube a escena, escrito por Sebastián Fanello para el Elenco Inestable Goodbye

Stanislavsky. La dramaturgia fue el resultado del trabajo realizado por las actrices y los actores que asistieron al proceso de investigación escénica y dramática, desarrollado durante el año 2011 en La Conrado Centro Cultural.

⁵ El nombre del personaje en el guión de la obra es efectivamente “boli... paraguayo”.

⁶ “Mañana estrena una nueva obra escrita y dirigida por Sebastián Fanello, *Mediática*. La función será a las 21 en el centro cultural La Conrado. La pieza surgió de un taller de investigación escénica y dramática, desarrollado en 2011 y aborda la temática de la corrupción local. (...) Tal como comentó Fanello, *Mediática* es una comedia que se enmarca en la clave de lo disparatado y lo absurdo. Está planteada en la ciudad de Plottier y presenta un concurso municipal del chorizo, en donde se elige la reina municipal del chorizo. Detrás de todo eso, se empiezan a revelar algunas cuestiones vinculadas a la corrupción valletana, bastante reconocibles en nuestra zona’, reveló el autor. Fanello subrayó que *Mediática* al igual que *Delivery...*, ‘tienen mucho contenido nuestro, en algún punto, autóctono. Hablan de realidades bastante reconocibles en nuestro entorno, en el valle, y eso logra una suerte de identificación con la gente que está yendo a ver teatro’. Tras el rotundo éxito de *Delivery...*, el elenco Inestable Goodbye Stanislavsky, espera reconquistar a su público con esta nueva obra. Es así que Fanello confesó que ‘con *Delivery* tuvimos todas las funciones llenas, la verdad es que hubo que agregar sillas para que la gente se quedara y eso es un buen augurio, ojalá que con *Mediática* pase lo mismo’. Más allá de la función de mañana, *Mediática* se podrá ver todos los domingos de mayo, a las 21, en La Conrado Cultural”. (Diario Río Negro, 05/05/2012)

⁷ No cuenta con información editorial, pues la obra no ha sido editada.

⁸ Palabra utilizada para denominar a aquellas personas -por lo general preadolescentes y adolescentes- que priorizan sus emociones con respecto a las demandas sociales. Se los estereotipa como personas depresivas.

⁹ Algunas obras teatrales no se atienen a esta afirmación. Un ejemplo es el caso de la obra que ha dejado *Molière*. Casi cuatrocientos años más tarde y a miles de kilómetros de su tierra sus obras de teatro nos resultan cómicas.

PERMANENTE (...)
Una mirada en el espejo

Margarita Garrido

*“¿Qué es el escenario sino la propuesta
de ‘un hueco de significancia?’”
(Breyer, 2005: 55)*

Permanente. Absurdo disparatado realista. El título de la obra genera expectativas ante una multiplicidad de significados o, más bien, de sentidos que pueden llevarnos a la deriva...

Una espectadora la define como “desaforada”. Afirma que “entra por los ojos y estalla por los oídos”¹. Otra, nos remite a Roland Barthes (1964) para indicar su “teatralidad devoradora”². Por su parte, el programa de mano anticipa: “Nada más atractivo que el sin sentido, el lugar donde habita el vacío que nos obliga a rellenar”. Acaso ¿un “hueco de significancia” en términos de Gastón Breyer...?

Su autor y director, Sebastián Fanello³, en una ponencia sobre *Permanente (...)*, hace referencia a Rafael Spregelburd para diferenciar entre “un acto de significado” y “un acto de sentido”⁴. En su cita, R. Spregelburd define el “significado” como aquello conformado por la razón, el cosmos; en cambio “el sentido es el vacío sobre el cual se recortan los significados”, el caos (2012: 164)⁵. Entonces, si la experiencia perceptiva puesta en la acción de mirar hace que nuestro ojo dé sentido a todo lo que observa, “un hueco de significancia” tal vez resulte toda propuesta escénica. Pues, entre el significado y el/los sentido/s, la complejidad de la *praxis* expectatorial quizás consista precisamente en el despliegue de la pulsión escópica cuya secuencia consiste en ver, mirar y, en particular, mirar(se), aunque, paradójicamente, el espectador sea el ciego interlocutor de un mandato oracular: ¡Mírate a ti mismo. Jamás sabrás quién eres!⁶

Absurdo disparatado realista, el subtítulo de la obra, “ha sido un nomenclador útil para centrarnos en nuestro procedimiento de investigación sobre el diálogo”, dice su director⁷. “‘El absurdo’

no tiene límites y da lugar a la ‘no-lógica’ que nos aleja del disparate de la realidad”, aclara S. Fanello (2012: 166), a cargo del Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky⁸. El “inestable” elenco quedó compuesto por diez actrices cuyas improvisaciones fueron configurando un texto espectacular que posteriormente se fijó en un texto literario⁹. Y más allá de las pautas del director, en nuestro particular procedimiento de investigación teatral, *Permanente (...)* nos resulta una experiencia oportuna para centrarnos en el inestable elenco constituido por la escena y la platea.

¿Qué tipo de espejo se monta en el escenario al punto que las identificaciones que promueve nos “entretienen” de la angustia? (Geirola, 2009: 34)

Sebastián Fanello tiene en su haber un *Dolor de estómago (Thriller escénico)* (2009)¹⁰, su primera escritura literaria y escénica, a la que le siguen *Permanente (...)* (2010 y 2011)¹¹, *Delivery de liebres* (2012) y *Mediática o El concurso municipal del chorizo* (2012)¹². Entre *Dolor de estómago* y *Permanente (...)* encontramos similitudes en el énfasis en un espacio doble y en el habla solitaria de sus personajes. En *Permanente (...)* y *Mediática (...)* nos llama la atención la sátira de modelos culturales, más bien grotescos estereotipos, modelos para desarmar. Y en ese proceso *poiético*, tanto *Permanente (...)* como *Delivery (...)* giran en torno a aquello que “salta como una liebre envenenada de libertad”¹³.

Yo estoy escribiendo desde un hacedor de teatro, desde distintos lugares... desde el ser actor, el ser director... desde haber pasado por un proceso de investigación y ver lo que otros actores y actrices estuvieron dando. Entonces, estoy pensando -si se quiere- en un lenguaje tridimensional que no es el que la palabra tiene en la escritura, en el papel. En esta función conjunta ¿dónde está el límite? (Fanello, 05/11/2011)¹⁴

Y bien, todas las propuestas escénicas de Goodbye Stanislavsky pueden definirse como un “absurdo disparatado

realista” aunque, atendiendo a la relación expectatorial, *Permanente (...)* se destaca como acontecimiento convivial desarrollado en una sala alternativa de La Conrado Centro Cultural de la ciudad de Neuquén¹⁵. En tal sentido centramos la mira en ese ámbito teatral pues su diseño arquitectónico nos propone una clave de su efecto de teatralidad¹⁶.

Así pues, en *Permanente (...)*, su diseño escenográfico aparece estructurado simétricamente en dos ámbitos separados por una cortina de cristales que si bien permite la distinción también el constante cruce entre lo privado y lo público. A la izquierda, el ámbito familiar, con una heladera encadenada y una barra de bar que delimita el dominio de una especie de matriarca vigilante junto a su ama de llaves -una especie de carcelera- y, allí mismo, un sillón doble para la interacción de jóvenes mujeres. Y a la derecha, otro sillón soporta el ámbito social de una peluquería donde el permanente trabajo sobre la cabeza, tanto por parte de la peluquera como de sus clientas, activa su funcionamiento interior, es decir, el trabajo de des-tejedoras de la memoria de patrones culturales de sus subjetividades.

Y en esta doble configuración espacio-temporal, nos concentramos en su diseño espacial binario con su aparente reflejo en quiasmo tras un espejo. Precisamente esta pantalla especular se nos manifiesta como un dispositivo dual. Por un lado, forma parte de la peluquería, es decir, objeto para la mirada del personaje, mientras que, por otro, como parte de la sala teatral, tiene un funcionamiento complejo para la mirada del espectador ya que el espejo se vuelve proyector de otra escena, donde además, nos reconocemos. ¿Quién es el Espectador sino “ese otro Histórico supremo al que le cuesta dar la cara”? (Valenzuela, 2011: 68)

“Yo no me imaginaba que el espectador esté metido dentro de la obra”, comenta el director, S. Fanello¹⁷. Sin embargo, como se verá, con la evidencia del acto de videncia, la visualidad de la escena “en” el espejo, o más bien la visualidad de la escena “del” espejo, se nos aparece como una clave del efecto de teatralidad y, por qué no, también una clave del efecto de identidad del sujeto de

la experiencia (est)ética: el espectador. Evidentemente, la evidencia del acto de videncia reedita la demanda de una doble reflexión óptica-óptica, enmascarada en una construcción de la mirada como producto histórico y asiento de procedimientos de subjetivación¹⁸.

El espejo del espectador

“(…) *toda escenografía verdadera es un rostro vuelto hacia la platea*”.
(Breyer, 2005: 19)

Lejos del modelo de sala “a la italiana”¹⁹, el rectangular espacio escénico de *Permanente* (...) queda sitiado por la platea con espectadores casi incrustados en el “espacio de veda”: tres en el lateral izquierdo, dos en el lateral derecho y treinta ubicados en posición frontal²⁰. Esa sala alternativa de La Conrado nos propone una política de la mirada que nos remite a *Las meninas* de Diego Velázquez²¹. Pues, atendiendo al estatuto del espectador, nos genera una serie de especulaciones respecto de la perspectiva óptica y de su efecto no solo en la visión de la puesta en escena sino, sobre todo, en su significación como acontecimiento teatral.

En principio, al concentrarnos en la visualización del espacio escénico de *Permanente* (...), de aproximadamente siete metros de ancho y tres de profundidad, de inmediato deviene su configuración en tres lugares que, en el eje de izquierda-centro-derecha, conforman, respectivamente, texturas escénicas diferentes. A la izquierda, la escena velada al espectador; en el centro, la escena develada en la modalidad representacional y, por último, a la derecha, la escena “reflejada” en el espejo. Precisamente esta configuración del espacio como significante escénico, que a la izquierda postula la clausura de la visión, tras la retroescena, mientras que a la derecha postula la apertura de la visión más allá de los límites de la representación, nos habilita a especular sobre el acto de videncia que nos involucra en una particular *poíesis* receptiva.

La perspectiva óptica²² depende del ángulo visual de los espectadores y, sobre todo, de la pulsión de sus miradas, reconociendo además que tal perspectiva responde a la “Ley de la Mirada impuesta al Ver”²³. Así, la mayoría de los espectadores se acomoda en posición frontal aunque durante la representación deben realizar un permanente movimiento cervical entre izquierda y derecha. Pues tratándose de un espacio rectangular muy próximo a la platea, están obligados a la permanente rotación de la cabeza para la visualización de uno u otro espacio de la escena. Pero, a pesar de la demanda del ojo móvil de la platea, los espectadores pueden detener su actividad kinésica, impulsados a concentrar el foco de su visión en un extremo u otro de la escena real, o bien a concentrarse en la escena especular. Más aún, pueden volverse productores de una nueva propuesta espectacular tras un dinámico montaje de secuencias que encadenan ambas texturas escénicas.

Pero esa agencia escópica sostenida por la pulsión de la mirada se hace más evidente para los espectadores ubicados en el lateral izquierdo, frontales a un muro espejado de 5 metros de alto por 15 de ancho que proyecta todo el campo de la representación e, incluso, lo no representado, es decir, la retroescena y la platea. Esta particular experiencia perceptiva que convierte en imagen tanto lo visible como lo invisible, invita a la especulación sobre la visión ya que la visualidad de la escena del espejo ha transformado la visualidad de la escena real²⁴.

El espejo asegura una metátesis de la visibilidad que hiere a la vez al espacio representado en el cuadro y a su naturaleza de representación (...).
(Foucault, 1968: 18)

No obstante, excluidos de esta posibilidad de “metátesis de la visibilidad” están los espectadores ubicados en el lateral derecho, de espaldas al espejo. Ellos tienen en primer plano, el ámbito de la peluquería, y casi en segundo plano, detrás de la cortina de vidrios, el ámbito familiar. Y cuando este ámbito se activa, en ese “espacio de veda” quedan incluidos los espectadores

del lateral izquierdo, convertidos en personajes-espectadores pues, para la famélica mirada expectatorial, la escena ha devorado esa parte de la platea.

Ahora bien, en este juego de miradas desbordadas, fijamos nuestra atención en la experiencia perceptiva de quienes se ubican en el lateral izquierdo que, frontales al espejo, pueden observar no solo la desmaterialización de la escena real convertida en imagen virtual, sino también pueden observar su propia desmaterialización, convertidos en espectadores virtuales, es decir, espectadores en la escena del espejo. Esa doble experiencia perceptiva (óptica-óptica) se complejiza cuando desde sus respectivos laterales, esos espectadores adoptan una perspectiva frontal que los lleva a mirarse recíprocamente, asumiendo la materialidad de sus propios cuerpos en el espacio de alteridad de la representación. Por lo tanto, el sujeto de la visión, integrado “en” el espacio de la representación, queda “sujeto a” la representación.

Por lo visto, en el juego teatral que inaugura potenciales relaciones escópicas entre la invisibilidad de la retroescena, la visibilidad de la escena representada y la di-visibilidad de la escena especular, nos seduce la perspectiva de los espectadores del lateral izquierdo pues desde allí, tras el dispositivo catóptrico²⁵, se despliega un caleidoscopio de miradas con una perspectiva óptica compleja tanto por la forma como por el volumen de la imagen resultante. En tal caso, el ángulo visual se vuelve productor del acontecimiento teatral que, en la nueva escena construida por la mirada en el espejo, incluye no solo a ciertos espectadores sino también al director riendo(se) desde el fondo de la platea. ¿Un director devenido en espectador e incluso, en personaje de la escena de la mirada?

En oposición, desde el ángulo visual de los espectadores del lateral derecho, el espejo constituye, antes que un punto de fuga, un punto ciego. Meros esclavos de la caverna platónica, desconocen lo que está a sus espaldas, espectadores ciegos a la otra escena. Esto nuevamente nos remite a *Las meninas* al advertir que el panóptico, como mirada totalizadora, está vedado en *Permanente*, 240

quizás no solo para el espectador sino incluso para el director a quien tal vez se le escapa la multiplicidad de miradas de sus espectadores.

Se diría que, con Eisenstein, el sillón del director ha girado en 180°: tradicionalmente sentado en el proscenio como si marcara el lugar de emplazamiento de una cuarta pared y mirando a los actores construir una única atracción, a saber, la de la ilusión dictada por el texto, el director enfrenta ahora a la platea en una “construcción activa” en un “libre *montaje de atracciones*”, liberado ya de la estricta lógica de los sucesos representados (...). (Valenzuela, 2011: 89)²⁶

En definitiva, a modo de punto de fuga que desplaza el modelo óptico de perspectiva central, con el dispositivo del espejo se define una compleja sintaxis en el recorrido de la mirada que a manera de pasarela transita de la realidad a la virtualidad, es decir, tramita el pasaje de la representación de una ficción a la presentación de una imagen especular y, por qué no, a la producción de una subjetividad. De modo que, a partir de una primera visión de la división tras la cortina de vidrios, que luego se transforma en versión de la diferencia tras el espejo, surge una tensión entre visibilidad e in-visibilidad, es decir, entre “régimen escópico” y “régimen escotómico”²⁷. Tal tensión entre el exceso y la falta de visibilidad, nos motiva a revisar el mandato apolíneo: “Conócete a ti mismo”.

Tras estas asimétricas relaciones de poder entre el ver y el saber -ya que entre ver y saber existe correspondencia pero no un quiasmo- se hace evidente la mirada ciega de la platea frente a la visión de la escena como totalidad. Pues, en este artilugio óptico -potenciado, a su vez, por el dispositivo catóptrico- que permanentemente libera el deseo de mirar al mismo tiempo que fija los límites de la mirada, queda siempre un resto, “el escotoma de la visibilidad”, en el que se cuelga el deseo de aquello que no se puede ver. Y en el *oxímoron* del espectador ciego ante lo visible invisible,

la escena deviene un enigma encadenado al deseo de la platea. Escena epifánica, entonces, ya que desmaterializa la escena real al tiempo que materializa los fantasmas de la escena del espejo.

El espejo de la mirada

*“Todo teatro comienza negando (...)
cueva misteriosa y desconfiada que
oculta y de cuyo fondo suponemos espía
la gran bestia, el Minos de Creta”.*
(Breyer, 2005: 21)

Un calidoscopio de miradas nos motiva a descubrir el juego teatral de *Permanente (...)* desde un modelo alternativo al modelo de visión estable, fijo, inmóvil, descorporalizado, a la manera de la cámara oscura²⁸. En efecto, tras la pluralidad de puntos de vista de la versión escénica y su di-versión especular, excéntricas o descentradas y rizomáticas nos resultan las secuencias montadas por la mirada del deseo que resiste al concepto de perspectiva central propia del modelo hegemónico. Desde esta óptica desiderativa que organiza la “estructura rizomática del mirar”²⁹ surge la posibilidad de elegir una escena utópica, evadiéndose de la escena distópica protagonizada por diez “Meninas” de la cultura postmoderna. Se trata de modelos culturales conformados desde lo absurdo, disparatado pero realista, de la incomunicación, la culpa, la frustración, la soledad, la angustia, es decir, desde la desconexión con el otro e inclusive, consigo mismo.

La pulsión de la mirada, a modo de mecanismo de ubicuidad que descentra, produce un montaje de secuencias que alternan la escena real y la virtual, al mismo tiempo que delatan los borrosos límites entre la escena y la platea. No obstante, si la “estructura rizomática del mirar” nos embarca en la ilusión de agencia, también nos implica un desafío pues la escena del espejo mantiene una relación palimpsestosa con la escena real y, por qué no, con la escena Real. Este particular y singular montaje óptico pone en

tensión el principio de identidad al mismo tiempo que instala el principio de incertidumbre entre el modelo y su “reflejo”.

En este juego teatral doblemente especular, pues más allá de la escena del espejo, la escena es un espejo, ¿qué fantasmas se ocultan tras el espejo de la escena? ¿Qué “espacio de veda” registra el espejo de la mirada? Es posible que en ese dispositivo óptico -y en nuestro caso, también catóptrico- que permanentemente redefine el acontecimiento teatral tras la “poética de lo discontinuo” que encadena una escena a otra escena³⁰, resida el espacio fantasmático del espectador frente a la pluralidad de imágenes que le devuelve no ya la escena del espejo sino el espejo de la escena tras el espejo de la mirada.

En definitiva, atendiendo al espacio teatral en *Permanente* (...), el espejo potencia nuestra pulsión escópica y, a modo de punto de fuga, la escena del espejo descentra el permanente centrado mnémico de “Meninas” que recuerdan la escena que no pueden ver mientras que el espectador mira la escena que no puede recordar. Y en ese acto de videncia respecto de la ilusión de agencia del espectador con su apertura de la visión, paradójicamente, se evidencia la clausura de esa visión tras un permanente desajuste de poder entre ver y mirar:

(...) allí donde se sentó, ese “allí” desde el cual ve el espectáculo, es ya una máscara que lo esperaba (“ya estaba allí”, como dice Lacan) (...). Lo que verá desde ese lugar no es “objetivo” sino que proviene del espectador mismo, de su imaginario. (Geirola, 2009: 40)³¹

Con tal espesor sígnico del acontecimiento teatral que conlleva una *per-spectio* entre puntos de vista, puntos de fuga y puntos ciegos, en nuestra mirada se proyectan múltiples horizontes de sentidos. La relación expectatorial se carga de nueva significación respecto de aquello que se constituye como artificio productor de teatralidad, al mismo tiempo que constituye a la teatralidad como artificio productor de subjetividad. En tal sentido,

Permanente (...) nos resulta un desafío en la deconstrucción de cierto modelo de visualidad hegemónica, el de un perspectivismo cartesiano, frente a una visibilidad alternativa que resiste a la perspectiva central de un ciclópeo ojo inmóvil, el ojo del poder.

Entonces, el acontecer de la secuencia escópica entre ver, mirar y, por qué no, mirarse³², hace del acontecimiento teatral de *Permanente* (...) un dispositivo especular que apunta a la apertura de la visión más allá de los límites de la representación³³. Pero, tal lúdica y lúcida convivencia en la que el espectador se ve devorado por ese Otro de la escena del espejo, instala el principio de incertidumbre ya que lo que ve cuestiona la realidad al mismo tiempo que es cuestionable como realidad.

Quizás, “como una liebre envenenada de libertad”, el espectador sea solo eso, una mirada a la deriva, “desaforada”, “devoradora”, desbordada. Tal vez, una permanente búsqueda en el espejo de su mirada desafiando la trágica demanda oracular: ¡Mírate a ti mismo. Jamás sabrás quién eres!³⁴

BIBLIOGRAFÍA

BREYER, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

DEL ESTAL, Eduardo (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

FANELLO, Sebastián (2012). “Permanente. Absurdo disparatado realista”. En Garrido M. (Dir.). *Actas de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina*. Neuquén: Educo, p. 153-172.

FERAL, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

FOUCAULT, Michel (1968). “Las Meninas”. En *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 13-25.

GEIROLA, Gustavo (2008). “Improvisación y teatro de improvisación: aproximación psicoanalítica y dimensión del deseo”. En Pellettieri, 244

Oswaldo (Ed.). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna, p. 25-50.

----- (2009). “Aproximación lacaniana a la teatralidad del teatro: desde la fase del espejo al modelo óptico. Notas para interrogar nuestras ideas cotidianas sobre el teatro y el realismo”. En Pellettieri, Oswaldo (Ed.). *En torno a la convención y la modernidad*. Buenos Aires: Galerna, p. 33-52.

----- (2012). “El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectatoriales”. Revista *Telondefondo*, nro. 15, p. 231-254, en <http://www.telondefondo.org/numero15/articulo/403/el-director-y-su-publico-la-puesta-en-escena-y-las-estructuras-espectatoriales.html>.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A. (2009). “Archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]”. *Centro de Estudios Visuales de Chile: Miguel A. Hernández Navarro*, <http://www.centroestudiosvisuales.cl>.

LAGARCE, Jean Luc (2007). *Teatro y poder en Occidente*. Buenos Aires: Atuel.

VALENZUELA, José L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO.

NOTAS

¹ Comentarios realizados en el taller de “Formación de espectadores” por Juliana Betancor, en el marco del proyecto de extensión, Teatro-Educación, aprobado por la Universidad Nacional del Comahue y desarrollado en la Escuela Superior de Bellas Artes durante 2010 y 2011, con la dirección de M. Garrido. A continuación transcribimos sus palabras:

Permanente

Ecos, megáfonos, redes: una obra desaforada

Una obra que entra por los ojos y estalla por los oídos, esa es la síntesis que puedo hacer de *Permanente*. La estética de la escenografía, de las actrices, las luces y los colores me bien dispusieron a espectar, como la comida: entró por los ojos. El paso de la “cámara lenta” inicial a la maratón de entradas y salidas que se sucedieron luego de los primeros minutos

concentró un efecto sinestético que hizo que la obra me estalle en los oídos.

Como todo estallido las esquirlas tienen diferentes alcances y magnitudes en la onda expansiva. En un primer alcance estalló el tono/volumen en que las actrices decían sus parlamentos, las ondas sonoras se intensificaban con el ritmo ajetreante de las entradas y salidas, fuera cual fuera la complejidad del personaje, vociferaban.

A medida que iban haciendo su aparición y se definían los distintos personajes, comenzaron a reverberar poéticas como las Pedro Almodóvar y Alex de la Iglesia en varios niveles; desde las estéticas de mujeres y la relación entre los personajes, hasta en el punto de convergencia de todas las protagonistas: la heladera encadenada (También la cinematografía argentina encuentra su lugar, en *Esa maldita costilla*, dirigida por Juan José Jusid, los personajes tienen nombre de flores.).

Sonaban claras las improntas de *Volver*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *La comunidad* o *El día de la bestia*, por ejemplo. Una construcción de tipos, de mujeres, que resuena como un eco, un temblor y un guiño.

Conforme sucede la obra comienzan a percibirse, converger y entrelazarse ecos de otras voces. *La casa de Bernarda Alba*, con la madre dominante, un grupo de mujeres sometidas a sus reglas, la presencia casi fantasmal de una abuela y una ejecutante de esa voluntad. *Decir sí*, donde la peluquería y los modeladores de cabezas se vuelven amenazantes, incómodos, donde los roles se invierten (como Margarita/Joel). *Cien años de Soledad*, con la joven comedora de tierra y las generaciones sucediéndose en la casa.

A un mismo tiempo, hablan, gritan, susurran e interceptan múltiples voces. Los ecos no se van apagando puesto que el efecto es el contrario: intensificador. La sensación inicial se invierte sinestésicamente también, la obra invade por los oídos y condensa en la vista. (Juliana Betancor, 27/11/2011)

² Son palabras de Nora Mantelli, en el taller de “Formación de espectadores”. A continuación transcribimos sus comentarios:

FORMACIÓN DE ESPECTADORES

TALLER: Del 27 de agosto al 12 de diciembre

DIRECCIÓN: M. Garrido

COORDINACIÓN: Alba Burgos, Mariana Castillo Merlo y Nora Mantelli

Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén/10 a 13 hs.

MODULO III

22 de octubre/29 de octubre/12 de noviembre

a.- Recepción de la 3ª. obra en la sala teatral de La Conrado
(*Permanente*, 22 de octubre)

b.- Análisis de la puesta en escena (29 de octubre)

c.- Socialización de los resultados (12 de noviembre)

Cierre de la propuesta 26 de noviembre Exposición oral del trabajo sobre las tres puestas en escena Trabajo escrito: fecha límite el 12 de diciembre.

Permanentes puntos de fuga

Permanente

Absurdo disparatado realista de Sebastián Fanello

“La noche del enojo con María, Horacio llegó a la conclusión de que Hortensia era una de esas muñecas sobre las que se podía pensar cualquier cosa; ella también podía transmitir presagios o recibir avisos de otras muñecas”. (F. Hernández, *Las Hortensias*, 1949)

“No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora”. (R. Barthes, 1964)

“Todo encuentro con el lenguaje del arte es un encuentro con un acontecer inconcluso y él mismo una parte de este acontecer”. (H. Gadamer, 1977)

La obra *Permanente* de Sebastián Fanello es identificada como “absurdo disparatado realista” y justificada argumentalmente por el director en su presentación técnica.

Desde nuestra posición de espectadores asistimos a este acontecimiento de experiencia poética y expectatorial y lo conceptualizamos invasor de una “teatralidad devoradora”.

Tal teatralidad, como su nombre lo indica, alude al amplio espectro de sensaciones y signos en dispersión y confluencia accionados en el escenario “como percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”. (Barthes, 1964)

Pensamos en una teatralidad devoradora como recuperadora de aquella marca específica de lo dramático, devolviendo a la representación su avidez de contemplación.

Nos apropiamos del carácter específicamente teatral del espectáculo *Permanente* como juego. Un juego no circunscripto solamente al aspecto dramático sino en sus acepciones de placer, gozne y repertorio. Vale decir, el disfrute de lo agradable, la articulación entre quien mira y quien es mirado y un muestrario de infinitas transformaciones.

Estas funciones del juego nos remiten a Roger Callois (1986) y su identificación categorial del juego en sus acepciones de

competición (*agon*), de azar (*alea*), de simulacro o representación (*mimicry*) y de vértigo (*ilinx*).

En el primer caso, un enfrentamiento de oportunidad simétrica permite el despliegue de acciones estratégicas entre los participantes. En el ruedo del espacio escénico de *Permanente*, las múltiples acciones y la verbosidad polifacética de los personajes sostienen en un mismo plano el duelo constante sin solución de continuidad y sin resolución.

Mientras tanto, los espectadores -prácticamente incluidos en la escena- nos sometemos a la arbitrariedad de la segunda categoría y en esa decisión voluble nos sospechamos o prisioneros sin posibilidad de escape o invitados de confianza limitada sin atrevernos a incursionar en el interior o más allá.

El juego de simulacro (*mimicry*) -intervención privilegiada en el quehacer actoral- aquí desarrolla una multiplicidad, no solo porque las once actrices se transformen en once ficciones posibles sino porque cada una a su vez desambigua y confronta simultáneamente su discurso-no discurso “¿indiscurso?” con ella misma denunciando y combatiendo esa necesidad antropológica de recurrir a las máscaras a través de la locución y la ilocución. Digamos que se produce un salto cualitativo y absurdo en el decir y en el cómo decir o un salto desorientador entre el enunciar y la posible intención de sus enunciados.

Por último, o en primer lugar, el juego de vértigo (*ilinx*) canaliza “la tentativa de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una suerte de pánico voluptuoso”.

Pareciera que esta expresión define el *tempo* de *Permanente*. Insertos como espectadores expectantes, trastornamos nuestro equilibrio al mismo tiempo que se incitan nuestros sentidos y la sinuosidad de las acciones corporales y la intensidad de nuestra percepción son quebradas por una carcajada “permanente” que interrumpe nuestra movilidad mental para recordar que estamos en un acontecimiento teatral.

Permanente. Absurdo disparatado realista se desorganiza coherentemente en permanentes puntos de fuga, es decir, en una dispersión de direcciones que convergen aunque son paralelas. Originados en disímiles puntos de vista, estos puntos de fuga se presentan en tantas direcciones como espectadores y actores son posibles. Sabemos que existen tantos puntos de fuga como direcciones en el espacio y en

este caso, algunas de esas direcciones se encaminan hacia lo absurdo, el disparate y la representación de la realidad.

En el absurdo no hay intriga, pero aquí sí.

En el absurdo los personajes son entes indefinidos, aquí no.

En el absurdo el lenguaje se convierte en centro de interés, aquí sí. Incluye un lenguaje dislocado, desintegrado. Aquí no.

En el absurdo se recurre a lo caricaturesco, la farsa, lo onírico, lo irracionalista, lo revulsivo... ¿Y aquí?

Entre la persistencia y la inestabilidad, *Permanente* oblitera la posibilidad de una sola perspectiva. Por este motivo, la expectamos como teatralidad devoradora, juego provocador de un vertiginoso pánico voluptuoso, y diseminadora de perspectivas variadas y sobre todo antagónicas.

³ Nacido en Neuquén. En el año 2007 egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes con el título de Actor. Paralelo a sus estudios ingresó al elenco estable de la sala "El Lugar" a trabajar como actor en la obra *El pánico* de Rafael Spregelburd, dirigido por Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa. Fue durante dos años miembro de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN) en la que adquirió conocimientos de producción, edición y realización cinematográfica. Allí también trabajó como director de actores/actrices en varios cortometrajes. Ha tomado talleres y seminarios de teatro con reconocidos docentes de la región y de Buenos Aires como Luis Sarlinga, Rafael Spregelburd, Carmen Baliero, Camilo Pulmari, Osqui Guzmán, Mariana Chaud y Federico León entre otros. Ha participado en desmontajes de obras con Mauricio Kartun, y en charlas abiertas con Ricardo Bartís, entre otros. En el 2008 se suma como actor al elenco de Teatro de calle "El ramo del aire" bajo la dirección de C. Arcucci. Con el elenco de calle estrenó dos obras: *El ramo del aire* y *¡Estalla, silencio!* Se ha desempeñado como asistente técnico, iluminador, y asistente de dirección en diversas producciones teatrales y cinematográficas. En el 2009 comenzó su recorrido por la dramaturgia y la dirección, formó el Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky con el cual estrenó su primer texto, *Dolor de estómago*. También ese año dirigió al elenco Erinias con una obra de Griselda Gambaro, en Neuquén. Ejerció durante tres años la docencia teatral en la Escuela de artes escénicas La Caja Mágica de Cipolletti, dictó la materia OTAV Escenografía en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA Cipolletti) y viene dictando talleres de investigación escénica y literaria. Dos obras del grupo Alkymia de Neuquén cuentan con su realización audiovisual: *Ataditos de humor* y *Dos amores y un bicho*. En el 2010 conformó junto a Susana "Chana" Fernández y Luis Sarlinga el elenco Todo es un bromo. inc con el cual produjeron *La fin del mundo. Lado A y Lado B*, obra ganadora del Selectivo Provincial de Teatro que representó a Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro 2011 en San Juan. También en el 2010 ingresó a la Universidad

Nacional del Comahue a cursar la Licenciatura en Letras. El mismo año estrenó *Permanente* su segundo texto. En agosto de 2011 dirigió y estrenó junto al elenco Teatro de Tersites, la obra *El mirlo bolichechero canta hasta quedar afónico* teatro de títeres y actuación con dramaturgia de Fernando Ávila. Dos nuevos textos de su autoría se estrenaron en el 2012: *Delivery de liebres (...)* y *Mediática (...)*. Más datos en <http://www.goodbyestanislavsky.blogspot.com.ar>.

⁴ “¡El arte hace tiempo que dejó de ocuparse del Sentido (...)!” afirma R. Spregelburd en el prólogo a *Historia de la mirada* de Eduardo Del Estal (2010: 10). En términos de E. Del Estal, el significado es lingüístico, en cambio el sentido es exterior al lenguaje. (2010: 111)

⁵ Remitimos a la ponencia “*Permanente (...)*. Presentación del texto”, en Garrido, M. (Dir.) (2012). *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: EDUCO, p. 153-172. También puede leerse en la página digital de la Biblioteca Central de la UNCo, en http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fbibliocentral.uncoma.edu.ar%2Fvevele%2Findex.php%2Fjornadas%2Farticle%2Fdownload%2F601%2F656&ei=gh3OUPTOIKTU0gGF8oGYBg&usq=AFQjCNG8v7GNio4pj09mCb4WW1gnVBF44A&sig2=tUEu__bj8wh6EenPKoLNkw.

⁶ Esta expresión de la cultura griega antigua apunta a un mandato de Apolo que conmina al humano al reconocimiento de su propia identidad: *gnothi sauton*. “Conócete a ti mismo”.

⁷ Más datos en <http://www.artenqn.com.ar/Permanente>.

⁸ Sobre su biografía ver <http://www.alternativateatral.com/persona31148-sebastian-fanello>. Más datos en <http://www.goodbyestanislavsky.blogspot.com.ar>.

⁹ Esta propuesta del Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky, en su última versión, está integrada por Aín Andrés, Alicia Montero, Ángela Gandini, Ana Clara Ríos, Balbina Rodríguez, Fernanda Bonansea, Florencia Reyes, Kiki Soma, Nadia Ramírez y Stela Maris Seleme. En sus primeras versiones participaron también Antonela Osovnikar, Alicia Barbato, María José Zapata y Victoria González.

Aclaremos que en el proceso de puestas en escena hubo cambios en el elenco. Con el primer elenco tuvo cinco funciones a partir de su estreno en octubre de 2010. Un segundo elenco, a partir de junio de 2011 y un tercer elenco, desde octubre del mismo año.

Los personajes son: *Hortensia*. *Camelia* (Hermana de Hortensia. Peluquera). *Margarita* (Hija mayor de Hortensia). *Begoña* (Hija menor de Hortensia). *Alelí* (Hija también de Hortensia. Futura peluquera). *Delia* (Empleada de la casa). *Santidad* (Moradora de la casa). *Greta* (Una supuesta institutriz moradora de la casa). *Silvana* (Hermana de Silvana. Inquilina de la casa). *Silvina* (Hermana de Silvana. Inquilina de la casa).

Silvia (Madre de Silvana y Silvina). Más datos en <http://www.goodbyestanislavsky.blogspot.com.ar>.

¹⁰ Sobre esta obra se lee:

Estrenada el 17 de octubre de 2009, *Dolor de estómago (Thriller escénico)*, es el primer texto dramático que sube a escena del elenco inestable Goodbye Stanislavsky escrito y dirigido por el joven actor Sebastián Fanello. Aquella vez actuaron Amalia Arias, Valeria Bacigaluppe, Jorge "Trueno" Soria y Ezequiel Fierro. Ellxs incursionaron en nuevas líneas de abordaje hacia la representación, dejando atrás las estructuras de un 'teatro tradicional' atrapado en cánones y patrones de la vieja escuela stanilavskiana. El elenco fue tomando como punto de partida nuevas formas de representación (como el Hiperrealismo o el Biodrama) y abandonó la necesidad de generar signos, para así escenificar sentido. Apartados de las acciones, los conflictos o las estructuras de escenas atadas a la vieja fórmula aristotélica, Goodbye Stanislavsky se propuso ahondar en la esencia y el origen de la teatralidad desde su mínima expresión y sumergirse en ese estado primogénito, primitivo de los actores/actrices que los coloca en una delgada línea entre realidad y ficción. Así durante un largo proceso de investigación y ensayo se construyó esta puesta alimentándose de una corriente aún poco sólida, que bajo propios criterios y utilizando arbitrariamente la siguiente nomenclatura decidimos llamar LA NO REPRESENTACIÓN.

Más datos en <http://www.goodbyestanislavsky.blogspot.com.ar>.

¹¹ La obra fue estrenada en octubre de 2010. En la página *on line* se lee:

Permanente es el resultado de meses de investigación sobre la potente teatralidad que nos habita en nuestro cotidiano y que se manifiesta verbosamente en nuestro lenguaje. Utilizando el diálogo como conducto, el lenguaje puede reconocerse no-solemne. En esa pérdida de solemnidad las palabras se las ingenian para ser potencialmente dramáticas e irradiar teatralidad, configurando personajes que se hacen fuertes por su decir. Decir es aquello que el antihéroe o la antiheroína hacen, el discurso se vuelve la herramienta patética de salvación. Y maneras de salvarse, hay muchas. Atrás del decir quedó la acción, detrás del decir más cotidiano y más lavado, las palabras se vacían y como espectadorxs enloquecemos en la búsqueda de su sentido. En esta oportunidad el elenco adoptó la siguiente leyenda:

Nada más atractivo que el sin sentido,
el lugar donde habita el vacío que nos obliga a rellenar.

El vacío comunicacional es una constante que permanece. Goodbye Stanislavsky encontró en la diégesis contemporánea un diálogo DISPARATADO donde una vez más, como en el absurdo SOMOS INCAPACES DE COMUNICARNOS. Es así que bordeando esta estética se inscribe la dramaturgia de *Permanente*, sin dejar de ser realista, cotidiana y hasta por momentos *border*.

Es una posible estética dramática en la cual la PALABRA se prioriza por sobre la acción y la caracterización de los personajes. La PALABRA no se vuelve fundamental por su sentido semántico, sintáctico o gramatical. Sino que se vuelve importante por su INCOHERENCIA, por su inadecuada contextualización y por su incapacidad de generar vínculos sólidos de comunicación y en consecuencia VINCULOS SÓLIDOS ENTRE LOS PERSONAJES. A diferencia de la gran tradición del teatro del absurdo, esta tendencia representativa EVIDENCIA REFERENCIAS A LA REALIDAD. Es posible identificar a estos personajes en la realidad que ha trascendido los códigos del lenguaje mostrando personajes que viven en un apacible estado de INCOMUNICACIÓN, inmersxs en un sistema en el cual se NATURALIZA lo trágico y en donde el bienestar queda supeditado a DECIR, a perderse en un DISCURSO INACTIVO, INERTE con tintes de heroísmo frustrado, en donde sentir o vivenciar un progreso, una evolución o una trascendencia es imposible. Nada se hará por cambiar este devenir y quién sabe qué puede hacerse. No es la intención de *Permanente* bajar sentencias signícas. Tampoco es clara la intención. En fin, en esta historia el tiempo va y viene, el tiempo es una constante, el tiempo es visual porque lo ven pasar, porque alguna vez, algo pasó que lxs marcó. En algún momento de sus vidas quedaron encapsuladxs en una involución y volverán a ese momento para recordarlo de forma cotidiana y de manera constante. *Absurdo Disparatado Realista*, ha sido un nomenclador útil para centrarnos en nuestro procedimiento de investigación sobre el diálogo. Lxs espectadorxs se encontrarán con un drama de cruda realidad, con una anécdota en tiempo real, donde todo parece ser una constante. Siguiendo con la delgada línea que separa la ficción de la realidad y buscando la renovación escénica nos embarcamos con este grupo de once actrices a indagar sobre los diálogos del disparate. Un disparate reconocible que bordea los límites del absurdo sin llegar a inscribirse en él. Hemos decidido convertirlo en un género que se alimenta de las dramaturgias de la multiplicidad de sentido, ¿Por qué lo

hicimos? No lo sabemos. No tenemos muy en claro su evolución y nos gusta, por el solo hecho de dejarle propios márgenes al azar, al error, al caos que tanta incertidumbre generan en la escena.

Más datos en <http://www.goodbyestanislavsky.blogspot.com.ar>.

¹² Puede leerse:

Un tradicional concurso sito en Plottier [ciudad cercana a Neuquén capital], en el cual se elige a la Reina Municipal del Chorizo, oculta las aberraciones más elocuentes de nuestra corrupción valletana. Un ápice de esperanza llega para terminar con dicha corrupción...

No vayan a creer que para siempre... solo mientras dure el concurso.

¡Una obra donde la esperanza dura lo que dura un programa de televisión!

Este es el cuarto texto que sube a escena, escrito por Sebastián Fanello para el Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky.

La dramaturgia fue el resultado del trabajo realizado por las actrices y los actores que asistieron al proceso de investigación escénica y dramática, desarrollado durante el año 2011 en el Centro Cultural La Conrado.

Más datos en <http://www.goodbyestanislavsky.blogspot.com.ar>.

¹³ Ver <http://www.laguiadelvalle.com.ar/ocio/1969-delivery-de-liebres-en-la-conrado-cultural.htm>.

¹⁴ Entrevista realizada por M. Garrido.

¹⁵ Con motivo del Festival Provincial de Teatro, la obra fue puesta en escena en otra sala, con un diseño arquitectónico convencional, por lo que todo lo expuesto en esta ponencia pierde su significación dado que la relación entre la escena y la platea es diferente.

¹⁶ Para Jean Luc Lagarce, la arquitectura teatral participa de la escenificación de las relaciones de poder; las formas teatrales negocian con la expresión del poder político. En ese sentido, el lugar teatral participa de una experiencia "política". (2007: 44-45)

¹⁷ *Idem* nota 14.

¹⁸ Recordamos que para G. Geirola, el ojo no es la base de la mirada. "En sentido psicoanalítico, la mirada es siempre del Otro". (2012: 238)

¹⁹ "Ningún dispositivo presenta una visión tan concreta de las jerarquías y de los clivajes sociales como 'el teatro a la italiana'" - afirma J. L. Lagarce. No obstante, a partir de mediados del siglo XX, advierte "el estallido del espacio teatral" que empieza a cuestionar el espacio tradicional de la representación para sustituirlo por otras organizaciones del espacio. (2007: 136, 165 y 171)

²⁰ La sala tiene aproximadamente unos 10 metros de largo por 6 de profundidad. A su izquierda, un baño, y a su derecha, casi cubriendo todo el muro, un espejo plano de aproximadamente 15 metros de ancho por 5 de alto. Esta sala alternativa tiene una capacidad de 35 butacas. Ubicada en La Conrado Centro Cultural, la sala teatral de mayor antigüedad en Neuquén capital, desde 1954. Se trata de una sala de teatro independiente.

²¹ La obra, expuesta en el Museo del Prado de Madrid, data de 1656-7? En el eje de composiciones de D. Velázquez que incluyen un espejo o una ventana, a manera de punto de fuga de la mirada, le preceden *Cristo en casa de Marta y María* (1618) y *Venus del espejo* (1644-48?), y le sucede *Las hilanderas* (1656-8?).

²² Originaria del latín, *per spectio*, la noción de perspectiva es una convención pictórica que relaciona espacio y visión. En el modelo del “perspectivismo cartesiano”, la perspectiva proporciona un punto de vista ideal imaginando al observador como una persona inmóvil, monocular y separada de lo que ve. Desde este ojo fijo, estático, la perspectiva queda reducida a un punto de vista externo y eterno que hace del espectador una especie de dios ordenador del universo. Sin embargo, entre los regímenes escópicos de la Modernidad, el modelo visual cartesiano no es el único aunque sí es el hegemónico. (Hernández Navarro, 2009: 22-23)

²³ Para Eduardo Del Estal, ninguna dictadura ha impedido ver pero todas han prohibido mirar. (2010: 17 y 33)

²⁴ “Las recomendaciones del mismo Genet sobre el uso de espejos en la puesta en escena -que, en cierto modo se relaciona con el modelo lacaniano del ramillete invertido (*Seminario 1*)- nos remite otra vez a sus cuestionamientos sobre qué es realidad y qué es ilusión, sobre qué es repetición y qué descubrimiento, cuál es el lugar de la verdad y hasta qué punto comedia y tragedia se superponen”. (Geirola, 2008: 31)

²⁵ El término conlleva la raíz griega del término espejo, *cátoptron*.

²⁶ El autor aclara que tanto para Sergei Eisenstein como para Vsévolod Meyerhold, entre otros, la principal tarea revolucionaria era trastocar radicalmente las percepciones y representaciones propias del “teatro burgués”. “De esta manera, el espectador se veía obligado a *pensar poéticamente*, es decir, *productivamente*”. (2011: 90)

²⁷ Al poner en crisis la verdad visual, Miguel A. Hernández Navarro antepone a la noción de “régimen escópico” introducida por Martin Jay, la noción de “régimen escotómico”, a fin de señalar “una puesta en evidencia de la obsolescencia de la visión, pues hay más de lo que vemos, y, en lo que vemos, no está todo lo que hay”. (2009: 59)

El término “régimen escópico” introducido por M. Jay en 1987 proviene del teórico del cine francés Christian Metz, aunque Jay lo utiliza en el sentido de “visualidad” o de “construcción social de lo visual”, es decir, de aquello

cultural que desplaza el modelo natural de la visión. (Hernández Navarro, 2009: 20-21)

²⁸ Atendiendo a los modelos ópticos del pensamiento, E. Del Estal distingue entre la estructura topológica del teatro griego como primer modelo analógico del espacio mental de Occidente. El segundo modelo, la cámara oscura de Athanasius Kircher. En el primer caso, el espectador contempla en comunidad un espectáculo único para todos; en el segundo, el espectáculo se ha privatizado y el espectador, individualizado, observa con mayor grado de focalización. El tercer modelo lo constituye la *interfaz* que comunica al sujeto con la computadora donde el yo no percibe cosas sino imágenes: esta nueva epistemología de la mirada supera el foco localizado en el sujeto. (2010: 19-25)

²⁹ “El espacio visual llevaría al espectador hacia atajos allí donde el texto (y la narración) los conduciría hacia un logocentrismo que permanece a menudo pregnante. Es por medio de ese ir y venir entre la estructura lineal de la lengua y la estructura rizomática del mirar como evolucionan ciertas puestas en escena, como las de Kantor, Wilson, Sellars o Lepage”. (Feral, 2004: 198)

³⁰ Sobre la “poética de lo discontinuo”, J. L. Valenzuela nos advierte respecto del montaje de atracciones que encadena imágenes tras un vínculo erótico entre la escena y la platea. (2011: 93)

³¹ En una de sus recientes publicaciones en que aborda la cuestión del espectador desde la *praxis* teatral, G. Geirola analiza la relación entre la puesta en escena y las “estructuras espectatoriales”. El afirma que el espectador “es una máscara que, del lado del público, completa o suplementa la máscara actoral y forma parte de una estructura no analizable en términos sociológicos” sino más bien psicológicos, en tal sentido distingue, en principio, tres tipos de “estructuras espectatoriales”: la del neurótico, la del perverso y la del psicótico. (2012: 231-232)

³² E. Del Estal distingue entre “la facultad animal de ver” como órgano de supervivencia, y “la trascendental construcción que constituye la Mirada” como “operación compleja que combina la voluntad y la acción de poner la vista en relación excluyente con un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión”. Y reconoce también que, aun siendo objeto de conocimiento, en esa construcción de la mirada “*algo impide ver aquello que se quiere mirar*”. (2010: 15-16)

³³ “El psicoanálisis enseña que la pulsión obedece a una gramática de tres momentos (...) en los que aquella recorre un circuito que se cierra para volver a comenzar, indefinidamente. Tales momentos son: (1) la voz activa (por ejemplo, ver); (2) la voz reflexiva (por ejemplo, verse) y (3) la voz pasiva (ser visto)”. (Valenzuela, 2011: 131)

³⁴ Después de leer esta ponencia vía e-mail, G. Geirola dice: “Me hubiera gustado ver esa obra. Vi una más o menos parecida en Tucumán, escrita y dirigida por Pablo Gigena, que me emocionó muchísimo. Había dos

enormes espejos móviles, del tamaño de las paredes. El público estaba a los costados del escenario y justamente en el espacio escénico había además un personaje con el rostro cubierto, que tenía como una mesita que a su vez reproducía el mismo TEATRO, de modo que estaban las sillas de los espectadores, los espejos, etc. Y tenía muñequitos que duplicaban a los actores y ese personaje los movía según se iban desplazando los actores. Era un experimento barroco sobre la teatralidad, un espectáculo metateatral impresionante. Incluso hasta el tipo que estaba en boletería participaba y los espectadores tenían que decir cosas del guión con micrófono en mano. En fin, alucinante, de eso que aquí en Estados Unidos no consigues NUNCA ver”. (22/02/2013)

TRABAS EN LA(S) DRAMATURGIA(S) ¿Transgénero, transformismo o travestismo?

Alba Burgos

“Tú, que estás tan ansioso por ver lo que no se debe, y por emprender lo que no deberías emprender, a ti Penteo, te digo. Sal de una vez ante el palacio, déjate ver a mi lado con tu vestido de mujer, de ménade bacante, espía de tu propia madre y de su tropa. Pareces una de las hijas de Cadmo por tu figura”.

(Eurípides, *Las Bacantes*, vs. 912-917)

“Para esta técnica que no produce imágenes, sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de técnica simulativa?”

(Platón, *Sofista*, 236c 2-5)

Según el *Diccionario de estudios de género y feminismos*, las discusiones actuales sobre travestismo comprenden tres perspectivas¹.

Una de ellas entiende el “travestismo” como expresión de un tercer género o tercer sexo, categoría que tiene su origen en las etnografías clásicas que estudiaron a grupos como los *berdache* o “dos espíritus”², los *hijras* de la India³, los *mahu*⁴, etc., y que luego es trasladada al mundo moderno para enrolar a travestis. En general cuestionan al dimorfismo sexual, una impugnación al sistema sexo/género binario y a las exclusiones que establecen. Se proponen considerar los géneros como supernumerarios. Cuerpos y géneros son definidos por las culturas y estas definiciones no tienen por qué ser solo dos como se ve en muchas culturas.

Otros autores ven el travestismo como un reforzamiento de uno de los dos géneros existentes, masculino o femenino. Para esta perspectiva el travestismo parece dar testimonio de los conflictos que plantea el binarismo de los géneros. Por último están quienes lo ubican como un fenómeno cuya importancia radica en poner en

evidencia el carácter ficcional de relaciones que, al servicio de la heterosexualidad compulsiva, reúnen el sexo con el género.

Las repeticiones paródicas tienden a desestabilizar las nociones naturalizadas bisexistas y por eso las *performances* de género iluminan la artificialidad en la relación de cuerpo y sexualidad⁵.

El transexismo por su parte es el nombre otorgado a quienes solicitan el cambio de sexo por encontrar su identificación de género enfrentado a su sexo anatómico⁶.

Pero ¿qué ocurre en el teatro? ¿Son válidos estos términos o conceptos?

Según Beatriz Trastoy el travestismo -cambio de género a través del maquillaje, vestuario y demás ornamentos personales- no debe confundirse con el transformismo, es decir con el virtuosismo de un comediante para encarar numerosos personajes diferentes en una misma obra teatral⁷. Pero actualmente el término transformista suele usarse para designar a los *drag queens o drag kings*⁸ quienes a diferencia de las travestis usan respectivamente ropas femeninas o masculinas opuestos a sus rasgos sexuales biológicos que no ocultan.

En el teatro, el travestismo parece no ofrecer nada de particular ya que la cualidad de un personaje en escena es la de ser el producto de un cambio de identidad junto con un vestuario o una máscara, la “marca de la teatralidad, del teatro en el teatro, y de la *mise en abyme* del juego” según Patrice Pavis⁹.

Pero en el epígrafe citamos a Platón cuando en el *Sofista* se hace alusión a las formas de la imitación, a la mimesis de las imágenes: una es “figurativa”, *eikastiké*, en el caso en que el artista copia el modelo de la manera más aproximada a lo real; la otra es “simulativa”, *phantastiké*, cuando no se producen imágenes sino apariencias¹⁰.

En este sentido ya no nos basta la idea de imitación, como tampoco de reiteración ni parodia: en los casos de travestismo y transformismo se trataría de una suplantación de lo real por un doble que nos da de manera impecable los signos de lo real, una

hiperrealidad donde lo real y lo imaginario se entrecruzan. ¿Nos acercamos al concepto de simulacro?

Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias. Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. (Baudrillard, 1978: 7-8)

Trabas, he aquí nuestro título. Se va abriendo un abanico de conceptos en los que la realidad, su imitación, la simulación, la copia, se suman a las representaciones teatrales que reflejan la diversidad de los cuerpos en escena. Y nuevamente el teatro como espejo, como ojo que mira y en el que nos miramos, un arte visual y de la acción en el que las formas, los *schéma* al decir de Aristóteles, toman vida y de tal modo experimentamos la unidad de esa forma con la materia. Pero aquí también distinguimos una estrategia discursiva que nos remite directamente a lo que se oponen algunos feminismos: el argumento lógico de la biología en la consideración de lo que es ser una mujer y una función esencialista de “reproductora” en las relaciones de poder patriarcales.

Pero de aquella división de Platón entre imitación y simulacro, de la que con aporte de Aristóteles se autorizara a la primera en la cultura occidental, va asomándose “un cuerpo-alma, un alma-cuerpo”¹¹, que al decir de Lucrecio es “una especie de membrana ligera desprendida de la superficie de los cuerpos, que gira en el aire” (Lucrecio, *De rerum natura* IV, 88-89)¹². *Esse ea quae rerum simulacra vocamus.* (IV, 30-31)

Vale decir entonces que en aquello que es una apariencia, no una copia del modelo, hay existencia propia y exageración de la realidad, un fantasma que se separa del modelo, un arte-facto que cobra vida a través de la técnica.

“¿Su Pigmalión?”¹³

El carácter fascinante y transgresor del transformismo o del travestismo nos hace pensar en simulacros, representaciones “usadas” para la expresión de seres que son una suerte de piel nómada para almas que se corporizarán en escena, presentaciones que entrecruzan la realidad y la ficción en las que personaje y actor/actriz borran los límites.

En ocasión de estas IV Jornadas (...), citamos a dos actores y una actriz que describen sus trabajos teatrales y dan cuenta de diferentes posturas en cuanto a conceptos de travestismo, transexismo y transformismo.

Considero que con la difusión que han adquirido estas formas de teatro los espectadores son el público en general, aunque, por la temática, la estética, el mensaje y la trayectoria que tienen este tipo de espectáculos, llamen más la atención del ambiente *lgtb*¹⁴. Creo que cualquier actor o grupo de teatro aspira a llegar a todos los espectadores y no a uno preestablecido. (Comes, 2012)¹⁵

En el caso de Pablo Comes¹⁶ (actualmente en la Compañía Teatral Nous), se trataría de transformismo en el escenario apoyado en el vestuario y el maquillaje para los que ha realizado cursos y experiencias con Oxiura Mallman¹⁷ y Selena Riera¹⁸. Uno de sus últimos trabajos fue representar a una travesti en la obra *La de morado* de Alba Burgos. A partir de ese personaje se plantearon en el grupo al que pertenece y en las representaciones que se hicieron en la Universidad Nacional del Comahue¹⁹ y en Arpillera²⁰, discusiones o aclaraciones a dudas sobre cuestiones de género en los espectadores:

- ¿Se dice “un” travesti o “una” travesti?
- ¿Es el personaje quien está maquillado o el actor?

- En el caso de las actrices ¿hicieron travestismo o transformismo?

- ¿Una travesti parodia la imagen de una mujer?
- ¿Una travesti representa a una mujer?
- ¿Y si la actriz es transexual, a quién estoy mirando?

Como dijimos antes y es lo que los/las espectadores en general piensan, el transformismo es lo habitual en el teatro, es decir “el despliegue virtuosista de un comediante para encarar numerosos personajes diferentes en una misma obra teatral”²¹.

Pero algo de eso que causan transformistas y travestis en escena se pone de inmediato en relación con la imagen: imágenes de mujeres con las que la mayoría no se siente identificada pero que muestran actitudes, modos o conductas que se tornan reales. O hiperreales, es decir signos que magnifican la realidad: el maquillaje exagera el tamaño y la forma de la boca, un *corset* consigue curvas sorprendentes, los tacones nos conectan con la altura de unos coturnos, y el tamaño del personaje nos remite a aquella mujer gigante del *film Casanova* que derrotaba a ocho hombres en la lucha, exageración de la fuerza de una mujer pero totalmente creíble dado su tamaño²².

En general utilizo maquillajes en la caracterización y la construcción del personaje. Al ser personajes femeninos, se necesita de los mismos para construir, en principio, “la máscara”, eso que nos permite alejarnos de nuestra cotidianeidad y sumergirnos en otro ser que no es el que vivenciamos todos los días. Tiene mucho del juego infantil por lo exploratorio y desacartonado hasta que se decide darle forma y ver qué provoca esa forma, desde lo estético y demás, en un posible espectador. En el caso particular del transformismo diría que, sin estos dos elementos, no se podría trabajar: son el pilar en el que se sostiene el actor para construir este tipo de personajes. (Comes, 2012)²³

¿Mujeres que no son mujeres pero que se les parecen y a la vez son diferentes a causa de los cuerpos de actores que las imitan?

Al preguntar a los actores invitados si “imitan” a mujeres, el tema no quedó muy claro:

En el caso del transformismo, también se dan las dos instancias como posibilidades: se puede partir de un texto, audio o video y, a través del *playback*, generar situaciones o tomar una idea de personaje, historias o vivencias personales y a partir de las mismas improvisar hasta que el personaje aparece. En este caso, creo que la construcción de ambas situaciones surge del juego puro ya que el mismo permite perder los límites de lo real y llegar al efecto paródico. (Comes, 2012)²⁴

Y aparecen otras voces: Leandro Stepanchuc²⁵ promete treinta y cuatro personajes en escena²⁶: *Divas*²⁷ se trataría de un *show* musical de transformismo que comparte características con *Juntas pero no revueltas*²⁸ y *Entre tacos y revoques*²⁹. En estas IV Jornadas, el teatrista presenta a manera de disparador para hablar de sus trabajos, un video que publicita su actividad. En él hay dos personajes actuados por él mismo: “Lupita” que dirige un *gym* para dar guerra a las gordas, y “Rosita Cans” que muestra los beneficios del emprendimiento de convertir un can-can o medias rotas en bolsas para hacer compras. ¿Representaciones de representaciones? Un actor transformado en mujer pero además representando a una conocida actriz de la televisión argentina, Susana Giménez, ícono para las travestis y el ambiente *gay*³⁰. Volvemos a la imitación de un modelo, la copia. Pero inmediatamente esta comienza a alejarse y de ella solo queda alguna música y un deseado divismo, en especial el deseo de esa otra que aparece en una realidad que ha exagerado el vestuario: peluca voluminosa, remera que deja ver lo que promete combatir, muchos kilos de más, tacos, faldas ajustadas muy indiscretas. Aparece en el relato un procedimiento dramático del actor: un primer bloque del espectáculo con

temas más “lentos” para que la energía vaya creciendo y con un vestuario en el que no faltan detalles y cuidados. A medida que avanza en la seducción al público, también este se siente más confiado y en la segunda parte del *show* se hace posible una mayor bazarria en la presentación visual y con personajes más barriales. Los espectadores van pidiendo personajes con los que se sienten identificados: Lía Crucet (cantante bailantera), un personaje de *Esperando la carroza*, cantantes populares recordadas como Ginamaría Hidalgo. Sobre esos personajes “base” se improvisa y comunica con el público.

La tercera invitada a esta mesa de relatos es Selena Riera. La actriz trabaja con el nombre con el que se anotó en el Registro Civil de Cipolletti en el 2012 siendo la primera en Río Negro que efectuó el cambio de identidad genérica. Estudia Artes Visuales en Río Negro. Crea personajes a través de improvisaciones que realizaba al principio de sus actuaciones con “Madame Lulú”. Con el tiempo creó otros que monologaban en *shows* de transformismo. También realiza maquillaje artístico y tiene lugar como tal en la Compañía Teatral Nous. En este grupo participó en *La de morado*³¹, *De seres*³² y *Medea*³³. Y con Madame Lulú y Lhuanna Díaz, en *La pelu*³⁴ haciendo monólogos improvisados. Su experiencia como actriz nos habla de una transexualidad que condice con los personajes de mujer que interpreta, y sus improvisaciones de humor se relacionan más bien con la búsqueda de una memoria de historias familiares en las que se reconoce a pesar de su crudeza y marginalidad.

A modo de conclusión, pareciera 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.

La presencia de estos/as teatristas da comienzo a la investigación sobre dramaturgias y teatralidades que ya no son transgresoras pero que hablan de la posibilidad de pensar y disfrutar de entidades que nos miran, de un “juego inacabable entre la escena y el ojo”³⁵.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BUTLER, Judith (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- EURÍPIDES. *Tragedias III. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes*. Madrid: Gredos (2001).
- GAMBA, Beatriz y otras (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- LUCRECIO. *De rerum natura IV*. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus>.
- MACI, Guillermo (2011). *La escena y el ojo: Semiótica de la puesta en escena de la palabra*. Buenos Aires: Letra Viva.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- PLATÓN. *Diálogos. Sofista*. Madrid: Gredos, vol. V. (1982).
- STOICHITA, Víctor (2006). *El efecto Pigmalión*. España: Ediciones Siruela.
- TRASTOY, Beatriz - Perla ZAYAS de LIMA (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

NOTAS

¹ Gamba, 2007: 331.

² Estos individuos vivían en América precolombina, eran vistos como dos espíritus que ocupaban un mismo cuerpo. Se vestían con una mezcla de artículos tradicionalmente masculinos y tradicionalmente femeninos y tenían distintos papeles sociales y géneros en sus tribus.

³ En la cultura india el término refiere a un tercer sexo intermedio entre los géneros masculino y femenino.

⁴ En Tahití es quien, siendo de género masculino, asume roles femeninos en lo cotidiano.

⁵ Gamba, 2007: 332.

⁶ *Idem* p, 322.

⁷ 2006: 96.

⁸ *Drag queen* o *drag-king* es una de las variantes binarias de la identidad transgénero *drag*, que describe a un hombre o una mujer que se viste y actúa con rasgos exagerados o caricaturizados con una intención primordialmente histriónica, y que se burla de las nociones tradicionales de la identidad de género y los roles de género.

⁹ 1998: 139.

¹⁰ *Tóuto toínyn tò dúo élegon eíde tès eídolopoikés, eikastikèn kai phantastikèn* (Platón, *Sofista* 236c 6-7). He aquí entonces, las dos formas de la técnica de hacer imágenes: la figurativa y la simulativa.

¹¹ Stoichita, 2006: 12.

¹² Una de las teatristas presentes en esta mesa de relatos no puede dejar de parafrasear: “La piel es la que no puede decir, esta carne rota y empalidecida... amarilla, demorada en la noche de las calles a media luz, demorada en cada vereda odiada de tanta voluntad de bien”. (*La de morado*, 2009), ya que en esta imagen el personaje de travesti funde el vestido, el alma y su cuerpo en su piel.

¹³ *La de morado*. En <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

¹⁴ La noción básica del “orgullo LGTB” consiste en que ninguna persona debe avergonzarse de lo que es, cualquiera sea su sexo, orientación sexual o identidad sexual. El término escogido “orgullo”, tiene probablemente más sentido, desde un punto de vista filológico, en inglés que en español. En efecto, la idea que parece transmitir este concepto es más bien la de una dignidad intrínseca de cada ser humano, que no debe verse afectada por su conducta ni orientación sexuales. En tal sentido, la traducción más correcta debería ser “dignidad LGTB”.

¹⁵ Entrevista realizada en agosto de 2012.

¹⁶ Pablo Comes es profesor en Letras y actor. Su experiencia comenzó en un taller de teatro para adolescentes que se realizó en la Escuela Superior de Bellas Artes. Luego otro taller dirigido por “Lala” Vega y talleres breves que se hicieron en la Biblioteca Bernardino Rivadavia de Cipolletti. En el año 2009: un taller de teatro a cargo de Alba Burgos en El Andén socio-cultural de Cipolletti. De allí surgieron dos presentaciones: una *performance* basada en textos de *Antígona* de Bertolt Brecht y *Antigonia* de Alba Burgos. En el mismo año intervino en otra puesta con dramaturgia de A. Burgos titulada *Casi absurdo*, basada en textos de Samuel Beckett. En el 2010 se lo convocó para formar parte de la Compañía Teatral Nous y comenzó a gestarse la puesta de *La de morado* de A. Burgos. Desde entonces interviene en el grupo actuando o colaborando en el desarrollo de distintas puestas. En noviembre de 2012 la Compañía Teatral Nous puso en escena *Medea* con textos de Eurípides, con la actuación de A. Burgos y la asistencia técnica de “Tato” Boggan, vestuario de Pablo Comes y maquillaje de Selena Riera. Dicha obra se está ensayando con su participación como actor para llevarla a escena en el 2013.

¹⁷ Oxiura Mallman es el nombre de fantasía del *drag queen* que interpreta Titi Ricciuto, artista neuquino residente en Buenos Aires y que dictara cursos de maquillaje *drag* en Río Negro.

¹⁸ Maquilladora social y artística que realiza maquillaje-*drag* en los últimos años. Actualmente también trabaja como actriz en *shows* de transformismo en Arpillera Centro Cultural, Neuquén.

¹⁹ El 14 de octubre de 2011 en la Universidad Nacional del Comahue, durante las III Jornadas de Dramaturgias (...), se realizó un semimontaje.

²⁰ El 15 de junio de 2012 se hizo una semipuesta en Arpillera Centro Cultural, Neuquén.

²¹ Trastoy-Zayas de Lima, 2006: 98.

²² *Casanova, 1976*, film de Federico Fellini.

²³ Entrevista al actor, de dos horas de duración, en agosto de 2012.

²⁴ *Idem* anterior.

²⁵ Leandro Stepanchuc es un actor egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén. También dirigió en el 2012 *Maté a un tipo* de Daniel Dalmaroni, obra que no tiene relación con el género que venía produciendo en Arpillera Centro Cultural. Otras obras en las que participó como actor:

2008: *Señales de humor*. Actuación: Norma Mehdi, Leandro Stepanchuc, Verónica Vega y Lidia Gauna. *Show* humorístico y musical. Dirección: Stepanchuc.

2010: *Moscas* de Anahí Acosta: Grupo de teatro concertado, con Carolina Encina, María Prieto, Laura Romero y Leandro Stepanchuc. Asistencia de dirección: Gisella Baldebenito. Dirección: Anahí Acosta. Estreno: 10/08/2010 en La Conrado Centro Cultural.

2012: *Lombrices* de Pablo Albarello. Con Leandro Stepanchuc y “Ely” Navarro. Dirección: Matías Palacio. Estrenada el 12/06/2012 en La Conrado Centro Cultural. Grupo concertado.

2012: *Las estúpidas de siempre vol. 2*. Idea y dirección: Gustavo Lioy. Elenco: Inés Hidalgo, Leandro Stepanchuc y Gustavo Lioy. Grupo Sur-Menage.

2012: *Mediática* de Sebastián Fanello. Actúan: Ángela Gandini, Andrea Grossi, Carlos Walter, Daniela Kohon, Deborah Duckwitz, Gastón Krahulec, Julieta Cabanes, Leandro Stepanchuc, Lucas Montecinos, Paula Mayorga, Ruth Díaz, Sofía Albertengo. Dirección coral: Jeremías Sartori. Dirección: Sebastián Fanello.

²⁶ En el caso de los *shows* de transformismo que citara este actor, observamos que las dramaturgias de actor y director prevalecen y se imponen a una dramaturgia de autor. Las improvisaciones van diseñando las estructuras de estos *shows*.

²⁷ Ficha técnico-artística:

Grupo: Agarrate que nos caemos. Espectáculo: *Divas*, desde 2011 hasta la fecha.

Actúan: Saya Jiménez, Luciano Núñez, Leandro Stepanchuc, Gastón Vásquez, Jorge Vega, María Belén Alí, Julia Cornejo, Octavio Iribarne. Vestuario: Adrián Beberina. Asistente de producción: Norma Mehdi. Asistencia de dirección: Verónica Vega. Dirección: L. Stepanchuc.

²⁸ Es un espectáculo que realiza transformismo temático desde hace dos años en Arpillera Cultural dirigido por L. Stepanchuc y en el que actúan

este mismo junto a Gastón Vázquez además de los invitados semanales. Se trata de improvisaciones sobre las noticias de la semana: un político muerto, la asunción de una autoridad, etc.

²⁹ El elenco Calzo 42 se dedica al transformismo .Se presentó durante un mes en La Conrado Centro Cultural con *Entre tacos y revoques* con la coordinación principal de Saya Jiménez y la colaboración de Jorge Vega. Actores y actrices: Octavio Iribarne, Alejandro Klein, La Pupett, Fabián C. y la artista invitada Ladyy Butterflyy Drag Queen.

³⁰ También las conocidas Moria Casán, Mirta Legrand, Rafaela Carrá y la cantante de “Pimpinela”, Lucía Galán.

³¹ *La de morado*, de Alba Burgos, semimontaje en Arpillera Cultural en junio de 2012. Con actuación de “Tato” Boggan, Alba Burgos y Pablo Comes. Maquillaje y asistencia técnica: Selena Riera. Luminotecnia y sonido: Ariel Hassan. Producción de la Compañía Teatral Nous.

³² Video realizado por “Tato” Boggan con actuación de Alba Burgos. Dramaturgia de Alba Burgos. Maquillaje: Selena Riera. Asistencia técnica: Pablo Comes. Producción de la Compañía Teatral Nous. Este video circula en diversos festivales de cine y video en Argentina.

³³ Producción de la Compañía Teatral Nous basada en el texto de Eurípides. Estreno en Fiske Menuco en Instituto Superior San Agustín en noviembre de 2012. Actuación Alba Burgos. Luminotecnia y sonido: “Tato” Boggan. Asistencia técnica: Pablo Comes. Maquillaje: Selena Riera.

³⁴ *Show* de transformismo en Arpillera Centro Cultural, mayo de 2012, dentro del ciclo “Viernes alternativos”, con Madame Michelle e invitada Lhuanna Díaz.

³⁵ Maci, 2011: 34.

DECIR EL HACER TEATRAL EN ANDACOLLO

Marisa Reyes

“Una de las funciones del arte, por suerte no la única, ni la determinante, ha sido la construcción de la memoria histórica y un espejo de reconocimiento para los sujetos, miembros de las sociedades en las cuales esa producción artística se inscribe”.

(Grüner, 2002)

Inscribir esta ponencia en el marco de las IV Jornadas de las Dramaturgias (...) me permite, entre otros, continuar el desafío en el proceso de construcción de nuevos saberes en una surgente y continua dificultad teórico-práctica.

Este trabajo tiene la necesidad de abordar la experiencia de la creación y puesta en escena de *Un viaje a la veranada*, acontecida en el interior de nuestra provincia.

Desde hace diecinueve años se efectúa en Andacollo¹ la Fiesta Provincial del Veranador y el Productor del Norte Neuquino. Así lo informa el diario Río Negro:

(...) un evento que tiene como finalidad rendir un homenaje al criancero de la zona y las actividades que el mismo realiza. (06/01/2012)

En ese marco, se anuncia que se realizará la representación cuya intención es dar a conocer la vida del veranador y el sacrificio que implica el traslado de los animales de veranadas a invernadas, esto es la trashumancia².

Lectura inaugural, asombro, movilidad. Así nace el interés por ir a la búsqueda del acontecimiento en el interior de la provincia del Neuquén; un eslabón más en la cadena de otros enunciados que resuenan en las voces de los pobladores actuales y de los que por distintos motivos han dejado esta tierra. Así comienza el itinerario, este escrito, un viaje al encuentro con la

palabra viva que dé cuenta del acontecimiento sin acceder a la convivialidad que supone el teatro.

Nos encontramos con testimoniantes/actores, espectadores y un registro fílmico, conscientes de que no podríamos restituir esa experiencia de contacto que las presencias en teatro producen, en consonancia con la puesta. Presencias que al no poder ser reelaboradas por experienciales hacen al “teatro ausente” para nosotros, pero no para los protagonistas cuya rememoración fue resignificando lo que se produjo.

Frente a otras ofertas de festejo, espectáculos reconocidos en las grandes urbes y promovidos por televisión, esta nueva propuesta aparece como una forma de resistencia cultural. Surge la necesidad de mirar-se, representar-se, giro opuesto a las “tendencias” de otras ocasiones, resistiendo al avance y efectos disolventes de la cultura sentida ajena y avasallante.

(...) siempre traían artistas caros, de afuera, la gente trabajaba con nosotros para los que venían, había que pagar y no nos quedaba nada. (Orellana, 18/08/2012)³

(...) nos preguntaron qué podíamos hacer, para algunos era un canto de protesta, para otros algo bueno no canto de protesta. Nosotros quisimos representar lo que es la vida del trashumante (...). Salió improvisado. (Guzmán, 18/01/2012)⁴

Las fiestas populares en esta zona tienen el poder de reunión, producen empatía y voluntad de compartir concibiendo estados de encuentro.

Nuestro testimoniante “Chito” Orellana nos cuenta que la obra nació como creación espontánea, siendo ellos mismos, expresando lo que ya está en sus cuerpos, fluyendo naturalmente, una técnica inventada, surgida de lo más profundo del ser⁵.

Sin texto escrito, ¿ensayo?...

Nunca. Yo venía y le decía: “Mata, sabes que pensé que podemos poner alambre, marcar tal cosa...”. Los caballos ensayaron -dice “Chito”.

Entonces, ¿se trata de una obra de teatro?

En la teatralidad popular, Beatriz Seibel distingue, entre otras, la categoría “fiesta del trabajo agrícola y ganadero”:

(...) producida y consumida por los sectores que elaboran una respuesta basada en elementos compartidos y diferenciadores, que expresan una mentalidad compartida, un imaginario colectivo opuesto al dominante, que busca un espacio de autoafirmación, y no desecha la posibilidad de convertirse a su vez en sistema dominante. (1989: 30)

Esta vez la propuesta fue distinta, la veranada fue el tema convocante.

Nosotros somos simples de acá del pueblo, de chico lo hemos hecho. Sí, hemos estado en las veranadas por las familias nuestras que han tenido animales (o tienen). Y a uno le gusta y lo trata de extender pero como dice el dicho: “Una golondrina no va a hacer la primavera”. (Orellana, 18/08/2012)

Así, el desplazamiento entre la ficción y la realidad, entre el arte y los acontecimientos sociales, entre lo personal y lo comunitario⁶.

Siempre actúan los pibes de nosotros, los hijos, los nietos. Nosotros somos de Andacollo pero Marité es de las Ovejas y mi nieto de Charra Ruca. (Guzmán, 18/08/2012)

Teatristas/ciudadanos que accionan utilizando estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública, reinstalando la teatralidad popular y poniendo en acción la vida cotidiana, la memoria colectiva, la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido. Esta mirada resignifica prácticas

producidas en el espacio de lo real, así la teatralidad que habita en la vida es el material por el cual se moldea el lenguaje teatral.

El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. (...) abarca múltiples dimensiones del ser. (Dubatti, 2011: 49)

Las imágenes que nos devuelve la filmación nos ubica frente al acontecimiento convivial, actores en escena y espectadores: una reunión de cuerpo presente en un espacio-tiempo⁷. Una manifestación de la cultura viviente. Una presencia aurática.

Así, un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poíesis* con su cuerpo a través de sus acciones físicas en interacción con objetos y animales. Otro sector comienza a esperar esa producción de *poíesis* (*poíesis* receptiva). Se trata del acontecimiento *poiético* y del acontecimiento de expectación. Las gradas del anfiteatro están completas.

En 1944 se construía en este lugar un dique de reserva de agua potable para la población - realizado por el Ing. Servin-. Poseía una entrada llamada condonga por la cual se accedía a un tramo más o menos corto, donde se encontraba la cañería. Este lugar estuvo muchos años abandonado, cubierto de pastizales y los niños lo utilizaban para jugar al fútbol. Por entonces estaba cercado con alambre de púas y se había propuesto rellenarlo; pero ante la falta de un área recreativa y de espacios verdes se lo aprovecha para hacer allí un anfiteatro, limpiando y colocando gradas en los desniveles, con material de la zona, las que se utilizan como tribunas. Actualmente es un gran centro de esparcimiento y recreación, se realizan actividades deportivas como fútbol y voleibol. A su alrededor se colocaron bancos y sobre la calle Jaime de Nevarés se construyeron mesitas con bancos -en un lugar donde antes existía una

vivienda de propiedad de dos hermanas muy humildes, de apellido Vázquez, hoy fallecidas⁸.

Hombres y mujeres de distintas edades miran y aplauden. Aunque no hay propuesta u ofrecimiento de servicios al que mira, algunos espectadores se instalan en la escena y fotografían. Se instaura así otro espacio de sociabilidad, un nuevo tipo de transacción frente al objeto cultural.

Nos vemos llevados inmediatamente a presuponer que hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro). (Geirola, 2000: 44-45)

La presentación se efectúa al aire libre en el anfiteatro del pueblo. Una relatora da la bienvenida diciendo:

Andacollo, puerta de entrada a la zona más cordillerana del Norte de la Provincia del Neuquén, donde la Cordillera del Viento se conjuga con la calidez y el sentir de nuestra gente.

El testimonio representado es una historia verdadera, la del trabajo trashumante, de personas que realmente existen⁹. Esto produce lo que se podría llamar un “efecto de veracidad” que desautomatiza nuestra percepción habitual como algo ficticio o imaginario. Se trata de una situación social problemática que se vive y experimenta con otros. Se exhibe una epicidad cotidiana, una situación social colectiva.

Unos, ubicados en las gradas que están completas de público. Los cuerpos no mediados por el texto están en escena como elementos autónomos e independientes, arraigados a lo vital. Los cuerpos, territorios de la memoria, lugares que se reivindican como algo propio. Cada individuo es su cuerpo, su metáfora. Sus marcas individuales y singulares se entrecruzan. Las acciones van haciendo a los personajes y a sus relaciones. Allí hay saberes, mecanismos adaptativos y heredados, una dimensión histórica. Existencias que

atesoran la memoria colectiva y cultural. Se plantea aquí, la relación con la verdad verificable extraliterariamente, verdades sociales, históricas y coyunturales.

El espacio escénico está cercado con alambre. Dentro, dos mujeres con vestimenta similar y un niño rodean una pequeña fogata junto a bancos, cayana, fardos de pasto, animales de la zona y otros elementos de la vida cotidiana. Una de las mujeres cose, la otra muele trigo, el niño juega con un caballo de palo. A corta distancia, otra mujer más joven con vestimenta diferente está rodeada de objetos más modernos. Más atrás una manguera amarilla. Fuera del cerco, un auto. Allí se construye la relación en dos espacios escénicos diferentes. Luego, se anuncia la llegada de los trashumantes y se solicita al público que no aplauda para evitar asustar a los animales. Unos ingresan al espacio con caballos y se preparan, interactuando con las mujeres mayores. Otro llega en auto, baja y junto a la mujer joven prepara la partida. Una imagen que constata modos de acción dentro de lo real ya existente.

Están los pobres y los ricos, los estancieros.
Quisimos mostrar que los ricos no arrean, van de
turistas con otra ropa, *sandwichitos*, mesita de
camping. Ahora llevan los animales en camiones.
(Guzmán, 17/07/2012)

Las acciones continúan narrando la historia. Los crianceros arrean el piño, llegan al “rial”¹⁰, terminan su recorrido salen de escena y vuelven a sus hogares. Las mujeres han continuado en el mismo espacio realizando tareas domésticas. Al regreso se efectúa una fiesta amenizada con baile, compartida por todos los actores. Después invitan al público y se suman parejas.

Yo lloré ese día. Estábamos con mi hija mirando
acá en el anfiteatro, y mi hija me miraba y yo
lloraba porque me acordaba de todo lo que hacía
yo en aquella época cuando era joven.
Una emoción ver que chicos jóvenes ahora
hicieran esas cosas. A mí por lo menos me llega.
(Parra, 17/08/2012)¹¹

Esta obra/testimonio, *oxímoron* que nos permite decir el arte como forma de acción social que alegoriza un presente crítico, entrega una experiencia que nadie más puede ofrecer. Se rescatan estas vidas “desde abajo”, historias de la comunidad tal como las viven, tal como las sienten en el instante de peligro.

Allí hay saberes, mecanismos adaptativos y heredados, una dimensión histórica como respuesta a “tendencias artísticas impuestas”. Además, conciencia de separación entre el arte y la vida.

“Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido”. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. (Shklovski, 1970: 14)

Caso contrario la vida desaparece transformándose en nada. Esto parece materializarse al exponer que el espacio escénico hizo posible ante la mirada de los espectadores los avances de los alambrados, las dificultades en el rial, evidenciando la posibilidad de convivir con la naturaleza pero la imposibilidad de enfrentar los cambios que el hombre hace sobre ella, sin dejar opciones.

Una voz evoca en ausencia una polifonía de otras voces posibles, otras “vidas”.

[Es la voz de] un hombre que ha sido muy marginado por ese tema -como dice “Chito”- que canta la verdad. Hay muchos temas de él que les pega con las letras. Sus canciones son referidas a esto, a defender la cultura nuestra, que no se pierda. Lo que pasa es que él sabe, siempre arrea a la veranada y va viendo todo. (Orellana, 2012)

Esa voz que narra y canta es la de un criancero y cantor que como lo expresa Guzmán “lo va haciendo al momentito”, a medida que transcurren las escenas¹². Se trata de Atilio Alarcón que afirma así su identidad:

A los 17 años mi mamá me puso a cargo del arreo pero con peones a cargo mío, peones mayores que yo, gente que sabía. Yo era bastante inservible, bastante inútil, pero ellos me enseñaron y entonces aprendí. Y yo decía cómo podrá hacer esta gente si llueve todo un día y toda una noche para hacer fuego mañana a la mañana.

En apariencia se está mirando objetivamente, pero estamos ante el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás, inseparable del conjunto de relaciones sociales. Se expone un modo de intercambio a través de la experiencia estética propuesta a la mirada. Emerge un intersticio, alternativa que revela en el aquí y ahora, el pasado.

El anfiteatro está iluminado con luz blanca general, sin matices ni delimitación de espacios. La voz del presentador que anuncia el “cuadro vivo” interactúa con la del narrador que canta acompañado por la guitarra. Hay mensajes lingüísticos como el de “propiedad privada” y “rial”. Denotación y connotación, una cadena flotante de significados. Otra línea de fuga aparece, más preguntas ¿qué hay detrás de ese alambrado? ¿Los afectará en el traslado de los animales de internada a veranada o viceversa? Las voces de los crianceros nos responden:

Muy difícil se ha puesto la cuestión de la gente que arrea a la veranada. Ya no hay lugares para dormir. Para los animales... es muy difícil. No hay por dónde pasar. Los animales no son capaces, algunos se mueren en el camino¹³... los alambrados, los pinos.... Ahora se arrear chivos en camiones. La gente joven se va y no vuelve más. Los viejitos se quedan solos y se va perdiendo esto. Lo que uno ve es que se pierde. Uno aspira a que no se pierda. (Alarcón, 19/08/2012)¹⁴

Nos cuentan y verificamos en nuestro recorrido por la zona que los caminos naturales del anual traslado cada vez se presentan con más dificultades por los alambrados de los campos. La escena muestra

claramente el conflicto con el entorno, las circunstancias dadas condicionan el accionar de los personajes.

Hace veintiún años atrás, se hizo la Ley de Arreo. Nosotros caminamos esa ruta, marcamos los riales, todo. Pero nunca el gobierno hizo caso a eso. Es una ley sin reglamento, es como si fuera una ruta sin carteles. (Alarcón, 19/08/2012)¹⁵

Los crianceros denuncian que los están “acorrallando”, “quitando tierras” y reduciendo sus espacios a “mínimas fracciones”.

Siempre hubieron problemas acá pero el grave problema de los arrieros comenzó cuando se empezaron a alambra los campos. (Alarcón, 19/08/2012)

¿Cómo sucede la apropiación considerando que el alambrado lleva implícito la denominación “propiedad privada”? ¿Quién regula, controla, decide dividir en porciones este territorio?

Dicen que se trata de una política que se viene aplicando desde hace tiempo desde diferentes administraciones del Área de Tierras. Sostienen que se está favoreciendo a una minoría que alambra campos, reduce callejones de arreo y alojos donde habitualmente pernoctaban con sus animales. Los actuales crianceros afirman:

Hace veinte años atrás los campos eran puras veranadas de los campesinos y después ya la provincia empezó a quitarlas, a cercar. Vinieron las empresas privadas, vino CORFONE, esos quitaron las veranadas, forestaron todo.

Nos encontramos con dos realidades diferentes, con dos lógicas opuestas. Por una parte, la lógica capitalista que “como una máquina devoradora” se apropia de los campos, alambrando, cercando, privatizando, avanzando hacia la desterritorialización dejando a los campesinos sin territorio, sin la posibilidad de ejercer sus prácticas ancestrales. Entonces estaquea, deslegitima, obstaculizando la veranada a campo abierto, gestando callejones con dificultades y peligros al acecho. Esto no solo para los crianceros sino también para quienes transitan por las rutas del norte neuquino. Por otra, la lógica precapitalista con un

campesinado tradicional de subsistencia con un modo de producción trashumante, híbrido de formas tradicionales y modernas, y sujeto a las pretensiones capitalistas.

Así el pasto se termina
y se vuelve todo tierra.
Con los pinos no se produce
ni una matita de pasto.
Allá en las veranadas todos forestan.
Qué lindo todos forestan
y nuestros animales siempre molestan.
Qué triste, siempre molestan.
Los Parques Nacionales, bosques, Corfone
y también los ricachones
dejan al pobre arriero en los callejones.
Arreando a los empujones
depredamos la tierra con nuestros piños
pero ellos nos estrujaron plantando pinos.
(Alarcón, “Pinos y piñas”)¹⁶

Por otra parte...

(...) no se respeta el margen que deben dejar en la ribera de ríos, lagos artificiales y naturales que inciden en el acceso a las aguadas que utiliza el ganado. (González Coll, 2008: 10)

Por lo tanto, las dificultades de terrenos y alambrados presentan una problemática muy intensa en la vida de los habitantes del lugar que tienen como modo de vida, la producción ganadera. Esto se vislumbra en la escena con el avance de los crianceros y sus animales (dos caballos y veinte chivos aproximadamente). No obstante, unos transitan en auto aunque en el recorrido interactúan. Los fardos de pasto evidencian la falta de pastizales. Además, el agua es escasa ya que los callejones están poblados de piedras. Las limitaciones se desprenden de la presencia del gasoducto simbolizado por la manguera amarilla.

Las instituciones imposibilitan la legalización del acceso a la tierra para los crianceros, habitantes ancestrales, trabajadores genuinos que, tal como lo expresan: “No tenemos quién nos ampare a los crianceros”.

Cabe mencionar las dificultades que ha puesto el crecimiento urbano:

Antes, los arreos pasaban acá cerca, por el barrio ese que han hecho, y dormían aquí. [Ahora] cada vez es más difícil. (Orellana, 18/08/2012)

La actividad ha resistido y ahora también resiste, con este compromiso teatral asumido, a múltiples avatares. Las condiciones de esa estabilidad permiten su perdurabilidad que tiene fuertes connotaciones culturales como el apego y el amor a la tierra, a los animales, a la ferviente voluntad de no perder sus tradiciones, sus raíces, su identidad, su desarrollo productivo. Esto contrasta con la fragilidad de otras actividades que desaparecieron como la trilla “no maquinista”. La lucha para que no les alambren las esperanzas, está viva¹⁷.

Podemos expresar que la producción de la teatralidad popular surge como respuesta de un sector “en un momento de peligro”, que frente a sectores dominantes, responde afirmando la identidad, evitando la destrucción de la dignidad personal, tal como lo expresa Domingo Adame Hernández, refiriéndose a las formas contemporáneas de teatro indio y comunitario:

No es un teatro en búsqueda de público, sino que su público es la propia comunidad que lo crea. (2006: 20)

(...) el teatro se debe estudiar como movimiento cultural vivo porque verlo solamente como disciplina artística es seguir manteniendo el concepto reduccionista occidental, pues el teatro, y sobre todo la teatralidad, están presente en distintas actividades que el ser humano realiza en comunidad y a su vez, estas se relacionan con otras manifestaciones en la vida del individuo y de la sociedad. (2006: 19)

Este intento de acercamiento procuró nuestro desplazamiento hacia el profundo sentido que para la comunidad

tuvo la representación donde el espesor dramático está en hablar del propio lugar. Esta teatralidad, una práctica donde poder mirar, mirar-se, contenido y forma (de producción) son coherentes. Los protagonistas/testigos con una cierta urgencia colectiva, excluidos de circuitos teatrales instituidos de producción, nos interpelan sin pretensiones artísticas ni literarias. Una forma de descolonización de una situación social problemática en las lejanías del “interior neuquino”, ante la necesidad de mantener vigente una vivencia significativa, nacida en estructuras que se desmoronan mientras resisten antes de que sea tarde.

(...) más que un espectáculo para arrancar aplausos queremos tocar las conciencias y los corazones de toda la gente, de todos los jóvenes, de todos los niños. Para que sigan entre todos luchando, para que este trabajo no se termine nunca, para que este trabajo siga. Porque esto nos hace libres... Este es un trabajo que hemos heredado de nuestros mayores y al que no queremos renunciar. (Alarcón, 06/01/2012)

Es preciso seguir construyendo espacios vivos como el que hoy compartimos para que el silencio escuche la fuerza de nuestra voz.

BIBLIOGRAFÍA

ADAME HERNÁNDEZ, Domingo (2006). “Teatralidad india y comunitaria en México. Un acercamiento de la complejidad”. En *América sin nombre*, nro. 8. Universidad de Alicante, p. 18-26.

ANGUITA, Julio (1995). *Neuquén. Una geografía abierta*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, p. 91-130. En Colantuono, María Rosa (Coordinación).

BUSTAMANTE, Hugo A. (2006). *Oro en la cordillera del viento: minería aurífera y sociabilidades en el norte neuquino, 1890-1920*. Neuquén: Editorial BH (5). Diseño Integral.

DIÉGUEZ, Ileana (2007). “Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales”. En *ARTEA Investigación y creación escénica*, versión *on line*.

- DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- ESTÉVEZ, M.-C. SAGREDO (2008). “Trashumantes. Recuperar nuestras tierras para seguir viviendo”. Testimonio documental.
- GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Ediciones Gestos. Colección Historia del Teatro 4.
- GONZÁLEZ COLL, María M. (2008). “Crianceros trashumantes patagónicos: un modo de producción que se resiste a desaparecer”. En *Revista TEFROS*, vol. 6, nro. 1, Universidad Nacional del Sur, p. 1-15.
- GRÜNER, Eduardo (2002). “El sitio de la mirada”. Conferencia dictada en SEMA (Seminarios de Primavera). También en Grüner (2012). “El arte dominante de hoy es roca muerta, no tiene secretos para entregarnos”. En *El jinete insomne*, versión *on line*.
- SAPAG, Luis F. (2011). *Los veranadores del alto Neuquén: historia social y desafíos de la modernidad*. Neuquén: Educo.
- SEIBEL, Beatriz (1989). “Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones”. En *Latin American Theatre Review*, FALL 23, nro.1, p. 27-36.
- SHKLOVSKI, Viktor (1970). “El arte como artificio”. En AA. VV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

NOTAS

¹ Adelaida, testimoniante oral, recuerda: “El pueblo de Andacollo fue fundado (entre) los días 10 y 20 de febrero de 1907 (...)”. (Bustamante, 2006: 188)

Andacollo se encuentra ubicada al noreste de la Provincia del Neuquén a 1.113 m.s.n.m., emplazada sobre la margen izquierda del Río Neuquén, en un hermoso valle desde donde puede apreciarse la magnitud y belleza de la Cordillera del Viento. Más datos en www.andacollo.gov.ar.

La distancia en línea recta entre Neuquén y Andacollo es de 302.1 km. aunque la distancia en ruta es de 433 km.

² Para Luis F. Sapag:

Las prácticas trashumantes en Neuquén surgieron en el siglo XVIII, de un proceso intercultural en un ambiente particular, condiciones que le dieron atributos distintivos respecto a las matrices española y huarpe. (...) Desde la segunda mitad del S XIX hasta 1.930 la ganadería se convierte en la actividad

estratégica que organiza el espacio neuquino en torno a la faja occidental que a fines del siglo pasado contenía más del ochenta por ciento de la población total del territorio. (2011: 96)

³ Máximo “Chito” Orellana, nativo de Andacollo.

⁴ Antonio “El Mata” Guzmán, nativo de Andacollo.

⁵ Orellana junto a Guzmán participan en distintas fiestas populares generando distintas propuestas culturales. Además, han enseñado cueca a los niños en las escuelas.

⁶ Según Ileana Diéguez:

En mis experiencias como espectadora he podido percibir que muchos artistas asumen su trabajo como mediadores, como trasmisores o Testimoniantes, observadores y participantes, como seres que se desplazan en la liminalidad, entre ficción y realidad, entre el arte y los acontecimientos sociales, entre lo personal y lo comunitario. (2007: 3)

⁷ Elenco: Antonio “El Mata” Guzmán, Máximo “Chito” Orellana, Rogelio “El Pichu” Guzmán, Eusebio Guzmán, Manuel Guzmán, Blanca Hortensia Saso, Jonathan Retamal, Angélica Nicloux, Marité Almendra, Mauro Orellana. Cantor y relator: Atilio Alarcón. Relatores: Marisa Antiñir y Antonio “Laliana” Rodríguez.

⁸ Más datos en www.neuquen.gov.ar/mucicipiovirtualandacollo/paseos.htm.

⁹ Según lo expresado por Julio Anguita (1995), constituye una forma productiva particular que se presenta en diversas zonas del país, especialmente en “la región cordillerana desde el sur de Mendoza hasta la provincia de Santa Cruz”. En la provincia del Neuquén, atento lo manifestado por el autor, se presenta su máxima expresión. Si bien se encuentran concentrados en la totalidad del departamento Minas, zona de Ñorquín y norte de Chos Malal, denominado Alto Neuquén. También hay invernadas y veranadas en los departamentos Pehuenches, Loncopué, Añelo, Picunches, Zapala, Aluminé y Confluencia. *Op. cit.*, capítulo IV.

¹⁰ Se escucha al relator, Antonio “Laliana” Rodríguez, informar que el “rial” es el lugar donde la gente campesina, los arrieros, pasan la noche o el siesteo (...) y con la fresca salen otra vez al camino. Rial, una palabra que viene de España [refiriéndose a los paraje en los caminos] de la Mesta, en ese lugar tenían que pagar para cruzar por el camino del Rey, el camino real.

¹¹ Violeta Parra es hija de madre criancera. Nació en Invernada Vieja en 1945. Es docente jubilada, actualmente trabaja con el Centro de Jubilados de Andacollo.

¹² Entre los temas que escuchamos identificamos los siguientes: “Duérmase mi gueñecito” (canción de cuna) de Atilio Alarcón en CD *Identidad con sentimiento neuquino*. “Dios te guarde criancero-Huellas del arriero”

(huella) de Atilio y Varón Alarcón. “Soy bien paisano” (valsecito) de Atilio Alarcón en CD *Criancero*. “Cantorcito de Curaco” (valsecito) en CD *Al corazón de mi gente*. “Tachito matero” (Polquita) Yanet Alarcón en CD *Astillas del mismo palo*. “Bajada del veranador” (cueca neuquina) en CD *Al corazón de mi gente*. “No le afloje la cola a la vaca” (polquita) de Atilio Alarcón en CD *Identidad con sentimiento neuquino*. “Pa’ que sepan de onde soy” (cueca neuquina) de Atilio Alarcón en CD *Astillas del mismo palo*.

¹³ Por ejemplo, en [www.lmneuquen](http://www.lmneuquen.com.ar), 10/04/2012: “Un camión mató 86 animales en Chos Malal”. Y en www.rionegro.com.ar, 9/04/2012: “Atropelló un arreo y mató medio centenar de animales”.

¹⁴ Atilio Alarcón, criancero y cantor, 60 años. Entrevista realizada el día 19 de agosto de 2012, en Chos Malal.

¹⁵ Al respecto, Luis F. Sapag expresa:

(...) la privatización de los espacios de los arreos es un problema que se agudiza y amenaza seriamente la continuidad de la trashumancia, pues su solución exige políticas públicas, que esporádicamente se han esbozado, pero no alcanzan para concretarse. Por ejemplo, la ley N°1934, dictada en 1991, legitima las principales rutas tradicionales de la trashumancia, impone al Estado su trazado y mantenimiento, y lo habilita para convenir o imponer condiciones a los propietarios particulares que pudieran atravesar; sin embargo, nunca se reglamentó ni se puso en vigencia. En consecuencia, el doble movimiento de la titularización de los campos y la privatización de los callejones ahogan progresivamente los movimientos trashumantes, con lo que los pastos declinan y los piños, con cantidad creciente de animales, encuentran mayores dificultades para recorrerlos. (2011: 226)

¹⁶ Versos de “Pinos y piñas” del CD *Criancero* de Atilio Alarcón. Grabado en Estudio de Jorge Soto, de producción independiente. SADAIC-CAPIF-TRD240-2009.

¹⁷ En el Testimonio Documental de Estévez y Sagredo (2008) se desprende que el conflicto ocurrido con la familia Faundes traza un rumbo esperanzador. Estos, con ferviente voluntad y firmeza lograron con el apoyo de la comunidad, recuperar sus tierras habitadas desde tiempos inmemoriales ante la apropiación que de ellas había realizado una abogada, nativa del lugar, asesora legal del Municipio de Chos Malal; no obstante estar avalada en sus tramitaciones por la Dirección de Tierras de la provincia.

¿CUÁNTO TIEMPO DUELE ESTO?

La culeada

Bárbara Vera

*“Es un recuerdo agarrotado
que se empaca en la tierra
para no caer y creer que mi
vida nunca valió”.*

(Bas, 1989)¹

Comenzamos el cursado de Literatura Griega Antigua en la Universidad Nacional del Comahue, enterándonos de que íbamos a estudiar la literatura dramática en perspectiva con el teatro neuquino actual². Nunca había ido al teatro, nunca me había llamado la atención. Solo pensaba en qué iba a hacer con esta propuesta de cátedra de primer año de la carrera de Letras, tan complicada para mí. A través de cinco unidades íbamos a aprender, qué lugar ocupaba el teatro en relación con la fiesta, el rito y el mito en la cultura antigua, cómo fue el diseño del espacio teatral y el modo de sus representaciones, de qué trataba la *Poética* de Aristóteles, y qué matrices textuales de representatividad podemos advertir leyendo las tragedias griegas, especialmente *La Orestíada* de Esquilo. Todo esto para poder reconstruir el “teatro perdido” como acontecimiento convivial en la antigüedad, a fin de descubrir sus relaciones con el teatro neuquino actual.

Para esto cada uno de los alumnos tenía que hacer el seguimiento de una obra de teatro, ir a los ensayos, hablar con los actores y finalmente ver el estreno, siguiendo la bibliografía propuesta por la cátedra. En mi caso, la obra que me tocó trabajar es *La culeada*, con la actuación de Grisel Nicolau³. Se trata de un unipersonal, adaptación de un cuento de Humberto Bas⁴, cuento que cuando lo leí me impactó mucho, porque ser un relato que trata del maltrato y abuso hacia la mujer. La violencia contra la mujer presenta numerosas facetas que van desde la discriminación y el menosprecio, hasta la agresión física o psicológica.

En esta monografía voy a contar todo el proceso que seguí para analizar los ensayos y la puesta en escena de *La culeada*. Voy a contar mis miedos, mis nervios, lo que me gustó, lo que no me gustó, mis procesos de expectación, etc. Todo esto guiándome por el material bibliográfico que fuimos reseñando, las clases teóricas y por supuesto, mis ganas de aprender.

Empezando por el nombre de la obra, desde un principio no se me pasaba nada por la cabeza, además con un nombre tan particular, mucho no había por pensar. Me dio la sensación de que yo misma reprimía mis pensamientos, no quería saber qué significaba el nombre, hasta que conocí los procesos de expectación leyendo los *Veinte temas de reflexión sobre el teatro* de Juan Carlos Gené⁵, donde se habla de las crisis de los vínculos que sufre un espectador incluso antes y después del acontecimiento teatral.

El ciclo de expectación consta de seis momentos de crisis. La primera, cuando se acerca la hora de la representación. La segunda, cuando cada espectador comienza a depositar parte de su individualidad en la masa de espectadores, y todos se preparan con mayor o menor intensidad para la experiencia convivial. La tercera, cuando comienza la representación, donde el cambio y la separación entre escenario y escena se hacen ahora superlativos. La cuarta, cuando la teatralidad fluye en el acontecimiento teatral hasta que cae el telón y el espectador cambia su acción visual por expresiones verbales de conmoción y agradecimiento: aplaude, grita, a veces ríe o llora, aunque por lo general ya lo hizo a lo largo del hecho teatral. En quinto lugar, el espectador reflexiona y evalúa la función, asume identidades y rechazos con respecto a los personajes. Por último, en el sexto ciclo, se va desalojando la sala; el convivio se va disgregando y los actores se van del escenario abandonando al personaje para volver a ser personas. Los espectadores evalúan lo que se vio en el escenario así como los actores evalúan tanto su trabajo en virtudes y defectos, y también su relación con el espectador.

Hasta acá la teoría estaba clarísima, ahora tenía que vivirla en carne propia, experimentarla en mi subjetividad. Empecé por el

argumento de la obra. Trata de una mujer de campo que vive con su marido y con su madre. Su nombre es María Kilina. Su marido abusa de ella, la golpea; sin embargo, su madre le dice, o le da a entender, que se tiene que quedar tranquila, que ya se va a acostumbrar, que todo esto se lo dice porque ella en su momento había vivido lo mismo y creía que eso había que manejarlo quedándose callada y dejándose hacer todo lo que le hacía “El Pancho”, su marido, que la violaba y la golpeaba hasta que María Kilina se cansó de los abusos de “El Pancho” y de las burlas de los demás, porque todos sabían que ella era abusada. De modo que finalmente lo mata.

En cuanto a la crisis de los vínculos, según J. C. Gené, la voy a explicar desde mi experiencia como expectadora y espectadora de una propuesta teatral, en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua durante el primer cuatrimestre de 2012.

Ciclo de crisis 1

Entramos todos juntos al Salón Azul de la Biblioteca Central de la UNCo, un sábado a la tarde, entonces se produjo mi primera crisis. La actriz, Grisel Nicolau, se sentó en una tarima para comenzar con su transformación mientras nosotros, los espectadores, estábamos acomodándonos para que la obra empiece. En este caso, Grisel se “produjo” delante de nosotros porque generalmente los actores se preparan en sus camarines, lejos de la mirada de sus espectadores. Grisel se fue transformando en el personaje: comenzó a vestirse, se puso un vestido rojo, unos guantes blancos, un collar blanco como de perlas, unos zapatos rojos. Ya no era Grisel, ella ya no estaba, estaba su personaje. Después comenzó a preparar toda la escenografía: puso una silla en el medio del escenario, colocó unos objetos debajo de la silla, probó el sonido de sus tacos en el escenario, midió el espacio del que disponía para sus movimientos, se sentó en la tercera fila de las butacas para ver si desde ahí había buena visión y llegó a la conclusión de que nos debíamos acomodar desde la fila tres en

adelante. Todo esto, porque ella no conocía el espacio físico donde iba a actuar y también porque no se trataba de un espacio teatral convencional sino de un salón para conferencias, carente de infraestructura para luces de escenario.

Ciclo de crisis 2

Por el solo hecho de ocupar un asiento ya comencé a depositar parte de mi individualidad en el convivio de ese lugar. Por otra parte, Grisel se fue separando, lentamente, de la vida cotidiana y acercándose a su personaje: María Kilina.

Ciclo de crisis 3

Comenzó la representación y ahora sí que los cambios se notaban. Grisel no estaba, estaba María Kilina y yo tampoco estaba, sino que estaba mi yo-espectador, mi subjetividad se había despojado del mundo real para meterse en el mundo de la ficción.

Ciclo de crisis 4

La obra terminó y yo, ya me reí, ya me dieron ganas de llorar, y me enojé también. Aplaudimos muy contentos porque la obra nos encantó, aunque la historia nos “pegó” muy fuerte.

Ciclo de crisis 5

Salimos, muy cargados de esa particular experiencia. Me sentía mal, aunque cuando digo “mal” quiero decir “dolida” por lo que había visto. Luego, todo el viaje a casa fue un reflexionar sobre lo ocurrido en esa obra.

Ciclo de crisis 6

Con mis compañeros nos estábamos alejando de la UNCo e íbamos re-visando todo lo que vimos: las escenas más fuertes y las que más nos gustaron, y creería que Grisel también nos evaluó como espectadores.

Pero me siento más liviana, con mis callos haciéndose y pienso volar. Volar como cuando con el Pancho me encontraba en la loma buscando terneros. De cuando derramaba mi sudor en el pastizal y también mi primera sangre. De cuando eso daba gusto, porque respirábamos cansados y nos cambiábamos el sudor. Yo todavía recuerdo esa planta de lapacho que nos cobijaba. Allí está, que no se quiere caerse. Es un recuerdo agarrotado que se empaca en la tierra para no caer y creer que mi vida nunca valió. (Bas, 1989)

Estas palabras del personaje fueron las que más me impactaron, por el sufrimiento de la protagonista. Ella, en un primer momento, amó a su marido y le gustaba estar con él, hasta que la relación se tornó oscura. Y después del asesinato, María Kilina dice sentirse “más liviana”, aunque también siente que su “vida nunca valió”.

Cuando vi la obra por primera vez, por momentos me hizo reír, otras veces me dieron ganas de llorar y hasta me dejó helada. Fue una historia dolorosa, una historia que hoy en día se ve, y mucho. Cuando me fui de aquel lugar, estuve contenta de haber ido, me gustó pasar por esa experiencia. De ahí salió otra persona, no era la misma que hacia una hora había entrado al Salón Azul. Era completamente diferente. Era otra, yo. Fue una experiencia enriquecedora. Cómo irme sin sentirme mal, triste, enojada, pensando en la historia que, aunque al fin y al cabo es una ficción, sin embargo se vive en la realidad actual que nos golpea, nos abusa y hasta, a veces, nos mata. Cómo luchar contra la violencia que

existe en el mundo, y cuando digo “violencia” hablo de ella en todos los sentidos.

Jorge Dubatti afirma que la expectación consiste en mirar la historia que existe arriba del escenario, observando atentamente, pero no se trata solo de observar sino de percibir con todos los sentidos y experimentar para dejarse afectar y estimular⁶. Y eso es más o menos lo que yo viví en ese momento. Para Aristóteles, ante la tragedia, se experimentaba una especie de catarsis (*kátharsis*) purificadora de dos emociones: la piedad y el terror. La catarsis o efecto que el teatro provoca en el espectador consiste en curarse precisamente de una afección experimentando una afección similar. A través de la catarsis, el espectador se purga de sus emociones, experimentando un placer análogo al de la curación de una enfermedad. En esta acción de identificarse con lo que el personaje sufre, el espectador se libera del peso de sus emociones y así termina purgado o purificado.

La segunda vez que vi la obra, creía que no me iba a pasar nada en cuanto a nueva experiencia, pero en verdad no fue así. Nuevamente surgieron expectativas. ¿Por qué? Porque pensaba en que iba a ir con otra mirada, con una mirada más crítica; suponía que me iba a fijar en más detalles y también iba a poder entender cosas que la primera vez me habían quedado inconclusas. Pero una nueva experiencia volvió a ocurrir. La historia me siguió lastimando por dentro y otra vez me fui cargada, sufriendo lo mismo que la vez anterior. Otra vez me había despojado de mi “yo” para meterme en el personaje de María Kilina.

En escena, Grisel recurrió a algunos objetos, particularmente un pañuelo rojo, y nos hizo creer que era un bastón y, después, una hamaca. Cualquier persona que no hubiera visto la obra, si me escuchara, diría: “¡Qué ingenua! ¡Cómo se lo va a creer!” Pero durante el acontecimiento teatral nos creemos esas cosas así como tantas otras. También cuando la actriz cambiaba las voces, nos hizo creer que era su mamá o que era María Kilina. O bien cuando recitaba los rezos, nos ubicaba en otro espacio y en otro personaje.

A esto J. Dubatti llama “*poíesis* productiva”, porque se crea otro espacio y otro tiempo gracias a los recursos de la actuación.

La *mímesis* y la teatralidad nos fuerzan a sentir las relaciones entre el arte y la realidad cuando nos encontramos en pleno acontecimiento convivial. La teatralidad tiene que ver profundamente con la mirada del espectador y esa mirada, “*poíesis* receptiva”, es la que crea el espacio de alteridad donde la ficción emerge. La teatralidad es pertenencia del espectador en la relación expectatorial; si no, el proceso de *mímesis* y teatralidad no tendría sentido ya que la teatralidad engloba a la *mímesis* al ser esta una de sus modalidades. El teatro lleva en su corazón la noción de *mímesis* (Féral, 2000: 43). La teatralidad es aquello que implica una relación de poder entre los teatristas y los espectadores. El espacio teatral es organizado para concentrar la atención del espectador frente a los personajes, y todo está construido para fortalecer el significado de soledad del personaje; entonces la soledad existencial y el aislamiento escénico integran la teatralidad.

Y en cuanto a la actuación, Grisel recurre a diferentes técnicas aunque -claro está- no todo espectador se da cuenta. En el diálogo al final de uno de los encuentros se le preguntó sobre las técnicas utilizadas y en verdad señaló muchas a lo largo de toda la obra. Otra cosa que se le preguntó era si ella quedaba “cargada” al representar a su personaje, si se sentía mal o triste, pero como buena actriz que es, nos dijo que no, dijo que ella termina de actuar y vuelve a su vida cotidiana normalmente.

Existen tres procesos que hacen a la teatralidad y también conforman al actor en escena:

Transformación: cuando el actor realiza un cambio de forma: deja de ser una persona para convertirse en personaje. En este sentido, Grisel comienza pintándose y poniéndose la ropa que va a utilizar para la representación.

Transgresión: cuando se crea una inversión del actor con respecto a lo cotidiano.

Ostensión: cuando el cuerpo del actor tiene una energía distinta de la de su vida cotidiana. Ya no existe la actriz, Grisel, existe el personaje de María Kilina. (Féral, 2003: 103)

Y todo esto es necesario para que se conforme un acontecimiento convivial, donde varias personas se juntan en un mismo lugar para vivir una experiencia que no es propia, sino que se nos presenta para meternos de lleno en un mundo que no es nuestro, pero que de a poco nos deja entrar para experimentar, por un momento, el dolor de los demás.

En conclusión, *La culeada* me sirvió para conocer las cuestiones técnicas del teatro respecto del actor, del espacio escénico, del espectador, de la música etc. y, sobre todo, me sirvió para conocer a una gran actriz como Grisel Nicolau, además, muy divertida y simpática que se portó muy bien con nosotros al poner en escena una obra que hacía rato que no se daba, para que todos la podamos analizarla en el cursado de la cátedra.

En fin, aprendí a mirar críticamente el teatro. Aprendí que en Neuquén hay calidad teatral, y que tengo que aprovecharla al máximo. Y todo esto después de haberme negado rotundamente a escribir con producción propia respecto de aquella experiencia teatral. Siempre dije que con esta materia mantenía una relación de amor-odio, que finalmente se convirtió en amor. Costó, sé que costó mucho, pero valió la pena.

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

FERAL, Josette (2000). "Mímesis y teatralidad". En Pellettieri, O. (Ed.). *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna-Uba-Fundación Roberto Arlt, p. 33-44.

----- (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. En *Teoría y Práctica* nro. 13, en <http://www.slideshare.net/yaguaraiva/typ013>.

NOTAS

¹ Extraído de *La culeada y otros cuentos* de Humberto Bas. Puede leerse en http://barcoborracho1871.blogspot.com.ar/2009/07/la-culeada-de-humberto-bas_22.html.

² El presente trabajo se generó en la cátedra de Lengua y Literatura Griega Antigua en el módulo correspondiente a “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, Universidad Nacional del Comahue, 2012.

³ Griselda Nicolau es maestra especial de música, actriz, directora y pedagoga teatral. Se inició en la actuación a los doce años, posteriormente egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes (carrera de Arte Dramático) en Neuquén. En su trayectoria profesional se consigna lo siguiente:

1988-89: integra el proyecto “La expresión y los jóvenes” (Neuquén).

1994: actúa en *Don Quijote y Dulcinea*, y en *Salvo el crepúsculo*, con dirección de Elsa Hernández (Neuquén).

1994-1996: docente de música en el nivel inicial.

1996: participa en el seminario de “Metodología de investigación teatral”, Odin Teatret, en el Teatro Gral. San Martín (Buenos Aires).

1998: asiste al seminario de “Metodología de investigación sobre el Trabajo físico del actor”, dictado por Naira González, directora del Il Cervo Disertore, Venecia (Italia).

.....: asiste al seminario “El trabajo físico y vocal del actor con relación a su propia cultura en el Work Center of Jerzy Grotowski y Thomas Richard”, Pontedera (Italia).

1999: integra el elenco Teatro Luna, dirección de Ariel Guzmán, Valdivia (Chile).

2000-2007: docente de música en el nivel inicial.

2001-2002: integra el elenco del grupo Río Vivo, dirección de José L. Valenzuela (Neuquén).

2002: participa en el Encuentro Nacional de Teatro, con *Voto y madrugada* de Alejandro Finzi, con el grupo Río Vivo, Río Ceballos (Córdoba).

2003: participa en el seminario “La creación colectiva”, por José L. Valenzuela, Cipolletti (Río Negro).

.....: tallerista *Ad honorem* del CPEM Nro. 12 (Neuquén).

2004: participa en el seminario “La dirección y el rol del director”, por José L. Valenzuela. Y en “Pedagogía teatral”, por Jorge Holovatuck, Cipolletti (Río Negro).

.....: adapta el cuento de Humberto Bas, y actúa en *La culeada*, dirección de Paula Mayorga (Neuquén).

2005: participa en el taller “El actor del siglo XXI”, por Gerald Thomas, en el Instituto de Estudios Teatrales (Buenos Aires).

.....: dicta la cátedra de Expresión Corporal, en la Escuela Provincial de Títeres (Neuquén).

.....: recibe una beca del Instituto Nacional del Teatro para perfeccionamiento en dirección teatral con el Prof. José. L. Valenzuela (Neuquén).

2006: asiste al seminario de “Iluminación teatral”, por Eli Sirlin, en Escuela Provincial de Títeres (Neuquén).

.....: asiste al seminario “El teatro como signo: del texto a la puesta en escena”, por Fernando de Toro, Universidad Nacional del Comahue (Neuquén).

.....: asiste a los seminarios “Textos literarios y juego teatral: mediaciones artísticas didácticas” y “Didáctica teatral para niños y adolescentes”, por Gladys Mottes, en la Escuela Superior de Bellas Artes (Neuquén).

.....: participa en el Encuentro Nacional de Teatro y Foro de Investigación de las Artes Escénicas “Teatro Acción con Viento y Marea”, con el unipersonal *La culeada* de Humberto Bas, dirección de Paula Mayorga, Villa Gesell (Buenos Aires).

2006/2007/2008: miembro de la Junta *Ad hoc* para evaluar títulos y antecedentes de los aspirantes a cubrir interinatos y/o suplencias en el nivel terciario de la Escuela Superior de Bellas Artes, para el Consejo Provincial de Educación de Neuquén.

2007: asiste al seminario “El teatro ante la Semiología, el Post-Estructuralismo y la Condición Post-Moderna”, por Fernando de Toro, Universidad Nacional del Comahue (Neuquén).

.....: participa como actriz y jurado, en el IV Encuentro Nacional y I Internacional de Monólogos, con *La culeada*, *La Tigra* (Chaco).

.....: estrena, como dramaturga y directora, el unipersonal *Maldito bacalao* (Neuquén).

.....: estrena, como dramaturga, actriz y directora, *Como agua para el fuego* (Neuquén).

2008: asiste al seminario “Evaluación en Teatro: Problemas y Posibilidades”, por Gladys Mottes, en Escuela Superior de Bellas Artes (Neuquén).

.....: participa con su obra “seleccionada”, en el Teatro Trueno. Encuentro para Todos, con *La Culeada*, Necochea (Buenos Aires).

.....: asiste al seminario “La cabeza que baila y los pies que piensan”, por Anna Wolf, en ciudad Evita (Buenos Aires).

.....: dicta el seminario “La voz y la imagen, un camino de construcción”, para el grupo teatral El Arrimadero, dirigido por Raúl Ludueña (Neuquén).

.....: dicta el seminario anual “Lenguaje corporal emotivo”, en el espacio cultural “Cada loco con su tema” (Neuquén).

.....: dicta las cátedras de Expresión Corporal y Expresión Dramática en la Escuela Provincial de Títeres (Neuquén).

2009: estrena como autora y actriz *Perséfonas del Sur*, dirección de Jorge Renoldi (Jujuy).

.....: coordinadora del trabajo físico en colaboración con el director Jorge Renoldi, para *Un día en los únicos habitantes de la tierra*, obra seleccionada para representar a la provincia de Salta en el selectivo organizado por el Instituto Nacional del Teatro (Salta).

.....: coordinadora de la Escuela de Espectadores, organizada por la delegación del Instituto Nacional del Teatro (Salta).

.....: participa en el VI Encuentro Nacional y III Internacional de Monólogos La Tigra Chaco, con *Perséfonas del Sur*, del grupo UdeTERO, ternada como mejor actriz (Chaco).

.....: participa en el II Encuentro Nacional e Internacional Mujeres a Escena organizado por la Sala Ross, con *Perséfonas del Sur*, del grupo UdeTERO (Tucumán).

.....: participa en el XXIV Encuentro Nacional de Mujeres como invitada especial para el cierre del mismo, con *Perséfonas del Sur*, del grupo UdeTERO (Tucumán).

.....: participa en la III Muestra Nacional de Teatro “La Banda... La Muestra 2009”, con la obra *Perséfonas del Sur*, del grupo UdeTERO. La Banda (Santiago del Estero).

.....: galardonada con los Premios Latea, como mejor actriz protagónica y diseño de vestuario por *Perséfonas del Sur* (Salta).

2010: asiste al seminario “Suzuki y Viewpoints: herramientas para el entrenamiento del actor”, por Ernesto Martínez Correa, CELCIT (Buenos Aires).

.....: participa, como dramaturga y asistente de dirección, en *Patria*, dirigido por Griselda Galarza (CABA).

.....: participa como co-directora de *Casa de piedra* de Jorge Accame, dirigido por Rubén Iriarte (Jujuy).

.....: dicta el Taller Municipal de Teatro para Adultos y Adolescentes, en Ensenada, La Plata, (Buenos Aires).

.....: asiste al seminario de desmontaje de *Ala de criados*, por Mauricio Kartun, en el Teatro del Pueblo (Buenos Aires).

.....: asiste al seminario “Introducción a la dirección escénica”, por Néstor Barrutti, en el teatro de la Universidad Nacional de La Plata (Buenos Aires).

.....: participa del espacio de entrenamiento para actores en el Cuervo, coordinado por Pompeyo Audivert, CABA (Buenos Aires).

2010-2011: participa en el Sportivo Teatral, coordinado por Ricardo Bartís (Buenos Aires).

2011: participa del seminario de introducción a Clonw en el proyecto “Abra cancha”, coordinado por Darío Levin, CABA (Buenos Aires).

.....: estrena con Julieta Sandoval, el espectáculo infantil *Una de amor*, como directora, adaptadora y manipuladora de objetos, La Plata (Buenos Aires).

2012: asiste al curso “La teatralidad: Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, por Margarita Garrido, con trabajo aprobado, en Universidad Nacional del Comahue (Neuquén).

La mayoría de estos datos fueron extraídos de <http://griselnicolau.blogspot.com.ar/>.

⁴ Humberto Bas, nacido en Paraguay en 1965, se radicó en Neuquén desde hace varios años. Integra el colectivo “El Fracaso”, un grupo editorial regional que tiene diez años de vida en Neuquén. Las ediciones son el resultado material de reflexiones que mantiene un grupo de escritores y pensadores. Escribió, entre otros cuentos, *La culeada* y *El superpalo*.

Humberto Bas asistió a la puesta en escena de la obra y nos acompañó con sus comentarios sobre la diferencia entre su texto literario y la versión escénica de *La culeada*.

⁵ Juan Carlos Gené, actor y dramaturgo argentino recientemente fallecido, tuvo además una destacada actuación gremial y política. Fue presidente y secretario general de la Asociación Argentina de Actores, director general del Canal 7 y director general del Teatro San Martín de Buenos Aires. Algunas de las obras como autor son *La Raulito*, *Cosa juzgada*, *Golpes a mi puerta*, *El inglés*, *El sueño y la vigilia*, *Ulf*, etc.

⁶ Jorge Dubatti es profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino nacido en Buenos Aires. Desarrolla sus actividades de docencia e investigación en la UBA. Entre sus numerosas publicaciones sobre teoría teatral figuran: *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado* (2003); *Filosofía del teatro I* (2007); *Historia del actor I y II*, año 2008 y 2009; *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* (2010), en otras.

MAGIA Y MISTERIO¹

Lucía Zúñiga Mora

“Gestos y palabras viven y mueren entre el alzarse y caer el telón y nunca podrán repetirse, porque están vivos”.

(Gené, 2012: 5)

“Mirar a partir de una esperanza”. Esta frase es la gestora del presente trabajo. Fue expresada desde la cátedra y activó en mí una búsqueda interior para percibir y dar cuenta de la “función de expectación” en el teatro actual en Neuquén. Esto implica poner en práctica la *poiesis* del espectador y dar lugar a la “creación receptiva”, en palabras de Jorge Dubatti (2007). Descubrimiento y conocimiento se tensan en una experiencia nueva y enriquecedora. Así lo entiendo, otorgándome la posibilidad de reconocer una forma de expresión humana que deviene en arte, en voz, en gesto, en interrogación, en misterio. Se me ha dado la libertad para situarme en este espacio de arte, a encontrar mi lugar en las gradas, a vivir un acontecimiento único y efímero. La fantasía se instala a mi lado, me hace un guiño cómplice y travieso y me invita a emprender el camino.

Elijo para el análisis de mi experiencia a la Compañía de Teatro Nous, de Cipolletti, grupo que está en pleno trabajo de producción de *La de morado*, cuya puesta en escena se concretará el 15 de Junio en la sala Arpillera Cultural de Neuquén capital. Alba Burgos es la directora y autora de la obra. En la realización tiene también a su cargo la interpretación de Marco, personaje que es acompañado por Gustavo (Carina “Tato” Boggan) y Lila (Pablo Comes). Interviene además Selena Riera -maquilladora- en la transformación de actrices y actores.

Los datos del párrafo anterior los fui recopilando en el andar, porque el inicio estaba marcado solo con interrogantes. Hay un juego de palabras en el título que encontró sentido en mí, porque escuché y escribí “La demorado”. Ambigüedad me dije. Y

supe luego, que la historia es particular, que muestra un mundo cercano que estoy invitada a conocer. Desde el propio nombre surgió el misterio y trataré de dar cuenta de él, de lo que produjo en mí el entregarme a la experiencia, de articular en palabras -que a veces no alcanzan, o se esconden, o no han sido creadas aún- la vivencia particular, única y personal que se me permitió percibir.

Préstame idioma, tu herramienta, tu esencia que precede al pensamiento, que a su materia y su pulso da la forma, préstame, idioma, tu palabra porque quiero decir algunas cosas.
(Buenaventura, 2004: 111)²

¿Y qué es el teatro? Supe que el teatro es algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, un acontecimiento que produce entes en su acontecer -dirá J. Dubatti (2007: 56)-, y está ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos. Asisto entonces, a un rito de vida, a una celebración, a una fiesta. Sin embargo no es un evento que conozca, sino que asistiré a un lugar que cuestiona, que hace dudar...

(...) un *Teatro del Pensamiento*, una escritura por la que se accede a aquello que el pensamiento tiene de único, de irrepetible, *el pensar como experiencia*. (Del Estal, 2010: 77)

Primera experiencia

Sábado 24 de marzo de 2012

Estoy en tiempo de espera. Llego con “excitación psíquica”, al decir de Jerzy Grotowski, a presenciar un teatro vivo en el cuerpo de los actores y a tratar de percibirlo con todos los sentidos, en palabras de Juan Carlos Gené (2012). La directora abre el espacio teatral. Trato de no molestar. Elijo sentarme en el piso y observo. Igual que Diego en el relato de Eduardo Galeano (2012) invoco: “¡Ayúdame a mirar!”... ¡porque se ha puesto un mundo a existir! De un lugar a otro, va mi mirada... se posa en las luces, las telas, la

consola de sonido. Escucho voces y risas. ¿Serán los actores? Y mientras continúa la preparación de la escenografía, siguen llegando compañeros-espectadores.

Hace dos años que trabajan en esta obra -comenta “Tato” Boggan-, haciendo una tarea de elaboración y tratando de vencer, en su caso, la “resistencia del actor”. Nos pegamos a la pared y a la puerta para no interrumpir el ir y venir de Alba, “Tato” y Pablo que se ha sumado para poder acomodar los fresneles de iluminación. La entrada de este actor, ya maquillado y vestido, se adueña del espacio y de mi mirada. Es Lila, la travesti que protagoniza la obra y recibe las indicaciones de la directora. Tengo la sensación de estar invadiendo un espacio que es de otros, de los actores y directora, porque es tan pequeña la separación escenario y platea, que ellos no pueden ignorarme, y noto el nerviosismo. Cuando aparece Selena llamada por Alba, para indicar la importancia del maquillaje en la escena, evita mirarnos. Sí, estoy invadiendo un espacio de creación teatral. Alba desenchufa la consola para evitar el ruido al hacer el calentamiento. “Me duele muchísimo la cabeza” -confiesa para sí y para todos. “Tato” venda su pie izquierdo, hay que bailar en escena. Suena la música y se ensaya la escena del baile. “Hay que mostrar lo mismo con el cuerpo”, “es seducción lo que hay que ver en escena”, “bailar es volar no arrastrar los pies” -se oye decir a la directora-, el actor queda descalzo para deslizarse mejor. Nuevo ensayo y otro más.

Esta escena compuesta en danza, mostró el encuentro primero, la seducción, la atracción, las miradas que se desvían a otros ojos, y al fin el rechazo de las presencias. El tiempo de Lila y Gustavo se descubrió en un instante. Y expresa también, siguiendo a J. Dubatti (2010: 70), el deseo y la voluntad de ser de los teatristas. El acontecimiento es parte de sus vidas y de su subjetividad, de sus maneras de estar en el mundo. Así, el teatro se transforma en su *ethos* y modaliza su visión del mundo.

Ahora sí, comienza *La de morado*. Lila sentada frente al espejo se maquilla y arenga a Gustavo. La sombra de este se deja ver tras una cortina, afeitándose, acicalándose igual que Lila. ¿Es un

juego de imágenes? Porque percibo a Gustavo como si fuera la sombra de Lila. Como si esta escena me mostrara el otro cuerpo de Lila, el que no muestra exteriormente. Una tragedia de vínculos. Lila reclama afecto, le suplica como sabe hacerlo, se siente vulnerable ante la presencia explícita de Marco, más joven, como era ella cuando conoció a Gustavo. Este se muestra distante, violento en palabras y gestos ante esta demanda. Marco llegará para provocar el enfrentamiento y sinceramiento de Lila y Gustavo. Ella encarna la tristeza que me ha invadido muchas veces, cuando el cambio es inminente, cuando no puedo hacer nada más que afrontarlo y seguir. Gustavo me conecta “con lo dicho” cuando ya es tarde, cuando la manera de decir está cargada de otras muchas cosas guardadas, cuando las palabras golpean. Me estoy mirando en él. Cuando entra Marco, yo sigo con Lila y con Gustavo. No llego a comprender. Observo a Lila y me quedo ahí. Sintiéndome como ella en su pequeñez, compartiendo su abandono, buscando un nuevo nacimiento o afrontando primero, la muerte.

Fin de la representación... ¿Y qué decir? Si aún estoy frente al espejo, tratando de mirarme, junto a Lila. Acudimos al teatro, igual que los teatristas a “hacer cosas” con el teatro. El teatro también es parte de nuestras existencias, modela nuestro *ethos* y nuestra visión del mundo, sostiene J. Dubatti (2010: 71). Nos levantamos rápido y salimos. No sé qué habrán vivenciado mis compañeros, pero yo me voy distinta, llena de imágenes propias que la voluntad de habla de la directora activó en el cuerpo de los actores, porque -reflexiona J. C. Gené (2012)- en el teatro y en el actor, vibra ese mito original que habla del misterio de la vida humana.

Segunda experiencia

Sábado 31 de marzo de 2012

El nivel de expectativa no es el mismo. Porque ya vi la obra - me digo. Voy a tratar de completar lo que no pude significar el sábado anterior. Posar la mirada en lo que no alcancé a percibir. “Tato” (Gustavo), mientras prepara el espacio escénico, nos indica

que su trabajo siempre ha sido la iluminación. Alba fue su profesora y directora y no se permitiría ser dirigida por nadie más. Pertenecen a la misma escuela y han escrito obras juntas. En el caso de Pablo (Lila), realizó un taller con la dramaturga y adhirió a la forma de trabajo. Hay distintas maneras de trabajar -agrega Alba- “de afuera para adentro: puestista”, actores como piezas, y “trabajar desde adentro, es otro potencial” -dice. De todas formas aclara que los resultados son los mismos. Solo que hay más libertad de creación en el segundo caso, que es la forma de trabajo a la que adhieren.

Se escucha el llamado: “5 minutos”. Y se abrirá nuevamente el escenario, y nuevamente los actores establecerán el vínculo con los espectadores, ocupando el espacio, apropiándose de él, accionados por la voluntad de poner el cuerpo, compartiendo su energía con los otros actores y con los espectadores. Diciendo y haciendo: saber mirar y ver, manifiesta J. C. Gené (2012), invitando al auditorio a implicarse. Se inicia el ensayo. Se trabaja sobre la última escena. Se repite una, dos y tres veces. Pero el clima no es el mismo. Están más distendidos. Hay risas mientras se pulen los personajes y más realismo en la ejecución porque se sale “realmente” a la calle, con maquillaje, para entrar cada vez. Igualmente ¿Qué cambió? El maquillaje de Lila, y también la iluminación. Comienza la obra. Sí, es diferente. Gustavo ya no se ve en su sombra detrás de la tela. Ahora es él y su voz. Ya no una proyección de Lila. Gustavo ya no golpea las banquetas. Ya no se me presenta tan violento. Ahora Marco se hace más grande, ocupa más escenario. Yo me ocupo de él. Y lo veo suplicante igual que Lila, pero engañado. ¿O se dejó engañar? ¿Cuántas veces he hecho yo lo mismo? -me pregunto. Creo en lo que necesito creer. Aunque la realidad me muestre su versión que no tiene nada que ver con mi ilusión. La reacción de Marco es de confrontación; la de Gustavo, de incomodidad y la de Lila, de dolor. Me conmueven. Veo la pequeñez en la que se transforman. Ya no recuerdo a Gustavo. El centro son esos dos cuerpos que solo buscaban afecto, y en esa búsqueda quedaron frente a frente, sabiéndose iguales en la necesidad de cambiar su vida, uno, y de continuarla, el otro. Pienso en ellos y sé

que la realidad los golpea cuando puede. El travesti trabaja con su cuerpo mientras es joven ¿y después? ¿Qué pasa cuando la piel empalice? ¿Cuántos son castigados por ser tales? ¿Cuántos siguen muriendo por ser diferentes? No, no mueren por su diferencia. Mueren por nuestra incapacidad de verlos en tanto personas y negarles la posibilidad de vivir su intimidad de la manera que deseen. Ahora he visto la historia que me presenta *La de morado* y actualizo el dolor que me ha dejado la desilusión, el autoengaño, mis propias dolencias. Se ha instalado la tristeza. Me quedo en ese lugar, por mucho rato. Porque hay principio y fin, para todo. Algo ha muerto. Aquí hubo una tragedia de vínculos. Y si me afecta es porque reconozco que estoy en crisis con ellos. En este instante Georges Bataille podría decirme que:

(...) cuando el drama nos alcanza... cuando es sentido como algo que afecta en nosotros al hombre en general, alcanzamos entonces la autoridad, lo que causa el drama... y, si es tal, hay que tomarla completamente en serio. (2000: 17)

Y Michel Foucault agregaría:

(...) pensar ni consuela ni hace feliz. Pensar se repite con aplicación en un teatro; pensar se echa de golpe fuera del cubilete de los dados (...) y cuando el pensamiento es un trance (...) vale la pena pensar (...). (2000: 18)

Se activa la respuesta y emerge de la corriente vincular generada en ese espacio de cuerpos vivos, logrando ambos, actores y espectadores, ocupar su territorio, el de la cultura viviente.

Última experiencia
Sábado 21 de abril de 2012

Tercer y último ensayo para mí. Escuché en la cátedra que “cada uno construye la obra” en el momento en que el percibir se

pone en marcha. Y se llega con una energía diferente cada vez, o con ninguna. ¿Qué encontraré hoy? No lo sé. Comienza el ensayo de la escena del baile. Y observo ese baile que muestra el encuentro y desencuentro de sentimientos. La atracción del primer momento y el rechazo de los cuerpos luego, por el hartazgo, el desamor, la explotación. ¿Por qué no lo vi antes? Lila es, como tantos, un ser que ha sostenido con el trabajo de su cuerpo “demorada en las noches”, una relación que le permitía seguir viva. Cuando Gustavo hurga en su cartera, también lo hace en mi rencor. Somos tan vulnerables en la búsqueda imperiosa de afectos, que la realidad, aunque camine a nuestro lado, es invisible. Ya es tarde para todo, la música y el canto acompañan siempre cada movimiento, pero esta vez es un lamento. Lila deja su túnica morada y su peluca, cuando vuelve ante el espejo está desnuda de afecto, solo con su máscara de noche, terriblemente sola, muriendo sus días. Ya no puedo separarme de ella, la acompaño como lo hice antes. Escribo estas palabras y está a mi lado, y no quiero que se deshaga el maquillaje con la mano... ¿Por qué siento tanta tristeza?

Y no tiene respuesta la pregunta, al menos aún no la encontré. Tendré que mirar un poco más. Quizás deberé preguntar a esa extraña que me habita sin haberme pedido permiso, pero no sé si me atreveré. Y todo fue producto del teatro, *praxis* vital y posibilidad de conocimiento del mundo inmediato que somos, porque el teatro estimula, provoca y “atrapa como un torbellino de fuerzas superiores” en palabras de Antonin Artaud. (2001: 94)

Este trabajo tuvo su origen en la mirada, ahora queda preguntarme: ¿Cuánto provoca? ¿Cuánto descubre la mirada? Cuando la mirada de los actores se dirigió a mí, fue un encuentro ¿con quién...? Esa mirada emergió del ser del personaje a mi propio ser. Y me sentí totalmente expuesta en mi esencia. Una mirada más allá de la persona, una percepción del milagro, de lo luminoso, de la vida. El hecho teatral me compromete. Cuando el personaje se desprende del escenario y pasa cerca de mí, es la historia y el cuerpo rozándome. Es como si mi cuerpo tuviera extensiones. ¿Será que el aura del actor se traslada al espectador? Porque aun sin

tocarme, su presencia me impacta. Sentir el aura y percibir su roce, esa energía corpórea que nos modifica, nos eleva, nos acerca al cielo, nos revela el alma. De la sacralidad del teatro se habla y se escribe; ahora puedo comprenderlo y compartir el poder sublime de un arte que, en tanto como espectadora, asista liviana, despojada y abierta al encuentro -condición de posibilidad para vivir la *poiesis creativa*-, me permitirá evolucionar como persona. En este proceso es que quedo comprometida, atrapada por mucho tiempo y, como hecho vivo, vuelvo a sentirlo, lo revivo en mi mente, lo reconstruyo, lo comparto, lo multiplico. El espacio escénico me envuelve, los colores me atraen, las telas son livianas, los libros forman parte del decorado y tengo una relación especial con ellos, estoy bien en ese lugar. Las luces me obligan a mirar, o pierden mi mirada, y la música acompaña el diálogo, la conozco, es triste como la obra. No hay muchos elementos más: el espejo imaginario es el más importante, para Lila y para mí. Simboliza la posibilidad de vernos y reconocernos, mirarnos o negarnos. Lila podría haber roto el espejo que le muestra su dolor; sin embargo lo que destruye es el maquillaje que cubre su rostro, rompe su máscara. ¿Podré yo romper las mías?

Somos un mar de fueguitos... -expresa Galeano- y no hay dos fuegos iguales... algunos no alumbran ni queman; pero otros arden la vida con tanta pasión que no se puede mirarlos sin parpadear, y quien se acerca se enciende. (2012: 5)

Esto es lo que ha provocado en mí, la experiencia de vivir el teatro, un arte efímero, que afecta, que indaga la vida y presenta lo eterno en el instante.

Descubrir este mundo nuevo fue posible gracias al compromiso de la cátedra; “vamos a hacer un viaje” se nos dijo, y se tomó el ayer para tratar de comprender mejor el hoy. A Margarita Garrido, profesora y guía del descubrimiento y de este trabajo, y a Alba Burgos, profesora y dramaturga que ofreció su obra a la indagación de la mirada: infinitas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ VALCARCE, Pablo (1982). *El teatro de la locura, el rito y la transgresión*. Madrid,

en cuerdadefunambulo.blogspot.com/2011_06_01_archive.html.

ARTAUD, Antonin (2001). *El teatro y su doble*, en <http://es.scribd.com/doc/33801945/Artaud-Antonin-El-Teatro-y-Su-Doble>

BATAILLE, Georges, citado por MOREY, Miguel (2000). “Contemplatio intempestiva”. En *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nro. 2, p. 11-29, en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/.../ASEM0000110011A.PDF>.

BUENAVENTURA, Enrique (2004). “El legado de Enrique Buenaventura”. En *Revista* nro. 17, p. 107-112, en <http://res.uniandes.edu.co/view.php/349/view.php>.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

-----, (2010). “Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios”. En *Gestos, 25 años de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, nro. 50, p. 53-78, en <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/Gestos50.pdf>.

DEL ESTAL, Eduardo, citado por DUBATTI, Jorge, (2010), *op. cit.*

FOUCAULT, Michel, citado por MOREY, Miguel (2000), *op. cit.*

GALEANO, Eduardo (2012). “El libro de los abrazos”, p. 5, en http://cursos.cepcastilleja.org/file.php/1/documentos/galeano/Galeano_Eduardo-El_libro_de_los_abrazos2.pdf.

GENÉ, Juan Carlos (2012). *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*. Buenos Aires: CELCIT.

NOTAS

¹ El presente trabajo se desarrolló en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua de la Carrera de Letras de la UNCo, en el módulo correspondiente a “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, primer cuatrimestre, 2012.

² Enrique Buenaventura es, además de poeta, un importante referente del teatro Latinoamericano. Este actor, dramaturgo y director teatral,

fundador del Teatro Experimental de Cali (Colombia, 1955), es reconocido como gestor del Nuevo Teatro Colombiano.

¿QUIÉN ES EL ESPECTADOR...?

Dagoberto Mansilla

(Pero... ¿para qué sirve el espectador?)

En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico y del espectador. El teatro no se deja enlatar ni capturar con máquinas, de la misma manera que no se puede detener el tiempo. Por eso sin espectadores no hay teatro. (Dubatti, 2009: Escuela de espectadores de Buenos Aires)

Durante siglos, el espectador fue amordazado, obligado a sentarse, quieto y en silencio, para presenciar el trabajo que los actores, junto a un director y un grupo de técnicos, prepararon para él. Solo se esperaba de él que aplaudiera al finalizar la obra.

Sin embargo, el autor escribió, el director imaginó la puesta, los actores trabajaron sus personajes, el escenógrafo creó los decorados, el iluminador ajustó las luces, todos, en fin, hicieron su trabajo con alguien en mente: el espectador. Un espectador ideal, imaginario, perfecto. Obediente, silencioso, atento, dócil. Afortunadamente ese personaje no existe.

Pasemos, entretanto, a ubicarnos en el espacio de la asamblea de espectadores, de los fieles que acuden a la celebración con la necesidad de comunión con nuestro rito. Sea cual fuere su forma, ese espacio está casi muerto antes de la representación: su vida solo se manifiesta por la expectativa, que tiende una línea de tensión colectiva hacia el escenario. A pesar de que está ahí, el espectador no se posesiona de su espacio, no puede hacerlo, por ahora: solo puede posicionarse. Será la representación quien le permitirá posesionarse a su manera del espacio que para él hemos preparado sin darle posibilidad

de elección ni alternativa. En la dinámica de la representación misma, el público comienza a cultivar su espacio, y serán los hechos vivos logrados en escena, y los rutinarios y fallidos, los que darán la medida de los frutos que extraiga de esa, su tierra, que no puede tener vida propia sino por su relación con aquella otra tierra de los actores. Y es esa cosecha de frutos posibles de experiencias de vida, quien permitirá al espectador establecer su triple vínculo: con el actor, con su espacio y con el colectivo del público del que forma parte. (...)

En los momentos milagrosamente vivos de una representación teatral, actores y espectadores sienten que han llegado a su lugar, a su patria; y que es una sola. (Gené, 2012: 25-26)

Este texto, que me parece hermoso y conmovedor, como supongo que lo sienten todos los que alguna vez participamos de un espectáculo teatral, nos plantea algunas definiciones:

1).- J. C. Gené habla de una “asamblea de espectadores”. El espectador no está solo. Nadie va al teatro para estar solo. Dubatti habla del “convivio”. Para J. C. Gené, es la “comunidad”. En su forma más primitiva, el teatro era una fiesta. Una reunión tribal para compartir comida, bebida, baile, canciones. Era la oportunidad de compartir la vida. Todos espectadores y todos actores. Conviviendo. Y de pronto, como suele ocurrir en una fiesta familiar, el grupo rodea a una pareja que baila muy bien y la mira bailar. Y aplaude y da soporte a los bailarines, “les hace lugar”. Así, los que miran se constituyen en público y los que bailan, en actores. Y al hacerles lugar a los actores, el espacio se escinde.

2).- El espacio de los observadores nace generado por la “expectativa” de los mismos que, como dice J. C. Gené, tiene una línea de tensión colectiva hacia el espacio de los actores. El público se coloca voluntariamente en dependencia del espacio de los bailarines (actores). El espectador toma posición y genera su propio

espacio, o acepta el espacio que los actores le dejan, luego de la escisión. El teatro. El “lugar para mirar”. El “miradero”, que es el significado original de la palabra teatro, es el lugar para el espectador. Pero no se le permite acceder al espacio para los actores: el “escenario”.

3).- Sin embargo, en el escenario los actores van desapareciendo, reemplazados por otras criaturas, fruto de la “*poíesis* creadora”. Una vida alternativa se muestra. Y el espectador reacciona con la misma energía: la “*poíesis* receptora”, que le permite “ver” y compartir la creación.

4).- Y este movimiento reflexivo, esta “expectación” permite al espectador vincularse con el actor, al que da soporte para que le dé vida al personaje; con el escenario, contribuyendo a crear el mundo alternativo en donde “suceden” cosas; y consigo mismo y con los demás espectadores, con los que comparte la voluntad de creación, de aceptación del mundo propuesto por los actores.

5).- Y así, el viejo teatro permite, desde hace más de dos mil quinientos años, la construcción de un lugar en el que viven actores y espectadores, una patria única, efímera y mágica.

(Perdón, ¿está ocupado ese asiento?)

Etimológicamente, la palabra teatro contiene la idea de ver. La definición global que podríamos dar sería: “que permite ver un espectáculo en un determinado espacio y durante un determinado tiempo”. De alguna manera, el lugar teatral cristaliza el lugar social, reúne, puede ser admitido como la representación simbólica más exacta de la asamblea pública. Reúne al grupo social (...) y lo confronta con una imagen de su propia individualidad. Allí muestra asimismo y bajo un aspecto material, las discrepancias que existen en las estructuras de ese grupo. En un espacio restringido fija los límites de cada división interna del colectivo: los refuerza, los vuelve evidentes y absolutos.

En ese sentido, la arquitectura teatral también participa de la escenificación de las relaciones de poder establecidas en el grupo. (Lagarce, 2007: 44)

Pero el teatro es, fundamentalmente, una actividad humana. Es, por lo tanto, expresión de un grupo humano determinado. Es un espejo. La distribución de los participantes del convivio tiene, según Jean Luc Lagarce, dos consecuencias importantes: lo que se ve, se ve diferente según sea el punto de vista, el lugar desde donde se esté. Y, consecuentemente, puedo “mostrar” algo diferente a cada subgrupo, ubicándolo rigurosamente desde el principio. No es lo mismo lo que ve el espectador ubicado en la cazuela, que lo que ve el que ocupa un palco preferencial. Desde la cazuela puedo ver a todos, a cada uno ocupando un lugar determinado, que nos dice a qué grupo “pertenece” y, más aún, a qué grupo pertenezco yo. El que está en un palco solo puede ver el escenario y a los otros palcos de su nivel. Esta distribución, típica del teatro a la italiana, “reúne en un solo lugar a la sociedad en su conjunto: de esa manera afirma sus límites y diferencias, los hace visibles, los pone en evidencia”. (Lagarce, 2007: 47)

La ubicación de un espectador es expresión de sus privilegios, (y muchas veces ha sido ocasión de disputas y hasta de agresiones verbales y/o físicas para conseguir una butaca determinada) y se transforma en una expresión “política” (por aquello de la *pólis* griega). Así, podemos identificar tres tipos básicos de ubicación:

1).- Una separación efectiva del espacio escenario/sala, sin divisiones internas en la última. Puede presentar tres sub-formas: a) relación frontal escenario/sala; b) escenario rodeado por la sala y c) sala rodeada por el escenario. Aparentemente, esta distribución es la expresión de la idea de igualdad de percepción para todos los espectadores. Y digo aparentemente, porque no se puede evitar que, quien más atrás esté, más desfavorecido está. Más aún, la no separación dentro de la sala no implica la no separación afuera, antes de ingresar. (No se puede entrar sin corbata, o con zapatillas

o descalzo; no apto para menores; no apto para señoras). Esta expresión de poder, sin embargo, tambalea en los espacios no confinados (teatro de calle, teatro en espacios públicos). Allí el espectador está liberado de los obstáculos que se oponen, en la sala, a su relación directa con el trabajo de los actores y con los demás espectadores.

En consecuencia, se comprende fácilmente por qué este tipo de teatro es condenado: es promotor de desorden y sus posibles desbordes son *a priori* incontrolables. Es verdad que puede formar parte de las manifestaciones subversivas con la mayor eficacia: reúne con pocos recursos la diversión y el discurso militante... (Lagarce, 2007: 46)

2).- Una separación efectiva escenario/sala que expresa a la vez una jerarquía y una organización en el interior de la sala. Esta distribución es la que referimos anteriormente.

Esta disposición arquitectónica se apoya en el principio de un doble espectáculo: espectáculo sobre el escenario y espectáculo en la sala, en una construcción en abismo o por niveles... (Lagarce, 2007: 48)

A medida que aumenta el número de espectadores “desfavorecidos”, surge la necesidad de proteger a las minorías privilegiadas. Durante siglos fue la forma dominante (en más de un sentido) de la expresión teatral.

3).- Un lugar que expresa rechazo por cualquier forma de separación. Aunque este dispositivo “abierto” pueda parecer similar al primer caso, la desaparición de la escisión entre el espacio del actor y el espacio del espectador conduce a una nueva dramaturgia. Los actores pierden su situación de privilegio, eliminado su papel de “instrumentos” del poder de turno y haciendo más efectiva su relación con el espectador.

Sin embargo, se podrá constatar en un estudio más preciso de las puestas en escena

contemporáneas que recurren a este dispositivo, las contradicciones que supone y la convención que presupone su utilización. Este dispositivo “abierto” tiende a mostrar una teatralización nacida del grupo, y ya no propuesta por el poder: solo persiste una sutil organización previa en este tipo de dramatización, cuyo caballo de batalla sigue siendo la ausencia de límites entre los espectadores y una eventual participación del público en la representación. (Lagarce, 2007: 49)

El momento de la decisión de construir un edificio para uso teatral en un lugar determinado marca el punto de partida de una “teatralización” específica de un grupo.

Sus motivaciones son inevitablemente políticas, geográficas, religiosas...: responden en todos los casos a un objetivo preciso, a saber, el de organizar un tipo particular de representación, en función del poder y de su precisa utilización futura. (Lagarce, 2007: 49)

Los recursos disponibles presuponen una utilización específica y condicionan a los futuros creadores y a los espectadores. Es un instrumento cultural destinado a los que lo hicieron construir, y ellos deciden quiénes y para qué podrán acceder a su uso.

La división sala/escenario es el segundo elemento que condiciona el uso futuro. Refuerza en los “peor ubicados” la importancia de los “mejor ubicados” (o, lo que es lo mismo, la poca importancia propia). Es un recordatorio permanente: “este es tu lugar”. El edificio teatral deviene un “monumento” importante, aparentemente inofensivo e indestructible. Es casi indestructible, es verdad, pero por eso mismo no es inofensivo: sobrevive a las violentas transformaciones de los hombres y de los cargos, pero, por su misma duración, es la protección del poder precedente. El edificio teatral es conservador. El grupo sucesor se instala en él con

el mismo *confort* que quien lo precedió. En última instancia, permite una segregación pre-representación de los espectadores (La sala se reserva el derecho de admisión). Y, por supuesto, no todos los grupos disponen de los medios para crear su propio espacio.

El lugar es una restricción para los usuarios (actores y público). Un límite para su poder creador.

De hecho, en términos políticos vulgares, el liberalismo arquitectónico se deja ver en la multiplicidad o no de los dispositivos escénicos comprendidos en un mismo lugar teatral. (Lagarce, 2007: 52)

La creación de una estética dramática específica del grupo conduce a mayores restricciones de las formas admitidas: la reglamentación de las unidades de acción, tiempo y lugar, por ejemplo. Estas reglas generan una esclerosis de los procesos creativos, con la recurrencia a la dramaturgia del pasado y la consecuente pérdida de importancia del teatro como expresión creadora. El uso de reglas anquilosantes impide la aparición de la *poíesis*, tanto en los actores como en los espectadores. Aparece el “teatro de repertorio”, con estructuras dramáticas fijas, códigos escénicos particulares y tipificación de personajes y temas.

Las reglas consagran las creaciones pasadas y las erigen en principios para las realizaciones futuras. Conducen a una consagración de los autores que las aplican: en adelante, el público encuentra en ellas connotaciones que le resultan habituales; descifra sin dificultades los códigos que le presentan. El teatro, mecánico, funciona en el vacío, sin aportar nada nuevo. (Lagarce, 2007: 53)

(Disculpame... ¿qué dijo?)

El teatro del siglo XX, impulsado por la aparición de la primera película y luego la televisión, tenía que encontrarse a sí mismo. Lo hizo volviendo a la

raíz, única e incomparable, de la relación dinámica entre el actor y el espectador. (Locatelli: 2004)

Todos los investigadores que han intentado una renovación del teatro, han centrado su atención en la figura del espectador. Antonin Artaud y Bertolt Brecht lo identificaron como el punto central a partir del cual se puede reencontrar el núcleo esencial del teatro. El *Living theatre*, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba centran su atención en el espectador y llevan a la práctica las reflexiones teóricas de A. Artaud y B. Brecht.

Para J. Grotowski, el teatro es “lo que sucede entre el actor y el espectador”. Y aquí volvemos a J. Dubatti y su *Filosofía del teatro*, cuando agrega que lo que ocurre, sucede en un espacio y un tiempo determinado: el “convivio”. Hay una relación directa, *in praesentia*, entre el actor y el espectador. Esta es una relación de “compañía”. Son compañeros en el proceso de creación de lo que sea que se está creando, en ese espacio y tiempo determinados. Y se crea gracias a la *poíesis*.

Hay una *poíesis productiva* (en el actor) y una *poíesis receptora o expectatorial* (en el espectador). La multiplicación de ambas, en una tercera que impide diferenciarlas, produce la *poíesis convivial* en el espacio y tiempo del acontecimiento. (Dubatti, 2011: 64)

J. Grotowski lleva al extremo la participación del espectador, llegando a atribuirle un verdadero y propio rol dramático. Pero comprende que este método tiende a producir una participación artificial. Y (aquí se encuentra con B. Brecht), asigna al espectador el rol de “testigo responsable” del sacrificio oficiado por el actor santo.

La vocación del espectador es ser observador, pero, sobre todo, ser un testigo. Testigo no es el que mete la nariz en todas partes, que se esfuerza por estar lo más cerca posible, o incluso

por intervenir en el accionar de otros. El testigo se mantiene un poco de lado, no quiere inmiscuirse, quiere estar al tanto, ver lo que ocurre de principio a fin y mantenerlo en la memoria (...) ser un testigo, es decir, no olvidar, no olvidar a cualquier precio. (Grotowski, citado por De Marinis, 1992: 92)

Pero, si el teatro es lo que ocurre entre el actor y el espectador, entonces ¿para qué se necesita el texto? Es solamente un obstáculo, una interposición.

Peter Brook, en 1970, en la cumbre de su carrera en la institución más prestigiosa de teatro británica, decidió abandonarlo todo y establecer en París el Centro Internacional de Investigación Teatral. Su obra toma un nuevo rumbo, en busca de un “teatro necesario”, un teatro sencillo, capaz de comunicarse con todos, independientemente de las diferencias lingüísticas y culturales, un teatro “capaz de despertar en la gente un hambre y una sed que, sin duda, ya tiene”. (Locatelli: 2004)

En su búsqueda, enfrenta a los espectadores con un lenguaje imaginario, emocional, basado en el cuerpo, el movimiento, la música, en objetos sencillos de valor simbólico. Involucra físicamente a los espectadores en persecuciones casi infantiles, y el público se mueve como un grupo. Establece una comunicación teatral en el límite con la comunicación ritual. Peter Brook busca las matrices transculturales que hagan del teatro un medio de comunicación más eficaz.

Mientras tanto, para el espectador común, el teatro sigue siendo el mirador seguro, el refugio desde el cual presenciar los hechos “peligrosos” que ocurren en la realidad del escenario. Para A. Artaud eso es mentir. Es poner en el escenario un espejo que nos muestra una imagen de la realidad, pero no la realidad. Sin

embargo “el público, aunque considere verdadero lo que es falso, tiene el sentido de la verdad y siempre responde cuando se presenta”. (Artaud, 1976: 79)

Cuando el teatro es visto como un acontecimiento, y no como una reproducción de acontecimientos, se transforma en un suceso vivido por el espectador mediante una participación tan profunda en el evento teatral que se convierte en una experiencia real.

B. Brecht reformula radicalmente la relación entre el espectáculo y el espectador.

En el contexto de su “teatro épico” el espectador asume una importancia fundamental: debe ser consciente de los hechos contemplando a distancia el caso presentado, como si fuera ajeno a él. Esta relación de alienación, de distanciamiento (...) para Brecht es esencial en el proceso de conocimiento: solo la contemplación independiente de un objeto puede llevar a un conocimiento verdadero del objeto mismo. La distancia es lo que asegura la racionalidad frente al evento representado y la consiguiente posibilidad de una respuesta clara y eficaz. Es importante que el espectador tenga la oportunidad de recuperar su libertad y su capacidad crítica. (Locatelli: 2004)

Es una desvalorización de la catarsis. La catarsis diluye la tensión emocional, provocando la “satisfacción” del espectador, la cual conlleva el estancamiento que impide cualquier conducta práctica sobre la realidad.

Por esto es fundamental que en el teatro se evite la identificación. Esta última lleva al espectador a pensar que los sentimientos experimentados por el personaje son eternos y necesarios, viéndose así privado de su activo más valioso: el sentido crítico. Las diversas técnicas de distanciamiento deben dejar siempre en claro al espectador que

está en el teatro con el fin de observar los acontecimientos con el desprendimiento necesario, y ser capaz de hacer del tema un objeto de discusión y verificación, tal como lo haría un historiador. Esto no quiere decir que el espectador no sienta emociones, sino que sus emociones no necesariamente deben coincidir con las del personaje (...). Solo entonces, a través de la transición repentina de representar a comentar, el espectador saldrá del teatro (el teatro épico) dispuesto a “cambiar el mundo”. (Locatelli: 2004)

En unos quince minutos hemos compartido pensamientos sobre el espectador teatral: en Grecia, en Roma, en Francia, en Alemania, en Los Estados Unidos de América. Hemos visto que el rol asignado al mismo fue variando a través de las culturas y de los momentos históricos. En muchas oportunidades voces agoreras anunciaron la muerte del teatro. Y sin embargo, está aquí, allí y en cualquier lugar en donde haya un espectador. En donde un actor haga algo, para que alguien lo vea. ¿Verdad o ficción? ¿Realidad o espejo? ¿Identificación o distanciamiento? ¿Participante o testigo? En ese lugar al que vamos a mirar (el miradero), ¿quién es el espectador?

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin (1976). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

DE MARINIS, Marco (1992). “Teatro rico y teatro pobre”. En *Revista Máscara* (especial Grotowski), año III, nro. 11-12.

DUBATTI, Jorge (2010). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

----- . *Escuela de espectadores de Buenos Aires*. En <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>

----- (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. En *CELCIT. Teatro. Teoría y Práctica* nro. 13, en <http://www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php?id=013&t...pdf&f...pdf>.

GROTOWSKI, Jerzy (1981). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

LAGARCE, Jean-Luc (2007). *Teatro y poder en Occidente*. Buenos Aires: Atuel.

LOCATELLI, Stefano (2004). *Lo spettatore*. En <http://promo.piccoloteatro.org/elementi/sezione.php?rubrica=spettatore>.

CONTRAVIENTOS

Desde una experiencia al deseo de permanencia

Graciela Molina

“Es menester aprender a ver para aprender a amar”.
(Maeterlinck, 1896. *El tesoro de los humildes.*)

Este es un relato que lo mueven dos razones: la primera nace del deseo de evocar aquella experiencia de haber formado parte de un grupo de teatro, la segunda, quizá la más movilizadora, es añorar aquel hecho humano como una experiencia entrañable, un acontecer que sucedió para quedarse, porque algo ya no es lo mismo en uno, algo evidentemente se ha transformado.

La convocatoria para crear un nuevo grupo de teatro se realiza en el año 2003, era marzo, mes donde se organizan las actividades laborales, escolares, pero también, donde se proyectan diversas propuestas artísticas. Esta era una de ellas y surge a partir de una docente, titiritera, que quiso darle espacio a la pretensión de su hija adolescente por hacer teatro.

Así fue como un día nos juntamos, en un instituto de danzas, un grupo de personas -éramos varios-, de diversas edades, con diferentes ocupaciones y profesiones, movilizados por la misma expectativa de aquella jovencita, la de explorar y experimentar esta expresión artística.

Algunos también llegaron por curiosidad, como fue el caso de Ana y Lila, dos amigas de toda una vida, que sabían que ese día se iba a llevar a cabo el primer encuentro y, como estaban de paso, entraron, solo a mirar.

Esa tarde íbamos con mi amiga a un velatorio, pero dije “pasemos a ver de qué se trata esto del teatro”, y Carlos, con su simpatía nos pidió que nos quitáramos las zapatillas y comenzamos a trabajar. Desde ese momento me cambió la vida,

nunca pensé que un día iba a actuar. Y pensar que fuimos de curiosas. (Ana Kobrynec, 2012)

Aquella docente fue también quien averiguó y buscó a la persona que pudiera estar a cargo del grupo y encontró a Carlos Barro¹, nacido en nuestra ciudad, en ese entonces, recién recibido de actor en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén, donde actualmente reside. Carlos acepta la propuesta y, para el grupo, él se convierte en su “maestro”. Esta primera etapa para la formación de un grupo se había concretado, había un “profesor”, estaban los “alumnos”, nos prestaban un espacio físico - un Instituto de danzas-, entonces acordamos los días para los encuentros.

Carlos Barro eleva su proyecto de trabajo a TeNeAs (Teatristas Neuquinos Asociados) y por su intermedio consigue que el Instituto Nacional del Teatro le otorgue un subsidio como Asistente Técnico para nuestra formación. La asistencia tenía una duración de tres años, y esto representaba para el grupo una continuidad de la labor asumida.

Ese primer año comenzamos a trabajar como taller de teatro. Casi ninguno de los que allí estábamos teníamos experiencia en lo actoral, de modo que nuestro asistente asume la tarea de partir de un trabajo inicial, que consistió en ejercicios de adaptación, desinhibición, a los que siguieron el entrenamiento de la voz, la respiración, el trabajo corporal, lo gestual. Ese primer trayecto significó descubrir que las palabras no eran el único medio de comunicación, estábamos descubriendo un nuevo código que era el gestual y el lenguaje del cuerpo. A esta exploración individual, de reconocimiento del propio ritmo interior, le continuó el proceso grupal y con él, la construcción de su ritmo.

Después de varios meses de entrenamiento con dos encuentros semanales, empezamos a proyectarnos en la representación de una obra. La propuesta llegó antes de finalizar el año, lo que significaba pautar el trabajo que continuaría después del verano.

Al año siguiente, en febrero, reiniciamos la actividad, que tuvo como ejercicio fundamental la representación de pequeñas escenas que surgieron a partir del trabajo de improvisación. La idea de Carlos Barro -que quizá estaba gestando en silencio- era la puesta en escena de una creación colectiva.

Esta propuesta significó un gran desafío para los integrantes del grupo ya que para muchos resultó ser una experiencia nueva que se alejaba del teatro regido por un texto dramático preestablecido, como muchos lo entendíamos hasta ese momento. Implicaba una creación artística colectiva teniendo como procedimiento de base la improvisación y donde se ponía en juego además, nuestro potencial creativo e imaginativo, individual y colectivo.

Partimos de la representación de situaciones que Carlos nos planteaba, él nos dividía en pequeños grupos y en ocasiones también trabajábamos en pareja. El trabajo se tornaba como un juego, así lo sentíamos y lo expresábamos algunos cuando, al finalizar cada encuentro, hacíamos una devolución individual sobre la actividad realizada en cada jornada.

Nos vimos, entonces, involucrados en la búsqueda de los conflictos escénicos, en la construcción colectiva del texto dramático y en encontrar una cierta complicidad en la búsqueda del tema. Nos dimos cuenta también de que, en ese trabajo de exploración y búsqueda, quedaban al descubierto nuestras vivencias cotidianas y la propia visión de la realidad, sobre todo la que vivíamos en ese momento. Pues en esos meses estivales la gente de Cutral C6 y Plaza Huincul había sido nuevamente protagonista de una protesta social en la cual se reclamaba a las autoridades de turno, la urgente reparación del acueducto que aprovisionaba de agua a nuestras localidades, puesto que hacía más de una semana que estábamos padeciendo su falta. Este reclamo derivó en un corte de ruta que duró varios días. La memoria individual convergía en ese recuerdo colectivo que permanecía latente en la mayoría de los integrantes del grupo. Esa fue la “punta del ovillo” que tal vez Carlos Barro pudo ver.

Esta idea de lo singular y lo colectivo, indisolublemente unidos, es sin duda un elemento modular en lo teatral; ya en la improvisación cada actor deberá proporcionar su propio cosmos, valerse de su memoria emotiva, sus recuerdos y sus fantasías; estar dotado de la técnica y entrenamientos necesarios, todo lo cual estará presente en una práctica asumida como común por la totalidad del grupo operativo, dotada de una conciencia colectiva, reconociéndose en una problemática común, con una visión socio-histórica de la realidad compartida; esto se revelará finalmente en el *proceso creativo* -la improvisación- realizado en el momento del ensayo, de donde surgirá el material escénico, que luego del tamiz conjunto del grupo y la coordinación/dirección, será traducido en el montaje de la puesta final. (García, 2012: 54)

De este modo, en aquel trabajo de entrenamiento desde la improvisación que veníamos llevando a cabo, aparece el conflicto dramático de nuestra primera obra, *Lluvia de esperanza*. La obra se sitúa en un pueblo donde la escasez de agua genera el conflicto y saca a relucir lo mejor y lo peor del ser humano. Leonardo lucha y sueña ante la indiferencia de muchos y el odio de quien saca provecho de esa escasez. Mientras tanto la muerte ronda y espera lo inexorable.

Lluvia de esperanza se estrena el 28 de marzo de 2004, el lugar de presentación fue una escuela secundaria. El elenco estuvo conformado por catorce actores. La puesta en escena se erigió al estilo del teatro griego, todos estábamos presentes en un escenario que se había dispuesto en forma semicircular mientras el público ingresaba y se ubicaba en los asientos. Llegó la hora de mostrar lo que habíamos trabajado, la luz se enciende y comenzamos “el ritual”.

(...) la obra de arte teatral existe por el solo instante en que se realiza ante el espectador y desaparece, se extingue con el último gesto de representación.

Porque es el cuerpo-actor, (el hombre), ante otros cuerpos (otros hombres) y en situación de representación, aquello que hace el teatro. Lo que permanece y se documenta, como la dramaturgia, por ejemplo, no es más que uno de sus códigos; y no es teatro hasta que no se ha materializado en el cuerpo actoral, en un espacio y tiempo precisos.

(...) Y con la muerte física definitiva de sus hacedores, el teatro que ellos hicieron desaparece, no volverá a ocurrir.

(...) Gestos y palabras viven y mueren entre el alzarse y caer el telón y nunca podrán repetirse, porque están vivos. Y un rito de resurrección al día siguiente, cuando la aventura recomienza y estalla la vida al alzarse el telón, para extinguirse cuando baja. (Gené, 2012: 4-5)

Cuando terminamos de representar la obra nos encontramos con un público que nos acogió en un intenso aplauso, algo que nos sorprendió, quizá porque la tensión que teníamos, propia de nuestra primera presentación, hizo que no reparáramos en la presencia de los espectadores. Esa inesperada reacción del público también nos impulsó a mostrar la obra por segunda vez. Lo hicimos dos meses después en el Centro Cultural de la ciudad de Cutral Có, y fue a beneficio de una biblioteca de una escuela secundaria que había perdido gran parte de su material a raíz de un incendio.

Esta fue la primera experiencia que transitamos como grupo de teatro Contravientos. Después vinieron otras obras, *La caída del Imperio del Sol*, y *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona. Aparecieron integrantes nuevos, otros se fueron; pero para quienes nos quedamos significó una experiencia de formación y de

transformación, porque creo que no fuimos los mismos después de aventurarnos en esa hazaña. Así lo testimonian hoy quienes, en ese tiempo, formaron parte de este hecho.

Al respecto Lila dice:

Como Ana contó, nuestro comienzo de incursionar en este mágico mundo de personajes pero también de duendes y hadas, no fue planificado como una nueva actividad para esa etapa de nuestras vidas. Todo comenzó en marzo del 2003 y desde entonces sentimos que tenemos una pertenencia con el teatro. Mis expectativas fueron creciendo con la posibilidad de actuar, y se afirmaron cuando en el transcurso del tiempo fuimos acordando ser un grupo, ya con un nombre.

“Contravientos” me marcó como un camino que se abre a sorprendentes universos en los que la magia del arte y la vida real se cruzan por líneas de sutil encantamiento. (Lila Szloda, 2012)

Así rememora Ramiro aquella experiencia:

Yo llegué al grupo por un desconcierto, no sabía muy bien a dónde, fue más como un amor a primera vista. Al principio con Carlos fue una exploración, un descubrirme como ser actante y no simplemente en la escena, también en mi vida (yo tenía 15 años). El teatro en sí no significaba algo concreto para mí en esos tiempos, yo lo veía más como un hecho comunitario en el que podía participar, opinar y transitar en él, con tanta libertad. Era como flotar, donde desde el más chico (yo), hasta la más grande, aportaba y valoraba el trabajo. Luego, con los años siguientes, fueron llegando cuestiones más técnicas -técnicas en todos los sentidos y aspectos teatrales- como luces, maquillaje, vestuario, algo que nos dio un pisar diferente, completo, aportó

más valoración por lo que hacíamos, una conciencia más abierta.

Habermé enamorado de mi actual profesión en esa época de mi vida me marcó hasta el día de hoy. Nunca dejó de remitirme a esas experiencias tan ricas que como grupo vivimos, la diversidad de edades, de opiniones -sexuales, religiosas- de aquellos días siempre vuelven a sostenerme en mi vida actual. (Ramiro López Capobila, 2012)

Y fue un aprendizaje significativo, en el amplio sentido que tiene esta palabra. Porque formar parte de un grupo de teatro, siendo tan heterogéneo, se convierte en una tarea de trabajo permanente, y no empieza en los entrenamientos y ensayos, ni termina en la presentación de una obra; además implica el trabajo de producción, de gestión y, en nuestro caso particular, el de buscar un espacio donde podamos trabajar y hallar el lugar donde podamos actuar.

Contravientos se sustentó en esos primeros tres años que duró la asistencia de Carlos. Entendimos que un grupo funcionaba con la presencia y reciprocidad de cada uno de sus integrantes. La fascinación que el mundo del teatro había provocado en algunos nos impulsó a querer crecer, conocer y adquirir otras técnicas propias de este arte. Pero tuvimos también que resolver en la marcha los escollos que se presentaran, discutir las diferencias, buscar alternativas, no declinar. Por eso, sostuvimos algunos el reto de seguir existiendo.

La permanencia como grupo de teatro es inaugurar ese espacio de “convivio, *poíesis* y expectación”, donde el acontecer, aunque efímero, deje sus huellas. Es reivindicar esa zona de experiencia y subjetividad de la cultura viviente. Es consolidar el gesto y la voluntad de compartir.

Teatro significa etimológicamente “lugar para ver”, “mirador”, “observatorio”, no solo involucra la mirada o la visión (ya sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se

está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir -de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente- la *poíesis* no solo se mira u observa sino que se vive. Expectación, por lo tanto, debe ser considerada como fenómeno de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores). (Dubatti, 2011: 41-42)

Juan Carlos Gené dice que el teatro es la más corporal de las acciones culturales y, aunque exista solo en el instante en que se realiza ante el espectador, vuelve el deseo de renovación permanente. Por eso se sigue soñando, con la certeza de que él es parte del capital cultural valioso que tienen los pueblos para expresarse y transformarse, la razón que nos incita a querer aventurarnos a seguir construyendo.

Cronología de puestas en escena

2004: *Lluvia de esperanza*, creación colectiva, dirección de Carlos Barro².

2005: *La caída del Imperio del Sol* de Graciela Molina, Salvador Villagra y Carlos Barro, dirección de este último³.

2006: *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona, dirección de Carlos Barro⁴.

-----: *A mí me lo contaron* de Lucho Córdova y Américo Vargas, dirección de Arlinne Isadora Candia Vega⁵.

2008: *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, dirección de Soledad González⁶.

-----: *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, dirección de Adolfo Reyes⁷.

-----: *El tapadito* de Patricia Suárez, dirección de Soledad González⁸.

2009-2010: *Modelos de madre, para recortar y armar* de Hugo L. Saccoccia, dirección de Soledad González⁹.

2010: *Venecia* de Jorge Accame, dirección de Gustavo Azar¹⁰.

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

GARCÍA, Patricia (2012). “Bases conceptuales de la ‘creación colectiva’ latinoamericana: el trabajo del actor y sus concepciones artísticas”. En *La Quila. Cuaderno de historia del teatro nro. 2*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. En *CELCIT. Teatro: Teoría y práctica nro. 13*. Buenos Aires.

MAETERLINCK, Maurice (1896). *El tesoro de los humildes*. Valencia: Sempere.

NOTAS

¹ Carlos Barro es oriundo de la ciudad de Cutral Có (Neuquén). Actor, docente y director teatral. Cursó sus estudios terciarios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén capital, donde obtuvo el título de Actor. Cursó dos años en la Escuela Experimental de Danza Contemporánea. Ha asistido a diversos talleres y seminarios de formación actoral, dirección y danza contemporánea. Formó parte del grupo Teatro del Histrión (2003-2007) bajo la dirección de Víctor Mayol, donde participó en el elenco de las siguientes obras: *El espíritu de la fiera* de Frank Wedekind (2003), *Travesía en el espejo*, adaptación de Víctor Mayol en base a textos del Nuevo Testamento (2004), *La paradoja del laberinto*, adaptación de V. Mayol en base a textos de Franz Kafka (2004-2005), *La leyenda del Dorado* de Alejandro Finzi (2004-2005), *Factum* de Víctor Mayol (2006-2007-2008). Actualmente forma parte del grupo Escénica Teadanz Experimental desde donde ha dirigido las siguientes obras: *Perpetuo amor* de Jorge Otegui (2008), *Memoria de un largo adiós* de Jorge Otegui (2009), *Argentina, Virgen de los dolores* de Horacio García (2010), *Marina Tsvietáieva* en base a *Memorias (...)* de J. Otegui (2011).

² Elenco: Vilma Capobila, Gimena Guerreiro Chavier, Carla Vivero, Sabrina Salvarezza, Celeste Barro, Julieta Castillo, Sergio Basoalto, Ana Cazaneuve, Salvador Villagra, Graciela Molina, Ana Kobrynec, Lila Szloda, Ramiro López Capobila y Mayra Vallejos.

³ Elenco: Ana Kobryniec, Graciela Molina, Sabrina Salvarezza, Salvador Villagra, Lila Szloda, Gimena Guerreiro, Vilma Capobila, Ramiro López, Celeste Barro, Lucas Caliarí, Verónica Berra, Cecilia Franchisena, Maira Balavusiche y Mayra Vallejos.

⁴ Elenco: Lila Szloda, Ana y Carina Kobryniec, Korina Hernández, Salvador Villagra, Carina y Violeta Angulo, Ramiro López y Antonio Navarrete.

⁵ Elenco: Ramiro López, Lila Szloda, Ana Cazeneuve, Pablo Battagini, Ana y Carina Kobryniec, Graciela Molina, Salvador Villagra y Carmen Carboni.

⁶ Elenco: Verónica Berra, Ana Cazeneuve, Gilda Vaccaro, Norberto Marín y Salvador Villagra.

⁷ Elenco: Norberto Marín y Salvador Villagra.

⁸ Elenco: Ana y Carina Kobryniec.

⁹ Elenco (2008): Aldana Montecino, Ana Cazeneuve, Ana y Carina Kobryniec, Flor Segundo, Gilda Vaccaro, Norberto Marín, Sonia Lucero, Verónica Berra y Salvador Villagra.

Elenco (2009): Aldo Cisneros, Daniela Martínez, Agustina Sandón, Ramiro Piaggio, Agustina Giorggi, Ana Cazeneuve, Carina y Ana Kobryniec y Gilda Vaccaro.

¹⁰ Elenco: Ana Cazeneuve, Sonia Lucero, Gilda Vaccaro, Carina Kobryniec y Norberto Marín.

ENTREVISTA A CARLOS BARRO¹
Grupo Escénica Teadanz Experimental
(Director)

Néstor F. León

*“Quería dirigir. Tenía sensaciones, ideas
y, por sobre todas las cosas,
imaginación”.*
(C. Barro)

En cuanto a mis primeras vivencias, recuerdo mis ganas de ver los movimientos y de cómo serían las cosas para que funcionaran arriba del escenario. No sé si decir vivencias como “director”, porque no entendía lo que era esto, ni siquiera había leído, solo tenía algo de recorrido actoral y experiencia de haberme subido a un escenario, ni siquiera lo técnico me era claro.

La primera obra que “dirigí” fue una que ya había sido puesta en escena, pidiéndole permiso a mi primer director, Alejandro Torres Claro, que fue quien la había estrenado en el '97. Esto fue en Cutral Có. Esta obra fue *Gu Pin Can Ku*, un trabajo sobre el fuego..., en el '98. Así fue que yo acomodaba las cosas como se hacía tradicionalmente. Al principio era: “Vos te paras acá, vos allá y decís texto”. Por ahí los actores ni se movían. Con mucha imaginación y mucha búsqueda empecé a trabajar usando la lógica, o sea, “Si vos sos tal personaje, vas a tener que actuarlo en una forma correcta, natural”. Entonces mi camino se basaba en la imaginación y en esa lógica. Era muy marcado. Después con las sucesivas puestas empecé a entender varias cosas e inclusive empecé a leer sobre el teatro. Así llegó a mí, Konstantin Stanislavski².

Mi segunda experiencia fue una obra que se gestó en un entorno escolar del nivel medio. La obra me interesaba mucho y al leer el texto me disparó un montón de otras cosas. Por ejemplo yo me despertaba en la mitad de la noche y decía: “Esto tiene que ir, no sé si va a salir pero quiero esto”. Y ahí me encontré con algo que

es primordial para cualquier puesta, que es el material humano. Ese es el que te va diciendo si se pueden hacer grandes cosas, pequeñas cosas. Fue mi primer choque contra una pared el saber que no todo lo que uno imagina sale, se necesita mucho trabajo previo. Trabajé con chicos que no tenían demasiada idea sobre la actuación pero sí muchas ganas, y eso me fue ayudando a que fueran surgiendo las cosas.

En los ensayos aparecían lo que yo llamo “imágenes”. Los cuerpos van generando cosas y eso es lo que le llega al público. Nos fue muy bien, no económicamente sino desde la gente. Siempre se llenaba el lugar donde la presentábamos. Me satisfacía el hecho de que la genta me dijera que le gustaba la obra. Eso me daba la idea de que lo que hacía iba por buen camino. Tengo algunas anécdotas: Yo me encargaba de la parte técnica, luego el público se acercaba y me decía: “Muy buena la sonorización”.

Fuimos a Pico Truncado (Santa Cruz), allí se hacía un festival para adolescentes. Trabajé con Ramiro Iturbe un gran amigo y actor de aquellos años del Teatro del Pasillo. Con él compartimos muchas discusiones y reflexiones sobre el teatro. Con él nos quedábamos charlando hasta tarde en el sótano sobre cómo podíamos hacer buenas puestas. Quisimos hacer una con sesenta y ocho luminarias que si uno tiene el material adecuado está bien pero solo teníamos latas de leche. Igual la hicimos. No la obra pero si este experimento. Yo no tenía una visión del producto final, por ejemplo que se viera como una novela mejicana o como algo más loco porque no entendía bien cómo era todo. Solo sé que el texto me disparaba imágenes, me movía el cerebro; no sabía dónde iba a llegar. Lo que quería era que el público pudiera entender lo que yo ponía en escena y que tuviera las mismas sensaciones que yo.

Las primeras cosas aprendidas tuvieron que ver con la comedia musical viendo videos que nos mostraba Alejandro Torres Claro, muchas películas y ver a mis compañeros en escena.

Tuve algunas experiencias más: *Abriendo los ojos*³, la primera obra que dirigí y experimenté en Plaza Huincul, en el 2000. Obra que comenzaba en un oscuro total, solo se escuchaba música y

sonidos varios durante cinco minutos, mientras la gente sentada escuchaba los pasos de los actores que entraban por túneles que construí por el costado de la sala. Yo quería que la gente sintiese lo que es estar ciego. La historia era simple: gente que trabajaba en unas minas y nunca había visto la luz. Luego la descubría y con ella, los colores Fue una experiencia radical y la primera de este tipo. Fue divertido y fue la primera obra donde yo sabía lo que quería. Me acuerdo de que llevaba casetes grabados con la música. Grabar CD's era toda una hazaña. Tener un *Pentium 4* era la gloria.

La siguiente fue una versión nueva, creación colectiva, la llamé *El nuevo albergue transitorio* (2001). Muy divertida, simple, pero fue la primera vez que investigué sobre baile, comedia. La llevamos a las ciudades de Plottier, Villa La Angostura (Neuquén). Mi primer éxito, chiquito pero para la edad que tenía era grandioso; aunque este tipo de cosas no me llenaban, no por la comedia en sí, sino por el texto que al ser tan simple no terminaba de convencerme. También trabajé con *Birlibirloque* (2001)⁴, una obra de teatro infantil que también fue un éxito donde los actores se liberaban mucho en escena logrando una muy buena conexión con los chicos.

Por esa época me enteré de compañías como el Cirque du Soleil⁵, La Fura Dels Baus⁶, De la Guarda⁷. Cosas así que me llamaron mucho la atención. Luego me vine a Neuquén capital. Estudié teatro en la Escuela Superior de Bellas Artes⁸. Ya no pensaba tanto en la dirección sino en actuar. Comencé luego en la Escuela Experimental de Danza Contemporánea⁹, que fue otro mundo donde entendí cómo buscar los movimientos corporales desde nuevas ópticas, también tuve la posibilidad de armar coreografías. Con la carrera de Danza empecé a buscar ideas desde la música.

Tuve experiencias con varios directores. Con el primero que trabajé fue Carlos María Ríos¹⁰ que tenía una raíz muy de circo y lo que más aprendí de él fue la producción. Yo pegaba unos doscientos afiches a color por semana. Ahí entendí cómo llegar mejor al público. Tuve muchísima experiencia actoral. Con David Zampini¹¹ aprendí cómo debe ser el trabajo del actor, por ejemplo hasta dónde y cómo se debe mover, dejar de lado la clásica actuación y

buscar nuevas formas. A sus devoluciones, yo las absorbía y las volcaba luego en la dirección.

Tuve una pequeña participación en *Cantata para Don Jaime*¹². Lo vocal también me motivaba y sabía que era algo que iba a usar. Participé dirigiendo una breve escena en la *Cantata*, esto con permiso de Víctor Mayol pues yo era parte de su grupo Teatro del Histrión¹³. Fue raro. Yo apenas cantaba y la mayoría eran personas mayores. Yo decía: “Ustedes entran por acá se mueven así”, etc. Y me miraban extrañados pero aceptaban lo que les proponía. Y quedó bastante bien.

Con respecto al Teatro del Histrión¹⁴ fue la mejor etapa que pude haber tenido como actor y aprendiz de director porque hice un curso de dirección, de dos años, con Víctor Mayol, más allá de las veinte horas semanales que entrenábamos con el grupo. Ahí aprendí la ética del actor, el por qué ensayar, el por qué entrenar, cómo hacer para llegar a un buen producto final. Entendí la relación entre los actores, la dinámica grupal.

También en ese tiempo y con el permiso que me daban en mi grupo, trabajé con el Instituto Nacional de Teatro para formar un grupo en Cutral Có con personas que no tenían experiencia. Soy socio fundador de un grupo que se llama Contravientos. La primera puesta en escena fue *Lluvia de esperanza* (2004), creación colectiva, que hablaba de la falta de agua en la zona y cómo transformarla de salada en dulce. Fue una experiencia grande porque eran doce o catorce personas y cuando les dije que íbamos a hacer veintidós escenas y todas iban a salir de improvisaciones me miraron sorprendidos. A las escenas las armé, escritas con lo que se llama pauta teatral. Eso hacía en mis trabajos para rendir en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Recuerdo que no cobrábamos entrada y pasó algo rarísimo porque después de la obra la gente quería poner dinero y no teníamos urna. Pero no teníamos porque pensábamos que era un trabajo digno para ser mostrado como conclusión de un período de trabajo. Ahí vislumbré un montón de cosas y me dije: “La segunda puesta tiene que ser mejor”, entonces escribí y dirigí *La caída del*

*Imperio del Sol*¹⁵. Me metí en la escritura muy influenciado por cosas épicas como *The Lord of the rings*¹⁶ y fue un verdadero despiole. Recuerdo que escribía una escena y ensayaban. El estreno fue un viernes en el lugar que posee ATEN¹⁷ en Cutral Có. Vino Raúl Toscani y Norman Portanko¹⁸. R. Toscani le había dicho que un grupo estaba haciendo cosas muy dignas, así que ahí estaban. En el estreno la obra salió bastante mal. Fue como mi primer fracaso y no lo digo por los actores sino por mí porque cuando la cosa no sale el director está ampliamente implicado. Por suerte, el sábado y domingo siguiente, salió muy bien. Me di cuenta de que había faltado tiempo de ensayo, tiempo para asimilar las cosas nuevas propias de haber subido un escalón con respecto a la obra anterior y a lo que yo pretendía. Hay una crítica que decía: “Muy buena puesta pero poco recurso actoral”. Yo todavía no entendía bien esto, me quedaba con la puesta y me olvidaba mucho del actor. Me di cuenta de que lo más importante son las actuaciones, después se llega a la puesta.

Para el tercer año con Contravientos (2006), me decidí a trabajar más lo actoral y llevamos adelante *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona que exigía otro nivel actoral lográndose cosas muy buenas en este sentido. La puesta era más reducida que la de la obra anterior pero tenía una disposición diferente, por ejemplo el público estaba en el mismo ámbito que los actores. Con esto cerré ese año y sentía que estaba más cerca de lo que estaba buscando.

Después en Neuquén seguí actuando, hice nuevos talleres de dirección y trabajé sobre un producto que no pude llevar a escena pero luego concreté otro que se llamó *Perpetuo amor* (2008). Ese fue el primero en donde pude fusionar el teatro y la danza. Para este momento había fallecido V. Mayol (2007) y Ricardo Bruce, uno de los integrantes, continuó con el grupo Teatro del Histrión. Y yo llevé adelante *Perpetuo amor*. La obra tenía nombre pero faltaba el nombre del grupo que identificara lo que hacíamos, así nace Escénica Teadanz Experimental (2006) que es el grupo que formé paralelamente a Teatro del Histrión con la coordinación de Víctor

Mayol. La idea de trabajar por mi cuenta fue porque quería buscar otras estéticas.

Perpetuo amor es de Jorge Rafael Otegui¹⁹. Obra sencilla, pero muy profunda, La fusión del teatro y la danza me daba la posibilidad de mostrar cosas oníricas por ejemplo, o cierto tipo de atmósferas representada por los cuerpos. Fue muy bien recibida por el público y la crítica. Tuvimos la posibilidad de ir al Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra en Bolivia donde aproximadamente mil quinientas personas vieron el trabajo (2009)²⁰. Salimos en dos diarios de tirada nacional. En gira por el país fuimos a Río Negro, Mendoza, Jujuy.

Jorge R. Otegui, el autor, es un juez retirado y podría decirse un esteta. Nos conocimos en el taller de dirección de V. Mayol. Yo le manifesté mis deseos de trabajar con él y se mostró muy predisposto. Nos hicimos buenos compañeros desde lo artístico. Nos reuníamos seguido y charlábamos mucho y si le pedía que reescribiera alguna parte no tenía mayores reparos en hacerlo. Él venía a ver los ensayos, algo que me pareció de muchísimo valor. Se hicieron muchos cambios en sobre la propuesta literaria, porque algunas partes eran difíciles de llevar a cabo en la escena.

Luego de *Perpetuo amor* hicimos también de él, *Memorias de un largo adiós*²¹ (2009), obra muy extensa que -recuerdo- fue escrita para el Teatro del Histrión. Para mí fue un desafío enorme, difícil de hacer. La puesta fue también un reto, con música original y canciones cantadas en vivo. Lo que quería para esta obra era un clima muy presente de *rock* moderno como para darle el dinamismo que necesitaba por lo dramática que es. La relación con el compositor musical Fabián León²² fue parecida a la de J. Otegui en el sentido de ir trabajando a medida que se armaba la obra y decir, por ejemplo, para esta escena necesito tal tipo de música, tal tipo de clima, y que el compositor pudiera entender lo que le pedía. Debo decir que quedó un producto balanceado y al dramaturgo le gustó la música. Sé que hubo gente que vino varias veces a ver la obra, en una se enganchaba con la música, en otras con las actuaciones, en otras con algún otro aspecto que le llamó la

atención. Hubo una crítica de ese trabajo que fue un halago que era algo así como “el manejo de multilinguaje”.

De todos modos esto era la resultante de mucha experiencia con V. Mayol y de lo que por mi cuenta estaba comenzando a descubrir. Considero que el trabajo que concreta todo lo que venía proyectando es *Argentina. Virgen de los Dolores* de Horacio García, estrenada en el 2010²³. En este trabajo yo quería hablar del país e hice una convocatoria para llevarlo adelante. Las personas que asistieron a la convocatoria de este nuevo proyecto fueron siete actrices. A partir de esto comenzamos una búsqueda. No había un texto aún. De a poco surgieron imágenes que podíamos asociar, por ejemplo, con los siete pecados capitales o con las siete dagas en el corazón de la Virgen de los Dolores. Y las imágenes seguían saliendo. Una vez que tuvimos la idea general llamamos a Horacio García para pusiera texto a nuestro trabajo. Así escribió *Argentina Virgen de los Dolores* para nosotros, a partir de una versión que él llamada *Quimérico*²⁴. Hubo muchísimo trabajo por lo que se logró una gran cohesión grupal. Esto se notó cuando tuvimos que reemplazar a una de las actrices, resultando imposible. Estamos hablando de un año de trabajo antes del estreno. Aprendí así lo que es el proceso, que te da la visión de todo, las pruebas, los errores, lo que no sirve, que los actores vayan asimilando lo que están descubriendo. La obra tuvo una gran acogida por parte del público. Ahí comencé a ver que mi camino estaba encauzado aunque la búsqueda nunca termine. Puesta a puesta voy analizando los errores y la distancia me da un poco más de objetividad.

Ahora vuelvo con la anterior obra de J. Otegui, pero que va a llevar por título el nombre de la protagonista, *Marina Tsvetáieva* (2011), poeta rusa que vivió en tiempos de la revolución. En esta oportunidad se le suma el aspecto del video y hay otra profundización de lo actoral.

Lo que hay de nuevo es una obra ambientada en el futuro que se basa en el aspecto de la comunicación humana.

(Neuquén, 14/04/2012)

NOTAS

¹ Carlos Barro es actor, docente y director teatral. Nacido en Neuquén, sus primeras experiencias se remontan a la década del '90, en su ciudad natal de Cutral Có, con el grupo Teatro del Pasillo. En el 2006 fundó y dirige el grupo de producción e investigación teatral, Escénica Teadanz Experimental, de Neuquén. Más datos en <http://carlosrobertobarro.blogspot.com.ar/>

² Actor, director escénico y teórico teatral ruso, creador del método de las acciones físicas (1863-1938). Autor de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, entre otros.

³ La autoría de la obra es de A. Torres Claro. Fue puesta en escena por C. Barro con el grupo Teatro Del Pasillo.

⁴ En el 2000, esta creación colectiva fue estrenada por A. Torres Claro. Ver Reyes, M. (2011=). "Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)", en Garrido, M. (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*. Neuquén: EDUCO.

⁵ Se trata de una compañía con sede en Québec (Canadá), de reconocimiento en todo el mundo por su alta calidad y entretenimiento artístico. Más datos en <http://www.cirquedusoleil.com/es/home.aspx>.

⁶ Un grupo de teatro catalán creado en 1979. Más datos en es.wikipedia.org/wiki/La_Fura_dels_Baus.

⁷ Compañía argentina que combina música, canto, percusión y acrobacia. Creada en '92 a partir de la disolución de La Organización Negra, fundada en 1986. Más datos en <http://www.mdzol.com/mdz/nota/23571/>.

⁸ Creada en 1969. Inicialmente como Escuela de Bellas Artes, actualmente: Escuela Superior de Bellas Artes. Más datos en bellasartesneuquenpatagonia.blogspot.com/

⁹ La escuela fue creada en el 2001, en Neuquén capital. Más datos en <http://escueladanzacontemporanea.wordpress.com/>

¹⁰ Desde 2002, C. M. Ríos actúa y dirige el Grupo La Escala, en Puerto Madryn, Chubut. Más datos en http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/12/t-teatro_lafuneraria.shtml.

¹¹ Entre sus propuestas como director teatral, D. Zampini estrenó algunas obras de Alejandro Finzi. Más datos en http://books.google.com.ar/books?id=CNjhbNMv1UUC&pg=PA161&lpg=PA161&dq=David+Zampini.+tablon+de+estrellas&source=bl&ots=uCd52B44MD&sig=NYFLvNf_s3VL0ZIGn5ZL2DKtJeo&hl=es&sa=X&ei=ci4vUMmZPISP6gGCh4DYDA&sqi=2&ved=0CEQQ6AEwAA#v=onepage&q=David%20Zampini.%20tab.

¹² Obra escrita en homenaje al reconocido obispo emérito de la diócesis de Neuquén, Don Jaime de Nevares. En su homenaje, la Cantata fue escrita por Jaime Lima Quintana, con musicalización de Naldo Labrín, asesoramiento escénico de Víctor Mayol y dirección de Darío Altomaro. Fue estrenada en el Teatro de la Ciudad, Sarmiento 458 (Ex Viejo Almacén), el

02/08/2002 (Diario Río Negro, 02/08/2002). Más datos en <http://www1.rionegro.com.ar/arch200208/c02j03.html>.

¹³ Víctor Mayol fue reconocido director. Llegó a Neuquén a inicios del '80 por una propuesta del Teatro Del Bajo. Más datos en <http://dramaturgiasdelanorpatagonia.blogspot.com.ar/>.

¹⁴ El grupo fue creado en el 2002 por Víctor Mayol, quien lo dirigió hasta su fallecimiento en el 2007 (Diario *Río Negro*, 08/12/2007). Más datos en <http://www1.rionegro.com.ar/diario/2007/12/08/200712c08s01.php/>.

¹⁵ La obra, en co-autoría con Graciela Molina y Salvador Villagra, fue dirigida por C. Barro en el 2005, con el grupo Contravientos, Cutral Có.

¹⁶ Se refiere a la novela, *El Señor de los anillos*, del escritor británico John Tolkien.

¹⁷ Asociación de trabajadores de la Educación de Neuquén.

¹⁸ Reconocidas personalidades del teatro de Neuquén. Sobre Raúl Toscani, se lo conoce como actor y director desde la época del Teatro Del Bajo. Otros datos pueden verse en Diario *Río Negro* 30/04/2006, en <http://www1.rionegro.com.ar/arch200604/30/c30f07.php>. Respecto de Norman Portanko, más allá de su inicial formación en Buenos Aires, en Neuquén se lo asocia al grupo Amancay, conjunto vocacional Café Teatral, la Comedia Neuquina, el Lope de Vega, entre otros. Últimamente se ocupa de la representación del Instituto Nacional del Teatro, en Neuquén.

¹⁹ La biografía y obras de J. Otegui se encuentran en <http://dramaturgiasdelanorpatagonia.blogspot.com.ar/>.

²⁰ *Perpetuo amor* de Jorge R. Otegui fue estrenada por Escénica Teadanz Experimental, en el 2008. Participó del Festival Latinoamericano de Teatro ENTEPOLA, Jujuy, en el 2009. Participó en el festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, en el 2009.

²¹ Esta obra está publicada en Garrido, M. (Dir.) (2012). *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*, antología con estudio crítico. Neuquén: EDUCO, p. 127-200.

²² Actor, escritor, compositor nacido en Cutral Có. Cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes. Se recibió de Profesor en la Escuela Superior de Música. Hizo talleres de expresión corporal y mimo. Fue miembro del grupo Teatro del Histrión desde sus comienzos hasta 2004.

²³ Imágenes de esta obra en http://www.youtube.com/watch?v=L_unCmKjoX8. La biografía y obras de H. García se encuentran en <http://dramaturgiasdelanorpatagonia.blogspot.com.ar/>.

²⁴ Esta obra está publicada en Garrido, M. (Dir.) (2012). *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*, p. 91-120.

ENTRE LA LITERARIEDAD Y LA TEATRALIDAD

Escénica TeaDanz Experimental

Margarita Garrido

“La palabra es anterior a la escritura. El actor es anterior al dramaturgo. El escenario es anterior al texto”.

(Breyer, 2005: 26)

El grupo Escénica TeaDanz Experimental comenzó su trabajo de laboratorio teatral en Neuquén a partir del 2006, en la reciente sala de teatro Ámbito Histrión con la dirección de Carlos Barro y la supervisión de Víctor Mayol, fundador y director del grupo Teatro del Histrión creado en el 2002, así como gestor de la sala teatral Ámbito Histrión, fundada en abril de 2007¹.

Escénica (...) surgió de “la necesidad de fusionar las distintas artes y poder encontrar un nuevo lenguaje estético en función de un espectáculo”². Su concepción del espacio escénico involucra una propuesta lúdica donde la idea dramática y la imagen plástica interactúan en una dramaturgia que tiende hacia una estética expresionista.

Su director, Carlos Barro, comenzó su formación actoral en el grupo Teatro del Pasillo, con la dirección de Alejandro Torres Claro, en Plaza Huinul. Luego, en Neuquén capital, egresó de la carrera de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes en el 2002. También cursó estudios en la Escuela Experimental de Danzas Contemporáneas. Y, por cierto, entre sus maestros se destaca Víctor Mayol ya que, hasta la muerte de este (diciembre de 2007), por poco más de cinco años, integró el grupo Teatro del Histrión³.

Además de la actuación, C. Barro incursionó en la escritura literaria, como co-autor de *La caída del Imperio del Sol* (2005), puesta en escena con su dirección por el Grupo Contravientos de Cutral Có. Y, sobre todo, se dedicó a la dirección teatral desde el '98, con sus primeras experiencias en Plaza Huinul: *Gu Pin Can Ku*,

creación colectiva (1998), *Abriendo los ojos* de Alejandro Torres Claro (2000), *El nuevo albergue transitorio*, creación colectiva (2001), *Birlibirloque*, creación colectiva (2001). Y luego de Plaza Huinul (1998-2000) su producción siguió en Cutral C6, con el grupo Contravientos (2004-2006), y posteriormente en Neuqu6n, con la creaci6n y direcci6n de Esc6nica (...), desde 2006 a la fecha⁴.

Configuran la 6ltima etapa de su trayectoria como director: *Lluvia de esperanza*, creaci6n colectiva, (2004); *La ca6da del Imperio del Sol* de Graciela Molina, Salvador Villagra y Carlos Barro (2005); *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona (2006); *Perpetuo amor* de Jorge Otegui (2008); *Memorias de un largo adi6s* de Jorge Otegui (2009); *Argentina, Virgen de los Dolores* de Horacio Garc6a (2010) y *Marina Tsvet6ieva*, una reescritura de *Memorias de un largo adi6s* (2012).

Considero que el trabajo que concreta todo lo que ven6a proyectando es *Argentina. Virgen de los Dolores* (...). (Barro, 14/04/2012)⁵

Argentina (...) fue estrenada el 04/06/2010 y estuvo en cartelera tambi6n en el 2011, en la sala teatral 6mbito Histri6n donde se realizaban los ensayos⁶. El gui6n, a pedido del director, fue escrito por Horacio Garc6a a partir de la adaptaci6n de una de sus obras, *La virgen del Bicentenario*, mientras que, paralelamente H. Garc6a escrib6a *Quim6rico (Desde Grecia con respeto)*⁷. Por otra parte, en Esc6nica (...), el complejo proceso de investigaci6n - hist6rica y dramaturgica-, de aproximadamente un a6o, se inici6 a partir de una idea del director, motivado por los doscientos a6os de la Revoluci6n de Mayo: "La idea es realizar una reflexi6n sobre nosotros como pa6s"⁸. El trabajo actoral vino despu6s. Luego se agreg6 el texto literario.

En este trabajo yo quer6a hablar del pa6s e hice una convocatoria para llevarlo adelante. Las personas que asistieron a la convocatoria de este nuevo proyecto fueron siete actrices. A partir de esto comenzamos una b6squeda. No hab6a un

texto aún. De a poco surgieron imágenes que podíamos asociar, por ejemplo, con los siete pecados capitales o con las siete dagas en el corazón de la Virgen de los Dolores. Y las imágenes seguían saliendo. Una vez que tuvimos la idea general llamamos a Horacio García para que pusiera texto a nuestro trabajo. Así escribió *Argentina. Virgen de los Dolores*, para nosotros (...). (Barro, 14/04/2012)⁹

La metodología de investigación actoral a partir del protagonismo escénico del cuerpo, es parte del proceso experimental de Escénica (...) influenciada por las huellas de V. Mayol con su tendencia a superar el efecto de realidad, propio de una estética naturalista.

Bueno, Víctor [Mayol] decía eso: “Para qué voy a hacer un teatro que lo ves en la calle”. Él hablaba del chico sacando comida de la basura. “Para qué voy a hacer ese teatro si ya lo estoy viviendo todos los días”. Al teatro lo tomaba como un movimiento que iba más allá: producir imágenes, producir algo que no sea cotidiano. (Barro, 27/10/2012)¹⁰

En esa búsqueda de desrealización realizadora que pone al cuerpo del actor en el centro de la creación escénica, se generan potentes imágenes. El ojo las captura. La visión se complace. La mirada reconoce la teatralidad.

Nos vemos llevados inmediatamente a presuponer que hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro) (...). Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una *estrategia de dominación*. (Geirola, 2000: 44-45)

Y bien, si la teatralidad se construye a partir de una “estrategia de dominación”, la teatralidad surge apenas nos acomodamos como espectadores de *Argentina (...)*, cuando, en un espacio escenográfico vacío de ornamento, en su mismo centro la luz cae sobre una “madeja de carne sin definir”. (García, 2012: 91)¹¹

Cuerpos en la mira del iluminador. Cuerpos en la mira del espectador. Cuerpos ocupando los tres niveles espaciales. En el centro mismo de la escena, dispersos en el suelo, los cuerpos de siete mujeres. Enmarcan ese centro, inicialmente estático, otras dos. Una de ellas, cerca del proscenio, a la derecha del espectador, en posición sedente, ensimismada en la percepción visual y táctil de su propio cuerpo. Su mirada, negada al contexto escénico. El color de su vestimenta la asemeja al grupo de mujeres, aunque su manto la diferencia. Y la otra, única de pie, con ágil movimiento circunda la escena. Su vestuario, en negro y rojo. Su mirada, al acecho del grupo de mujeres. ¿Ver para vigilar?

Si la teatralidad se constituye “allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro”, en esa relación escópica agonal se involucra de inmediato mi mirada que vigila la escena cuyos cuerpos, por la estilización de su maquillaje y vestuario, construyen un particular espacio de alteridad.

Sin marcas de tiempo, sin marcas de lugar, los cuerpos de siete mujeres permanecen en el centro en posición fetal, de espaldas al público. Cuerpos sin rostros que sutilmente comienzan a moverse. Cuerpos desnudos en el color carne de la fina textura que los cubre. Cuerpos suplicados, agredidos, flagelados en la reiterada contracción entre tensión y distensión. Cuerpos castigados por agentes invisibilizados. Y entre impulsos y contra-impulsos, el drama visual alcanza su clímax. La teatralización de relaciones de poder denuncia la violencia.

El testimonio del haber visto es sólido, dudoso el de haber oído. A las palabras se las lleva el viento. (Breyer, 2005: 24)

Recordamos que en la primera indicación para una puesta en escena de *Quimérico (...)* se anticipan matrices textuales de representatividad:

En el centro del escenario un amasijo de brazos, muslos, caderas, piernas, cabezas, entrelazadas por el miedo, por el temor de salir a la luz y mostrar lo que cada una representa. (García, 2012: 91)

Tal vez siguiendo estas acotaciones literarias, y centrando la creación escénica en torno al cuerpo como productor de imágenes, en la escena prologal se observa un prolijo montaje de micro-acciones que, acelerándose en el tiempo, generan un ambiente de tensión en nuestra expectación, identificada con ese colectivo que resiste a la violencia. Y al prólogo le sucede un proceso judicial planteado en el desarrollo de siete casos con sus respectivas réplicas entre acusadas y acusadoras. Tal enfrentamiento discursivo se ve acompañado a nivel corporal por una coreografía que desde la periferia ataca a un centro que encierra, sucesivamente, a cada una de las imputadas. Estas, de pie, en su defensa apuntan a un doble frente, por un lado, intraescénico, generado por la múltiple interpelación de sus adversarias y, por otro, extraescénico, es decir, ante el espectador al que, transgrediendo la cuarta pared, apelan como a un ojo mudo del juicio oral y público. De modo que, en la parte media de la obra, el conflicto se materializa en el doble código de un lenguaje verbal y otro no verbal, con imágenes cinéticas tras la danza de fuerzas endocéntricas y exocéntricas que se reiteran en el juicio a los siete “pecados capitales”.

En ese tramo medio de la partitura escénica, nuevamente se evidencia la teatralización de relaciones de poder entre cada una de las Musas imputadas frente a un coro antagonista, y una jueza, Hidra, funcionando más bien como tritagonista con su reiterado “Ya veremos...”. Y nuevamente se trata de asimétricas relaciones de poder ya que el rol de la defensoría está ausente. O ¿acaso la Virgen

puede defender a las “pecadoras”? ¿Cuál es su rol actancial? ¿Acaso, el doble de Hidra?¹²

La Hidra (Serpiente de siete cabezas, mitología griega) y la Virgen moverán sus piezas exponiendo cada una de ellas las distintas visiones y emociones por las que transitó Argentina. Clío, Euterpe, Melpómene, Talía, Terpsícore, Erato y Calíope representan los 7 Pecados Capitales como país, como argentinos y como Seres Humanos. (Diario *La Mañana Neuquén*, 03/06/2010)

Así pues, el cuerpo colectivo, compuesto por siete Musas, se desmembra de modo que cada una expone su caso, mientras que las seis restantes se metamorfosean en un coro acusador. Con rostros pintados con expresivos trazos en torno a los ojos, las Musas paganas asimiladas a la cultura cristiana plantean su alegato: Pereza (Melpómene, Musa del Teatro), Avaricia (Clío, Musa de la Historia), Ira (Talía, Musa de la Comedia), Soberbia (Calíope, Musa de la Elocuencia), Gula (Euterpe, Musa de la Música), Envidia (Terpsícore, Musa de la Danza) y Lujuria (Érato, Musa de la Poesía)¹³.

A partir de la danza y del teatro contamos varias historias donde fusionamos los siete pecados capitales con el momento histórico, en donde, como en un tablero de ajedrez, asistimos a la inconclusa batalla por lograr la imposición de una idea. (Diario *Río Negro*, 01/06/2010)

En el montaje de los siete casos, nuestra atención se concentra en uno de ellos, precisamente por el desarrollo temporal de micro-acciones que re-presentan una secuencia trágica de la Argentina no tan “bicentenario”. Es la escena en la que una de las protagonistas aparece con un desmesurado muñeco, además, único objeto en la obra. Este interlocutor mudo y objeto de manipulación nos resulta un elemento simbólico, un recurso metonímico y

metafórico en esa escena circundada por referentes de las Madres de Plaza de Mayo.

(...) el espectador mira libremente pero solo ve los objetos en forma indirecta, mediatizados por la mirada que hacia ellos dirige el personaje. Se establece, entonces, un triángulo de miradas altamente significativo (...). (Trastoy-Zayas de Lima, 1997: 110)

En tal instancia de nuestra expectación, que si bien en el prólogo miraba con empatía hacia el colectivo femenino, a partir de que la protagonista “levanta al niño por encima de su cabeza y lo tira al piso”, tomamos distancia de esa madre-filicida. ¿La Argentina? Pero, precisamente el alegato de Talía, la “virgen”, “violada”, nos había conmovido en nuestra lectura de *Quimérico* (...).

Era septiembre, ¿Sabés? Cuando las flores del manzano estaban ya maduras esperando su fruto. El agua del arroyo caracoleaba entre mis piernas, desnudo mi cuerpo recibía la brisa del norte, mientras yo enjuagaba mis cabellos... La ropa que había dejado en la orilla ya no estaba cuando giré para buscarla. En su lugar estaba él, Zeus, el majestuoso, con sus músculos erectos a la luz del día... Yo me resistí, sabía de sus intenciones... Comencé a gritar... Yo me retorcí como una serpiente... Pero cuando su gigantesco cuerpo me aplastó y lo sentí dentro de mí, dejé de moverme y comencé a llorar... Fui la vergüenza de mi familia, el deshonor, la deshonra de mi pueblo... Yo, la hermosa virgen del arroyo, de pronto, embarazada. (...) ¡Oh, Zeus! (García, 2012: 101-106)

Sin embargo, tanto en el guión de *Argentina* (...) como en su versión escénica, el mismo alegato tiene otro inicio aunque idéntico final: el filicidio.

Duerme, duerme, negrito; que tu padre está en el campo, negrito... Duerme, duerme, negrito; que tu padre... Era diciembre, ¿sabés? Lo tajo una noche mi marido. Me dijo que lo habían abandonado en la puerta del hospital en donde él trabaja... Yo lo deseaba... Los dos lo deseábamos... No podíamos tener hijos. (...) ¡Oh, Dios...! (García, 2010: 8-12)

En efecto, entre las versiones literarias de *Quimérico y Argentina* (...) advertimos, además del procedimiento de “actualización”, un desplazamiento en la “focalización de la función ideológica”¹⁴ pues el caso que se juzga en el hipertexto no es el de la violación del cuerpo femenino sino el de la violación de los derechos del niño, tras su apropiación y, posterior, homicidio.

Y en esta línea de análisis del proceso constructivo entre escrituras y reescrituras de la versión literaria, también en la versión escénica a menudo advertimos la escritura del cuerpo por sobre la escritura del texto. Pues, cuando nos detenemos en el comportamiento actoral, con su despliegue expresivo en lo corporal, surgen huellas de otro texto que se resiste a callar.

La relación del cuerpo con el espacio se vincula, a su vez, con el fenómeno de territorialidad, el cual, además de ayudar a regular la interacción social, puede ser también fuente de conflicto (...). El cuerpo puede ser una máscara, si se lo considera una estructura pulsional que se organiza de determinada manera y, a su vez, se revela de otra (...). (Trastoy-Zayas de Lima, 1997: 30)

En ese entre-dos, es decir, entre la demanda del otro y el pensamiento del cuerpo actoral, por momentos fluyen las huellas de la resistencia del cuerpo de las actrices de modo que, más que máquinas del pecado nos resultan máquinas del deseo, poniendo en

crisis precisamente el ideologema de la ancestral cultura de la culpa¹⁵.

Sabemos que el cuerpo actoral es por lo menos resistente (...). De este modo, postular una simple suma entre una “idea constructora” y una sustancia actoral obediente, sería reflejar pobremente lo que efectivamente acontece (...). (Valenzuela, 2011: 7)

Esa disociación entre la palabra y el cuerpo que se ofrece a la vista en su doble presencia, se potencia en el particular código somático de una de ellas, con sus rupturas y continuidades entre la representación y la presentación. Sus constantes rupturas entre la palabra y el gesto devela un cuerpo des-conocedor de la demanda del texto literario. Y en esos instantes de des-ocultamiento de la ficción, ese cuerpo se nos vuelve ofrenda para nuestra mirada que precisamente vigila los “huecos de significancia” de la escena¹⁶.

En efecto, particularmente el personaje de Terpsícore nos seduce con sus secuencias somáticas -más sintácticas que semánticas- en el sistema de oposiciones entre lo estático y lo dinámico, así como en la eurítmica fluidez de la energía frente a la reiteración de un gesto que nace, se dilata y se contrae. Tal monólogo gestual que provoca nuestra complicidad, tensa las fronteras entre un “teatro de autoidentidad” y un “teatro de trampantojo”¹⁷. Y en esa interpelación cara a cara, nos descubrimos implicadas en un acto de comunión tras la fisicalidad de la transgresora actriz que danza entre la representación y la presentación, sin desaparecer detrás del personaje¹⁸.

Ese juego de desenmascaramiento del artefacto escénico a partir de la reivindicación expresiva del cuerpo, provoca una transformación en la relación expectatorial pues el protagonismo somático-gestual apela más a la acción sobre el espectador antes que a la representación de una ficción, es decir, apela más a la emoción de la platea que a la significación de la escena.

En tal instancia de la partitura escénica en que el alegato judicial está llegando a su fin, paradójicamente, el *agón*, es decir, el conflicto en torno a los “pecados capitales” queda desplazado, por lo que se disuelve la crisis generada en nuestra expectación que ha venido co-laborando desde diversas posiciones de sujeto. Primero, desde nuestra identificación ante el colectivo femenino, en el prólogo; luego, desde la interpelación que nos involucra como árbitros del proceso judicial; posteriormente, como fiscales acusadores ante una madre filicida; finalmente, como espectadores complacientes del juego teatral de la actriz-*performer*.

Esa materialidad corporal que propone la escisión del lenguaje gestual respecto del lenguaje verbal -tal vez no prevista en el proceso de creación bajo la mirada del director- se nos plantea como realidad autónoma disociada de la propuesta escénica, esto es, en términos de Aristóteles, el *éthos* ha adquirido protagonismo sobre el *mýthos*. Tal matriz de teatralidad del cuerpo nos sirve de punto de fuga de la ficción haciéndonos partícipes en un acontecer *poiético* y estético que olvida la ilusión referencial. En definitiva, el comportamiento de esa “pecadora” actriz nos resulta disociado del imperativo de un “significante-amor” -autor y director- con su tesis sobre la Argentina bicentenaria.

El texto plantea esencialmente un conflicto, un estado de *agón*, agónico, terminal, una pugna que apunta hacia un desenlace. (...)

La *litis* es el territorio del Director: abogado que dirige el enfrentamiento de contendientes y estrategias de equilibrio-desequilibrio. (Breyer, 2005: 41)

Ahora bien, si consideramos los conceptos de *agon*, *crisis* y *litis* como fases fundamentales de una construcción dramaturgica, nos resulta evidente el *agon* planteado desde el prólogo, así como también nuestra *crisis* como espectadoras del proceso judicial, y además pareciera que la *litis*, como estrategia del director, quedó eficazmente resuelta tras el epílogo, a juzgar por los aplausos y

silbatos de los espectadores, masculinos especialmente. No obstante, rememorando el desarrollo de la partitura escénica con su efecto en la relación expectatorial, reconocemos que nuestra mirada quedó atrapada en el goce de la textualidad visual de la escena prologal e, incluso, siguió involucrada en gran parte del proceso judicial de la parte media de la obra, construida en la búsqueda de la conciliación productiva entre lo visual y lo literario, desde un texto poético por cierto¹⁹. Sin embargo, en el epílogo esa teatralidad cedió ante nuestra mirada y fue entonces cuando nuestras expectativas, intelectuales antes que sensoriales, buscaron la conexión diegética entre la sentencia condenatoria del epílogo, que dictamina la inserción social de las pecadoras, y la prologal imagen del castigo con los suplicios para los siete “pecados capitales”, es decir, el punto de encuentro entre la idea dramática y la imagen plástica.

El acto de escenario es una demanda de ontología-óptica, lo que se ve, es. El testimonio óptico prevalece sobre el acústico. Lo visual certifica y documenta jurídicamente, mientras que el discurso flota en lo ambiguo. Lo uno y lo otro confrontan, en el mejor de los casos se complementan. La escena puede y debe ser el sitio del equilibrio. (Breyer, 2005: 24)

“En este trabajo yo quería hablar del país”, dice el director de *Argentina (...)*²⁰. Pero, visto y considerando cierta tensión entre la literariedad y la teatralidad, y tal vez reconociendo que la escena “puede y debe ser el sitio del equilibrio”, C. Barro nos anticipa su insistencia en la “búsqueda” de ese saber-hacer, etapa fundamental del proceso creativo de Escénica TeaDanz Experimental en su concepción de lo *poiético* como producto del lenguaje de la escena:

Quiero buscar una poética donde el texto no me gane (...). Sigo sin hacer el teatro que quiero (...). Creo que mi mejor teatro va a estar dentro de diez años, cuando resuelva un montón de cosas, me haya peleado con todos, haya mirado todo,

me haya enojado conmigo, me hayan agarrado las crisis, recién va a aparecer ese teatro genuino. (Barro, 27/10/2012)²¹

BIBLIOGRAFÍA

BREYER, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

FINZI, Alejandro (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario. Estudio de "Vuelo nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba: El apuntador.

GARCÍA, Horacio (2012). "Quimérico (Desde Grecia con respeto)", en Garrido, M. (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Educo, p. 91-120.

----- (2010). *Argentina, Virgen de los Dolores*. Versión on line en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. Ediciones Gestos. Colección Historia del Teatro 4.

SÁNCHEZ, José A. (2002). "Los teatros del cuerpo: un apunte histórico". En *14ª Mostra Internacional de mim a Sueca*. [Valencia]: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 105-113.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Universidad de Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC.

VALENZUELA, José Luis (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO.

NOTAS

¹ Sobre esta sala de teatro independiente, ver la nota: "El sueño hecho realidad", (Diario *Río Negro*, 19/08/2012), en <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-sueno-hecho-realidad-943274-9523-nota.aspx>. Y sobre la vida y obra de V. Mayol ver: <http://dramaturgiasdelanorpatagonia.blogspot.com/>.

² Más datos en <http://escenicateadanz.blogspot.com.ar/>.

³ Carlos Barro participó en los siguientes talleres, cursos y seminarios en Neuquén: *Técnicas circenses*, Carlos María Ríos, Escuela Superior de Bellas

Artes. *Teoría de la dirección teatral*, José Luis Valenzuela, Universidad Nacional del Comahue. *Dramaturgia actoral*, Rafael Spregelburd, Instituto Nacional del Teatro. *Relación creativa entre el actor-director*, Carlos Ianni, Subsecretaría de Cultura de Neuquén. *La teatralidad fragmentada*, Víctor Mayol, Instituto Nacional del Teatro. En la Escuela Experimental de Danza Contemporánea: *Danza Acrobática*, Gustavo Lesgart. Y *Danzas Contemporáneas*, Andrea Severa.

Como docente se desempeñó en el Teatro del Pasillo, Escuela de Iniciación Teatral, en su condición de Asistente Técnico del Instituto Nacional del Teatro en la ciudad de Cutral Có.

Como bailarín participó en *Pájaros sobre el desastre*, con coreografía de Mariana Sirote. *Estelle*, Coreografía de Oscar Araiz. *Bolero de Rabel*, coreografía de Mario Silva.

Actuó en las siguientes obras: *Tercero Incluido* de Eduardo Pavlovsky, dirección de Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo. *Cositas mías* de Jorge García Alonso, dirección Carlos Ríos. *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, dirección de Rosario Oxagaray, Espacio de las Artes, Neuquén. *Cantata para don Jaime* de Hamlet Lima Quintana y Reinaldo Labrín, dirección de Darío Altomaro, Teatro de la Ciudad, Neuquén. Y entre el 2003-2007, como integrante del grupo Teatro del Histrión, con la dirección de Víctor Mayol, actuó en *El espíritu de la fiera*, adaptación de V. Mayol sobre *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, (2003); *La paradoja del laberinto*, versión libre de V. Mayol sobre *El proceso* de Franz Kafka (2004/2005); *La leyenda del Dorado* de Alejandro Finzi (2005); *Factum*, dramaturgia de V. Mayol (2006/2007). Más datos en http://www.4shared.com/office/z4-aWWEY/Carlos_Barro_Biografia.html.

⁴ Más datos en Reyes, M. (2011). "Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)", en Garrido, M. (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*. Neuquén: EDUCO.

⁵ Todas las citas con esta fecha corresponden a la entrevista realizada por Néstor León.

⁶ La propuesta escénica estuvo integrada por el siguiente equipo: Asistente de dirección: Ivonne Küber. Sonido e iluminación: Pablo Villagra. Elenco: Alejandra Kasjan, Bettina Obreque, Carolina Ramos Luna, Laura Sarmiento, Mariana Elder, María Paula Rodrigo, Mariel Suárez, Silvana Alborno y Sol García. Más datos en "La historia de Argentina por TeaDanz", diario *La mañana* Neuquén, 03/06/2010, en http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2010/6/3/la-historia-de-argentina-por-teadanz_67215.

En cuanto a los roles del elenco: Carolina Ramos Luna (Hidra), Mariana Elder (Virgen), María Paula Rodrigo (Terpsícore), Laura Sarmiento (Erato), Silvana Alborno (Clío), Sol García (Euterpe), Mariel Suárez (Calíope), Bettina Obreque (Melpómene), Alejandra Kasjan (Talía). Sonido e

iluminación: Pablo Villagra, Asistencia de dirección: Ivonne Küber, Dirección general: Carlos Barro.

⁷ En una reciente consulta H. García nos comenta: “Yo venía trabajando muy lentamente con una obra, *La Virgen del Bicentenario*, cuando apareció Carlos con la idea de *Argentina, Virgen de los Dolores*. En menos de diez días compuse, en forma paralela, *Argentina (...)* y *Quimérico (...)*; ambas, con elementos tomados de *La Virgen del Bicentenario*, mitología griega y mitología católica”.

Quimérico (...) fue recientemente publicada en una antología con estudio crítico (2012): *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*, Neuquén: Educo (Garrido, M. dir.), p. 91-120. En cuanto a *Argentina (...)* junto al resto de obras del autor, puede leerse en el siguiente blog: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

⁸ Son palabras del director que agrega: “La obra es una reflexión profunda sobre el Ser argentino, y la argentinidad que se construyó en 200 años de historia como Nación. (...) A partir de esto que al espectador le quede algo, que pueda debatir, discernir, verse en algún aspecto identificado”. (Diario *La mañana Neuquén*, 03/06/2010)

⁹ También, en un diario local, se lee: “Partimos de la idea de indagar nuestra historia usando la metáfora como recurso narrativo. Poniendo nuestros cuerpos al servicio de un trabajo de investigación, que a lo largo de un año se fue vistiendo de texto, de imágenes, de sonoridad y color para concluir en *Argentina, Virgen de los dolores*”, dijo el director. Y agregó: “Es nuestro análisis sobre el pasado y nuestra mirada sobre un futuro posible”, expresó Barro. (Diario *La mañana Neuquén*, 03/06/2010)

¹⁰ Todas las citas con esta fecha corresponden a la entrevista realizada por Margarita Garrido, aunque hubo datos que se agregaron posteriormente a la lectura de esta ponencia en las presentes Jornadas.

¹¹ Remitimos a las iniciales acotaciones de *Quimérico (...)*.

¹² En el guión de *Argentina (...)*, la presentación del personaje de la Virgen lleva la aclaración de “La Argentina deseada”, mientras que el de Hidra, “La Argentina actual”.

¹³ El orden de aparición de las representantes de los “pecados capitales” es digna de mención pues hay alteraciones, ya se trate del texto literario, en sus dos versiones -el hipotexto de *Quimérico (...)* o el posterior guión de *Argentina (...)*- o se trate de la versión escénica.

¹⁴ En su repertorio de técnicas de adaptación dramática, Alejandro Finzi distingue procedimientos macro y micro-textuales que enlazan, en la noción de adaptación, el texto de partida y el texto de llegada. Precisamente entre los procedimientos macro-textuales incluye la “focalización de la función ideológica” al referirse al acuerdo o desacuerdo ideológico existente entre ambos textos. (2007: 100)

¹⁵ En el contexto de la transformación histórica determinada por la imposición de la sociedad en espectáculo con la sustitución de la identidad

por la apariencia, tal como lo denunciara Guy Debord en el '67 con *La sociedad del espectáculo*, hay quienes señalan, también, su contracara: “Consecuentemente, en el último tercio del siglo la presencia del cuerpo en escena ha sido potenciada como factor de resistencia contra la desaparición de la conversión del cuerpo en fantasma en la estética audiovisual contemporánea y como afirmación de formas de imaginación, conocimiento y comunicación progresivamente excluidas en el contexto de la civilización de la imagen”. (Sánchez, 2002: 111)

¹⁶ Breyer, 2005: 55.

¹⁷ “Autoidentidad y tramoya” son expresiones que G. Breyer define en los siguientes términos: “Dos concepciones irreconciliables: un teatro de autoidentidad, de saberse a sí mismo, entenderse en sentido y posibilidades, deberes y derechos para cumplir con un acto de presencia... enfrente, un teatro de trampantojo, disfraces y caretas, tácticas de simulación, fantasías huecas y retórica engolada”. (2005: 49)

¹⁸ Frente a la “presentación”, G. Breyer distingue, como parte de la tradición grecorromana, una dramaturgia basada en la “representación-ficción de un texto”: “Este teatro se mide en función de dos metros: el valor de contenido de un mensaje y el poder de *mimesis*, simulación del actor”. En cambio, el valor de la “presentación (...) funda un teatro concreto, sin preocupación de mentar un referido, pero sí presentar una entidad autoportante de identidad escénica”. (2005: 36)

¹⁹ “El texto de Horacio García posee momentos de una gran belleza poética. Hay algunas imágenes que, leyendo la obra, uno puede apreciar como de una honda sensibilidad”. (Carlos M. Alsina, en www.carlosalsina.com.)

²⁰ “Es así que desde que recibí el programa de mano ya me puse alerta dado que plantea que las Musas en la obra ‘representan los siete pecados capitales, nuestros pecados capitales, como país, como argentinos, como seres humanos’ y la utilización de un nosotros inclusivo, compulsivo, en una afirmación política es autoritario, no da margen a otra forma de ser argentin**s*, de ser país. No me sentí cómoda, me sonaba en esa afirmación el más simple de los sentidos comunes. Y conforme avanzó la obra fueron apareciendo otros discursos que me hicieron mover en mi asiento: el de los estereotipos de mujer (envidiosas, coléricas, angurrientas, soberbias, etc.), causantes de los males de ‘nuestra’ Historia, el de la Madre Salvadora/adoctrinadora; ninguna mujer es tratada con cariño en esta obra. Por otra parte no vi los años de investigación que el programa prometía en la construcción del relato histórico: el que presenta es un relato sesgado, abundante de lugares comunes.

Todo lo contrario me sucedió con la propuesta, puesta, del texto espectacular. Se percibía claramente la fusión de distintos lenguajes artísticos y los cuerpos puestos al servicio de la investigación. Las imágenes, los colores, los sonidos, los movimientos, la música ofrecían una

propuesta verdaderamente innovadora en nuestra región. La conjunción de todos esos procedimientos generó la metáfora que no alcancé a ver en la dimensión dramática”. Son comentarios de Juliana Betancor realizados el 27/11/2011, en el Taller de Espectadores desarrollado en el marco del proyecto de extensión “Teatro-Educación”, UNCo-ESBA, con la dirección de Margarita Garrido.

²¹ Se anexa la Crítica realizada por Carlos María Alsina, autor, docente y director teatral:

“El viernes 4 de Junio de 2010 asistí al estreno de *Argentina, Virgen de los Dolores*, de Horacio García, con Dirección General de Carlos Barro y realizada por el Grupo de Producción e Investigación Teatral Escénica TeaDanz Experimental, en la sala del teatro del Histrión de la ciudad de Neuquén. Fui a ver la primera representación con la expectativa que supone el estreno de un texto nuevo, en el marco de lo que podríamos incluir en el denominado “teatro de ideas” y realizado por un grupo que se define como de investigación y de acercamiento entre el teatro y la danza. (No es casual que su nombre sea TeaDanz Experimental, en donde se antepone la palabra ‘teatro’ a ‘danza’). Sobre un vacío y despojado escenario vi y sentí algo que jamás debería perderse en quienes acometemos la experiencia de expresarnos a través del arte, esto es: el compromiso, la pasión y el esforzado trabajo del grupo que lo llevó a cabo. La impostación que su director, Carlos Barro, intenta darle a este grupo es clara. El teatro es el punto de partida para acercarse a otros lenguajes artísticos. Por ello sería bueno denominar actrices a las intérpretes de este espectáculo y no bailarinas, más allá que en muchos momentos de la obra expresen los conflictos de los personajes a través del cuerpo y de sus movimientos. Por ello, a pesar de que las actrices no dominen en profundidad la técnica de la danza contemporánea, ello no empaña sus trabajos ni el compromiso general con el espectáculo. Es más, lo llena de una ‘limpia suciedad’, *oxímoron* espero válido y positivo para este caso. Quiero decir que hay una enorme dosis de humanidad en esa entrega actoral que llega y conmueve. El texto de Horacio García posee momentos de una gran belleza poética. Hay algunas imágenes que, leyendo la obra, uno puede apreciar como de una honda sensibilidad. Es también interesante el intento de mirarnos a nosotros mismos -los argentinos- y de hacerlo a través de un lenguaje poético y, podríamos decir, épico. Sin embargo me parece un poco forzada la relación entre los siete pecados capitales y nuestros ‘pecados’ argentinos. (Que por el otro lado no serían propios de nuestro pueblo sino que pertenecerían a toda la humanidad) No está muy justificada, tampoco, la relación entre las Musas y los Pecados. Y, creo, que es algo maniqueo el enfrentamiento entre el Bien y el Mal. Esta desgarrada Argentina (que sí, ha sufrido tanta violencia, tanto desengaño, tanta frustración, tanta muerte, tanta autodestrucción) no es casualmente un ejemplo de claridad a la hora de analizar las fuerzas que

se enfrentaron para tanto sufrimiento. Es verdad que, en apariencia, hemos sido 'Morenistas' o 'Saavedristas', 'Monárquicos' o 'Republicanos', 'Unitarios' o 'Federales', 'Peronistas' o 'Antiperonistas' y, últimamente 'Kirchneristas' o 'Antikerchneristas', pero es casualmente una simplificación, en mi humilde entender, ver nuestra historia con esa lente. Más aún cuando la influencia de los llamados 'bien' y 'mal', como siempre, navegaron en el interior de los bloques opositores. ¿Quiénes degollaron más, los unitarios o los federales, por ejemplo? Sabemos que no tendría sentido hacer una suma de esas atrocidades porque, en este caso la estadística no puede ser una rama de la ética. Creo que, en el arte, los creadores deben expresarse con absoluta libertad. No deberían ser influenciados ni por presiones del poder (que múltiples caras posee) ni por imposiciones ideológicas, ni de ningún tipo, salvo por el 'empuje' de la más íntima conciencia y del más genuino sentimiento. En este caso es notorio que estamos frente a una posición genuina que se puede, o no, compartir pero que es verdadera, auténtica. De lo que se trata, me parece, es de evitar la incoherencia dentro de esa lógica y para ello el único camino es la actitud crítica que siempre será positiva. En "Argentina, Virgen de los Dolores" la oposición se encarna entre los personajes de la Virgen, representante del bien, e Hydra, representante del Mal. Todos sabemos que no hay teatro que no sea político. Toda actividad humana lo es. La religión no queda al margen de esta situación. Siempre los fenómenos religiosos se expresaron en el marco de profundas luchas políticas trátese de la religión que se trate y en cualquier época. No está mal esa definición de Marx que sostiene que 'la superación del hombre es la superación de la religión' entendiéndolo por tal reflexión el hecho de que todavía ahora la humanidad vive un momento de barbarie en la cual existe una violenta y despiadada lucha entre las clases sociales. No vivimos en el Paraíso, casualmente. El estadio en el que el hombre se supere a sí mismo y llegue a convivir en una sociedad no intrínsecamente violenta como la actual haría innecesaria a la religión que, en su momento, fue un avance para la humanidad sobre todo en el caso de las religiones ahora más difundidas debido al hecho de que estas le colocaron un comienzo al tiempo. En las religiones más primitivas esto no siempre acontecía, la Historia no sucedía. La imagen de la Virgen cristiana es histórica. Fue adoptada por el cristianismo no precisamente en sus orígenes sino casi 400 años después una vez que el Concilio de Nicea decidió que Jesús era un Dios nacido Dios y no un hombre nacido hombre que se había convertido en Dios, esta última idea central del cristianismo primitivo. Es decir, no sería posible que el hombre desplazara al Padre de su lugar ya que el hombre podría convertirse en Dios. Se le quita así al cristianismo mucho de su contenido rebelde y de expresión de las clases más humildes de la sociedad o sea la esperanza de un mundo más justo, del Reino de Dios en la Tierra, conquistado para los que menos tienen. El Concilio de Nicea marca la

bisagra en la cual la religión original de Cristo pasa a ser apropiada por las franjas más pudientes de la sociedad institucionalizándose como religión oficial del Estado. La Madre de Dios pasó a ocupar un rol central en la teología cristiana. La Madre que levanta entre sus brazos al Niño que jamás crecerá (sería muy difícil encontrar una representación de la Madre con el Niño caminando a su lado por sí mismo por lo que no habría evolución o cambio posible) se imprime en el arte religioso como imagen dominante. Escribo esto para tratar de fundamentar la idea que no hay una imagen 'incontaminada' de la Virgen. Hoy mismo esa imagen es plena de símbolos en nuestra cultura. Es por ello que, en el ensayo que compartimos, opiné que me parecía interesante si se rompía esa imagen institucionalizada y, en todo caso, la Virgen era una víctima más que estaba en el grupo y que, desde allí, luchaba por la justicia y la verdad o, al menos, para comprender y no repetir los errores que nos llevaron a padecer lo que padecemos. Una Virgen más 'interior', en todo caso. Hay un momento, observé en el estreno, en que ello sucede, si no me equivoco luego de la intervención de la lujuria, y ello provoca que la Virgen se despoje de su manto, por lo tanto de su imagen, incorporándose a la imagen de las demás. Dudo, en verdad, sobre la eficacia del recurso que aparece en un momento clave (el goce del cuerpo es algo muy cuestionado por la religión) lo que podría connotarse como un cambio en las características de la Virgen, cuestión que no llega a concretarse. Para que el recurso sea coherente me parece que debería utilizarse durante toda la obra. O sea, la Virgen como sinónimo de verdad y justicia en el interior del 'cuadro social'. En cuanto al Mal, a Hidra, creo que también aquí habría que cuidar el no utilizar lo que la comunicación de masas últimamente, y todo el bagaje cultural, han institucionalizado como representación de lo negativo. En todo caso la antítesis, es decir, lo opuesto siempre sirve como constituyente de la tesis y como superadora de esta. Tal vez hubiera sido una opción válida, o a tener en cuenta, la de presentar al personaje como lo opuesto a lo que es. Esa fractura quizás haga ver mejor que no todo es lo que parece. El trabajo de Carolina, sin embargo, es sólido y sostiene el rol que le tocó en suerte. También cumple con ello Mariana en el rol de la Virgen. Creo que la puesta en general es coherente, prolija y correcta en lo que hace a la utilización de los espacios, al vestuario y a la iluminación. Me parece que el muñeco que es utilizado en un momento podría ser más metafórico o podría utilizarse algo más simbólico. Es muy evidente el 'monigote'. Tiene mucha presencia en sí (como monigote) cuestión que siempre sucede cuando se mezclan actores con muñecos. La potencia visual de los muñecos supera a la de los seres humanos. Tal vez sería bueno construir un muñeco más estilizado, más simbólico, u otra cosa más metafórica. Otra cuestión que observé en el ensayo, y que me pareció más cuidada en el estreno, es la competencia entre el texto poético y el movimiento de las actrices y sus expresiones sonoras. A veces esos textos

se pierden o se hace difícil apreciarlos. La última parte, los textos de la Virgen, me parecieron un “querer decir”. Comunicar un camino a tomar y en ese sentido suenan un poco como consejos moralizantes. Tal vez si ello se pudiera pulir o sutilizar ganaría en sugerencia y, al menos en mi caso, me permitiría sacar mis propias conclusiones de los conflictos expuestos. Los trabajos de las actrices son correctos y parejos. Hay momentos más intensos como la escena en la que se abraza al muñeco que llegan y conmueven. Me resulta difícil hacer una devolución sobre cada trabajo actoral en particular porque me parece que son parejos y que se trata de una propuesta colectiva que no hace prevalecer a ninguna en desmedro de las demás. Lograr esto no es fácil. Quienes hacemos teatro lo sabemos. Para finalizar creo es una propuesta para pensar, para discutir, para reflexionar y, en estos momentos en los cuales todo “tira” hacia lo contrario, resulta muy valiente y estimulante. Lo que se refleja con mucha nitidez es el compromiso grupal, el trabajo colectivo. Es ese un tesoro que no todos los elencos teatrales poseen y que brilla con intensidad en la propuesta de TeaDanz”. (Carlos María Alsina. www.carlosalsina.com)

RE-ESCRIBIENDO Sobre *Catalina*

Lucía Abella Padín

“¡Guuuuu...! Tengo once años y ya estoy metida en esto”.

(Abella Padín, 2012)

Entrevista sobre la escritura y puesta en escena radial (Diciembre de 2010)

Catalina hummmm... no nació directamente para ser una obra de teatro. (*Pausa.*) *Catalina* fue una gata mía que, como dice en el texto, la encontré con cinco amigos. Era muy chiquita, que en serio parecía una “bola de pelos”. Por eso dice así, que mi papá le decía “Bola de pelos”. (*Pausa.*) Y *Catalina* murió. Que yo volví a mi casa, que había ido a un supermercado, y estaban los perros de un vecino adentro y bueno, la tragedia. Entonces yo estaba muy triste porque, claro, es como que, yo, al tener once años, es como que la gata que más noción tuve. De las otras, era muy chiquitita como para jugar y eso. Entonces, fue muy trágico para toda la familia. Y mi mamá, en un momento, encontró el libro *Platero y yo* y me leyó algunas páginas. Y yo ahí me puse a pensar: “¿Y si escribo algo para *Catalina*, de *Catalina*?”. Entonces empecé y lo primero que escribí fue así... Lo otro fue un texto para la escuela. Entonces agarré la computadora y me puse a escribir y después, cuando le conté a Margarita y Alba, me dijeron que lo traiga, que lo podríamos trabajar [se refiera al programa radial de *Voces en escena*¹]. Yo... yo no lo había pensado. Fue humm... Me sorprendió. Y después lo trabajamos, vinimos acá [a Radio Universidad-Calf], grabamos y... una locura porque... Es como... Lo primero, es que yo veía ¿no?, en las obras de teatro nunca, nunca había visto actuar a chicos y yo en este grupo vengo estando ya hace... ya van a ser dos años. Entonces, abrir, así, un espacio para los chicos, que entre una... chhh... una

na, así, de mi edad ¡Una locura! ¡Y me encantó! Y encima, ahora, poder transmitir, o sea, poder escribir la obra me pareció así, re- loco y re-bueno. (*Pausa.*) Era... Yo había escrito medio como si fuera una carta. Era... medio como una... Para subirlo a Internet. ¡Va! Para ponerlo en el Facebook, mostrárselo a mis amigos. Y ahora es una obra de teatro. Me quedo así, boquiabierta. Ni siquiera lo había pensado. (*Ríe.*) Fue una cosa así muy muy loca y lo que me gusta es que (*Pausa.*) yo no conozco a ninguna de mi edad que haya escrito algo que no sea para la escuela. Y acá en... yo digo: “Se lo recomiendo a todos. A cualquiera”. Es muy lindo escribir o sea.... Y es como que te abre, eh, te abre un poco la cabeza porque es... Después vos decís... “¡Bueno, escribir!”, y escribís, pero después cuando leés te dan ganas de seguir escribiendo. Y cuando vos... Por ejemplo a mí me pasa que... Ahora que está ennn... la radio, me parece una locura, es como una... No sss... Me hace sentir grande y al mismo tiempo chica porque es como... Estoy en est... Así ennn... En *Voces en escena* siempre se muestran obras de... (*Con tono más grave.*) ¡Claro! De autores... conocidos, de acá, de la Norpatagonia. Y yo digo (*Con ritmo ágil.*): “¡Guau! Tengo once años y ya estoy metida en esto”. Y lo vengo pensando desde hace mucho pero nunca se me había planteado tanto y (*Pausa.*) Y bueno, yo lo que... ¡No! O sea... Yo lo que digo es que... ¡Escriban! ¡Lean! Que, aunque no lo parezca, yo decía... ¡Era vaga! Y realmente ¡soy vaga! O sea, no me gus... No me gustaba escribir. Pero sentía esa pena, esa cosa dentro, que se me hacía un nudo al nombrar el nombre, al ver la foto de Catalina, entonces, agarré y me puse a escribir. Y como dice acá, en la obra (*Lee rápidamente.*):

“Dicen que si le contás a los deeeeemmmás tus penas es mejor. Así que, yo lo hago en esta escritura y se lo recomiendo a todos”. (*Pausa. Vuelve a leer.*) “Y... como dicen... (*Interrumpe su lectura.*) Y como escribí acá: (*Lee con aplomo.*) Dicen, que si le contás a los demás tus penas, es mejor. Así que, yo lo hago, en esta escritura. Y se lo recomiendo a todossssssssssss”. (*Pausa. Vuelve a leer.*) “Dice, que si les contás tus penas, a los demás, es mejor. Así que, yo lo hago en esta escritura, y se lo recomiendo a todos”. No

importa, qué edad, si sean hombre o mujer. Se lo recomiendo, a todosss”.

(Pausa. Luego, el ritmo de su discurso se agiliza.) Esto fue muy chistoso porque después, mientras yo estaba escribiendo, era como una cosa que los... los cachorritos de Catalina no se me... sssss. ¡Noooo! ¡Era una cosa! Estaban jugando en mis pies y me rasguñaban... Atahualpa, Currufita y Antú, ¡hermosísimos gatitos!, jugaban así... Yyyyy ¡No! Y los tenía que andar sacando porque en cualquier momento hacían sus necesidades arriba de la computadora y yo los iba aaaaaa... matar porque me retaban a mí. Pero, ese... ese momento de escribir, agarrar a los gatos, sacarlos... Tan lindo, que jugaban en mis pies... Y me dio fuerzas medio como para no lagrimear acordándome de Catalina. Que justo yo lo escribí el veintidós de septiembre, esto, y ella había muerto... el dieciocho [Se refiere a 2010]. La pena la tenía arriba, eeen la garganta. Pero ahora puedo ver las fotos, hablar de Catalina y no largarme a llorar. (Calla.)²

Re-escribiendo

(Marzo de 2012)

Ahora que leo mis palabras, tengo una sensación extraña, porque esas emociones que sentía mientras hablaba ya me parecen solo recuerdos. Ya no siento ese nudo en la garganta, veo también mi indecisión al hablar puesto que estaba nerviosa. Es extraño ver escrito lo que uno dijo en algún momento. Ya que ve la tendencia a repetir palabras, también ve cuántas veces no le salen las palabras que quiere decir y las reemplaza con un “eehh” o un “yyyy” entre otros. Si ahora me piden que hable sobre *Catalina* como obra creo que sería muy diferente porque con el tiempo los sentimientos quedaron a un lado y puedo hablar de ella mas técnicamente que emocionalmente. La escritura de *Catalina*, como dice arriba, empezó con la idea de una carta hacia mi gata, y también hacia mis familiares o amigos. Pero ahora si lo pienso mejor, yo quería poder demostrar los sentimientos en forma de poema. Claro que después me di cuenta de que yo en ese momento estaba influenciada por

Platero y yo, y que el texto que más se ajustaba a lo que yo quería era el de una carta. La idea que yo tenía era mostrársela a mis seres queridos y que quede en la intimidad, ya que de lo contrario se verían expuestos mis sentimientos. Y después cuando me propusieron trabajarla como obra de teatro, me sentí rarísima ya que, si un texto mío se trataba como obra de teatro, yo habría escrito una obra de teatro. Siempre fue no sé si llamarlo “sueño” pero digamos que sí. Actuar en una obra de teatro y también poder escribir una... Y en ese momento ya había actuado en muchas junto a Alba y Margarita, y que luego una carta, por así llamarla, hacia mi gata sería trabajada como obra. Entonces ya se podría decir, en un tono mas poético, que ¡Dos de mis sueños se habían hecho realidad! Claro después vino el desafío, yo tendría que dejar “manosear” mi texto, dejar que lo modifiquen, sentir lo que han sentido otros autores cuando el grupo Theatron producía el programa radial, *Voces en escena*. Y no solo eso sino que yo tendría que estar en ese proceso. Cosa que me sirvió de mucho, ya que me propuse a mí misma poder alejar mis sentimientos lo más posible y tratar a *Catalina* como una obra más... Y bueno ahora tengo 12 años y ya puedo decir que tengo una obra de teatro escrita por mí, y que ella fue trabajada por un grupo de teatro. Me parece que no todas podemos disfrutar de eso, que es un privilegio que me encanta tener.

Gracias Margarita y Alba sin ustedes ni hubiera podido, también les agradezco el apoyo que me han dado, todas esas charlas acompañadas de té y galletitas en las que he abierto mi cabeza hacia el mundo del teatro y la investigación.

“Eehh yyyy manoseo sueño”

Arriba yo hablé de lo difícil que sería dejar “manosear” mi texto. Cuando Margarita lo leyó me preguntó por qué había elegido esa palabra para describir la sensación que yo tenía. Y no supe responderle en el momento. Entonces quedamos en que lo escribiría ya que tendría tiempo para pensarlo. Para mí, era como dejar que abusen de mi texto, que lo toqueteen sin poder hacer nada. Sin

poder defenderlo, como si se tratara de una agresión. Ya que no estaría yo para decir esto se queda, esto se va, y que quede expresado exactamente lo que yo quería. Pero al mismo tiempo estaba yo “agrediéndolo” porque actué en la obra.

También nos dimos cuenta de que yo (inconscientemente) resalté las palabras “sueño”, “eehh”, “yyyy” -es raro no poner “y” o “eehh” al terminar una enumeración-. Entonces quise saber por qué yo las había resaltado, porque podía ser que algo adentro mío quisiera salir y yo no lo dejara. Me puse a pensar en qué reacción pasaba por mi cuerpo al leerlas...

El habla solitaria

Durante el día tengo como si fueran conversaciones conmigo misma. Son, supongo, las ideas que pasan por mi mente. Y tengo la sensación de que es una voz la que las expresa, y yo la escucho o discuto, si se trata de una duda. (Creando la idea) supongo que es esa “vocecita de la mente”.

Es un habla solitaria, porque en esa conversación estoy solo yo, pero, como la mayoría de las veces que pasa, estoy en discusión con mi otro yo. Pero entonces ¿Estoy sola? ¿Soy una? ¿O soy dos en una?, nunca lo había pensado pero ¿Existe la posibilidad de que estén en conjunto dos o más personas en una? ¿O serán personalidades y no personas? Porque cuando uno no está decidido dentro de sí se generan diferentes posibilidades o ideas que se contradicen por eso es que no sabe qué hacer, ¿o no? Entonces sí, tenemos muchas personas que forman una personalidad, o muchas personalidades que forman una persona.

(Dolor en mi espalda, esta doblada y la enderezo. Es la tercera vez que pasa.) Esto también tiene que ver con las diferentes reacciones al escuchar mi voz en las obras [emitidas en *Voces en escena*]. No me gusta, ya que siento que es mucho más aguda y chillona, pero en *Mirna en la plaza* de Lili Muñoz, hay un poema, que yo canto, en el que mi voz es más grave más suave y me gusta

mucho más escucharlo, que escuchar mi voz cuando hablo común y es grabada.

Es raro esto de escuchar mi voz ya que lo hago todo el tiempo, pero se ve que no le presto la atención correspondiente, esto solo me pasa con mi voz, porque las voces de Margarita y Alba, cuando las escucho en la grabación no cambian. (*El olor a comida no me deja pensar.*) ¿Por qué será que me pasa esto? Me dicen que a muchos les pasa esto entonces reformulo la pregunta ¿Por qué será que nos pasa esto? Será que no nos damos la suficiente importancia o atención, si no esto ¿qué es?

Bueno todo esto tiene que ver con diferentes reacciones de mi cuerpo, con reflexiones, ideas... (organizando palabras) Pero creo que no le di importancia a las reacciones de mi cuerpo al leer todo lo que escribí, pero al mismo tiempo no sé específicamente qué sensaciones son. O no sé cómo explicarlas. Es extraño pero no me gusta mucho leerlas porque es ver mis ideas, mis reflexiones, mis pensamientos puestos ahí. (*La tele me distrae, la apago.*) Me parece que no estoy muy a favor o no me siento cómoda cuando mis pensamientos son vistos por otros o pueden ser vistos. Pero al mismo tiempo no puedo evitar hablar de ellos o demostrarlos. Es un círculo vicioso. (*Una sonrisa aparece.*)

Crisis o caos

Siempre hablamos con Margarita y Alba, y siempre pensamos, que nuestras obras nacían a partir de una crisis, que en esos momentos el personaje había podido salir a la luz desde nuestro cuerpo por así decirlo. (*Me empieza a doler un dedo.*) Tenemos que prestar mucha atención a nuestro cuerpo. (*Mi garganta pica.*) Tiene que hablar nuestro cuerpo por sí mismo es entonces en ese momento cuando podemos decir que nuestro personaje es un ser. (*Mis pensamientos se enredan. Ya no sé qué escribir. Mis dedos se mueven inquietos.*) Una vez Margarita nos explicó algo que quedó grabado en mi mente. (*Mi espalda está doblada y molesta otra vez.*) El texto

tiene que recorrer un “camino” antes de estar listo y este “camino” es:

- El texto y el cuerpo.
- El texto en el cuerpo.
- El texto del cuerpo.
- El texto desde el cuerpo.

(*Mi garganta está seca.*) Es muy extraño cómo uno puede perder el hilo de los pensamientos tan rápidamente. (*Mi espalda molesta de nuevo.*) Yo no sé hacia dónde irá esta escritura. (*Mis ojos lagrimean.*) A veces siento que no tengo qué decir, otras no sé cómo decirlo y otras pocas escribo mucho. (*Se tensan mis dedos.*) Me sucede que durante este tiempo no le presto atención al cuerpo. (*Mi cuerpo está agotado.*) Es muy difícil expresar la frustración que siento al ver que escribo poco. Mi mente está en otra cosa. Me es muy difícil concentrarme. No sé por qué pero mi cabeza vuela y mi cuerpo se cansa y adormece, mientras escribo. (*Siento puntadas en la espalda. Esto es mala postura.*) Me es muy difícil concentrarme en ambas cosas, parece que fueran cuerpos diferentes. (*Mi boca está seca.*) Estaba pensando mientras que mi cuerpo se encorvaba: ¿Cuántas preguntas hacen los niños más pequeños y nosotros no tenemos en cuenta? (*Mis ojos se cansan, se llenan de lágrimas.*) El juego, el ritual del juego es algo importantísimo. El teatro es parte de él, y los más pequeños son los que lo viven, los adultos pierden la capacidad de imaginar o la ocultan. (*Me pica la pierna.*) Cuántas otras cosas, tan enriquecedoras, harán los más pequeños y los adultos no le dan importancia. (*Mis ojos no dan más.*) No recuerdo cuál fue la primera experiencia en *Voces (...)*, y me pregunto porque (*Mi pansa ruge.*) solo recuerdo algunas que quedaron grabadas para siempre, pero no me olvidó de las largas charlas tomando el té. (*Una tos salvaje apareció.*) A veces me pregunto qué será de mi futuro. Supongo que la información acumulada en este tiempo junto a *Voces (...)*, me servirá de mucho. (*Tengo hambre.*)

Y ahora. ¿Cómo sigue esto?

No sé con qué empezar. Recién llego de hacer deporte. Mi cuerpo está cansado. Mi mente, no se concentra. Mi cuerpo no me deja, pero ¿Será esto malo? Mi garganta pica. Pienso en qué pasará con estas escrituras. Un tic en un pie. Me pareció interesante ponerme a escribir. ¡Un calambre en mi pierna! Me parece que esta parte se va a dedicar a lo que pasa por mi cuerpo porque mi mente solo piensa en eso. Mi panza se tensa. Estaba pensando en el “camino” del que hablaba antes... Mi garganta está seca... Tal vez todo lo que vivimos, sentimos, etc. recorre ese “camino”. Empieza por “el cuerpo” y sigue “en el cuerpo” y termina “del cuerpo o desde el cuerpo”? Mis piernas no dan más. Cómo será que cada vez que pienso en mi cuerpo pierdo la idea o tal vez mi cuerpo no la quiere... ¡Mi cuello! Me empieza a doler un dedo. Mi garganta pica. Mis pensamientos se enredan. Ya no sé qué escribir. Mis dedos se mueven inquietos. Mi espalda está doblada y molesta otra vez. Mi garganta está seca. Mi espalda molesta de nuevo. Mis ojos lagrimean. Se tensan mis dedos. Mi cuerpo está agotado. Mi mente está en otra cosa. Me es muy difícil concentrarme. Siento puntadas en la espalda. Esto es mala postura. Mi boca está seca. Estaba pensando mientras que mi cuerpo se encorva. Mis ojos se cansan, se llenan de lágrimas. Me pica la pierna. Mis ojos no dan más. Mi pansa ruge. Una tos salvaje aparece. ¡Tengo hambre!

NOTAS

¹ *Voces en escena* es un programa radial emitido durante 2009 y 2010 en el marco del proyecto de extensión de la Facultad de Humanidades de la UNCo, titulado *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*, con la dirección de Margarita Garrido. El propósito fue la difusión de la dramaturgia local, a través de dos programas semanales, individuales, con la inclusión de entrevistas a los/as dramaturgos correspondientes. La producción estuvo a cargo del grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades, y radio Universidad-Calf.

Voces en escena ha sido declarado “de interés” educativo por el Consejo Provincial de Educación (Res. Nro. 0180/2010). Y “de interés cultural” por la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo (Disp. 126/2010), y por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén (Disp. 013/2010).

² Palabras de Lucía Abella Padín en ocasión de una grabación para el programa *Voces en escena*, en Radio Universidad-Calf, en diciembre de 2010. Estas reflexiones surgieron inmediatamente después de participar en la grabación de su primera obra *Catalina*, junto a Alba Burgos y Margarita Garrido. La grabación estuvo a cargo de Diego Castro. La duración de la entrevista es de 6.36 minutos. La edición final del programa, a cargo de Margarita Garrido, se subió al blog en diciembre del 2011. Puede escucharse en <http://vocesenescena.bogspot.com/>

LA MÁSCARA ENYESADA
O LA MÁSCARA DEL TIEMPO
(¿Y eso?)

Alba Burgos

“Miro al actor que mira mi vacío”.
(Breyer, 2005: 19)

*“La escena consiste en ese
desdoblamiento infinito”.*
(Maci, 2011: 29)

Unas manos, pero antes la mirada desprende las capas que fueron pegándose una sobre otra¹. La sensación es del desprendimiento de la propia piel, en realidad de lo propio de mi rostro. ¿Qué se desprendía? La impresión de una fisonomía que iba a empezar a reconocer: borde de la boca, concavidad de los pómulos, líneas-huellas de las cejas, una concavidad donde estuvo una nariz; las marcas de la piel: arrugas, hendiduras, líneas, surcos...

Bajo mi mirada, eso que atrapó mis gestos, el nacimiento, eso que llegará a ser y que por el momento está impregnada de ¿el nacimiento de mí? ¿De mi otra? ¿Otra que no soy yo? Algo que miro, algo vedado al ver: principio del *théatron* griego. Un lugar para mirar donde aparece alguien más para ser mirada.

Esa otra no tiene ojos, allí estarán los míos, mi capacidad de apresar, de cazar, de heredar, de enredar ¿de hacer caer en la red? La red del conocimiento, del saber, o del saber mirar... a partir de la Otra, esa que se instala frente a mí y que sale de mí. De lo que gesto en su doble sentido: nacer, marcar...

Hay dualidades: el que mira implica lo mirado y viceversa; la máscara es mirada... Debajo de esa piel que me ha cubierto se oscureció la mía que hace fantasma², atraviesa esa suerte de protección y evidencia de mi ser al ser tocada y mirada por otro. También es evidencia de la muerte: una piel seca y endurecida que se desprende con dos agujeros negros: los ojos que ya no están.

Se define como máscara por la intencionalidad consciente o inconsciente de ocultar. Al ocultar, en un proceso siempre dual se revela. (Buchbinder-Matoso, 1994: 19)

Esta experiencia de la máscara nos acerca a ese desdoblamiento o al menos a la *crisis* en su significado desde el griego. *Krýno* es un verbo que significa “separar; distinguir, escoger; preferir; decidir; juzgar; acusar; condenar; explicar; interpretar; resolver (...); interrogar (...); luchar contra; interpretar sueños”³. Desde aquí partimos para nombrar al *hypokrités*, el actor, que pondremos en relación con el *theatés*, el espectador, palabra que en griego significa “espectador; observador; oyente”⁴, y también “*qui contempe*”⁵.

Queda establecida la relación expectatorial que también mencionamos como esa “artimaña de álgebra (...) una alternancia de signos”⁶, según la cual juegan acción/pasión, ver/mirar, decir/oír, hacer/estar, presencia/ausencia, verdad/ficción. Relacionamos estos dúos con los orígenes de la tragedia: las fiestas de Dioniso tenían un ciclo de dos años. En el primer ciclo ocurría el descenso al Hades, la muerte (aunque se conservaba un germen de vida para custodiar). En el segundo, el triunfo de la vida, la continuidad⁷. Pero alrededor del s. VI a. C. en Atenas se reconfigura el calendario de las fiestas: en el mismo año todo el ciclo de lo que sobreviene del Dioniso escindido y del uso de la doble máscara, como así también el contrapeso de una sístole dionisiaca de la tragedia con la diástole dionisiaca de la comedia. La constante es la aparición del otro, ese otro ser que borra lo individual.

¿Se trata además del convivio, de esa experiencia que da cuenta de una vida inmediata y lo extracotidiano de la *poíesis* sumada a la condición de efímera? A la vez, estas relaciones de dualidad ponen en crisis modelos de comportamiento, relaciones sociales, los imaginarios, creando espacios nuevos de subjetivación, territorializaciones, una *poíesis*, un acontecimiento en el tiempo y

el espacio. Desde la concepción de Jorge Dubatti, el teatro es “producción y producto, trabajo en progreso y artefacto”⁸.

Pero volviendo a la antigüedad, los griegos consideraron que la visión es el ámbito por excelencia del conocimiento y de las emociones. El ojo es el ámbito del deseo: emanación de la mirada de quien ama u ojo del ser objeto de amor; hay una conciencia del poder de seducción de la curiosidad, el deseo de ver y el deseo de saber. El ojo permite el juego de las emociones más fuertes. En la tragedia el *theatés* tiene admiración por el héroe y a la vez su mirada está llena de dolor y de compasión. Ve y entonces sabe. También la visión está relacionada con la “teoría”, una noción racionalista que permite el despliegue ante los ojos, de un orden nuevo que se representa.

Siempre es seductora la fusión entre diferentes identidades que permite la máscara, estados de ser.

(...) masculino y femenino, humano y bestial, divino y humano, extraño y amigo, foráneo y del lugar. La máscara es algo central de la experiencia dramática, como un deseo del público de someterse a la ilusión, juego y ficción y de colocar energía emocional en lo que lleva la marca de ficticio y a la vez de Otro. (Segal, 1991: 232)

Pero la percepción sensorial de lo que se ofrece a nuestros ojos, la *ópsis*⁹, nos pone siempre en crisis al descubrir en ese otro la separación entre realidad y apariencia, entre la palabra y el hecho. Insistimos en ese origen que no tiene que ver con el engaño o con el disfraz sino con aquello de “hallarse fuera de sí”, el éxtasis; hemos ingresado en otro ser. Esa duplicación podría quizás relacionarse con el deseo, ese esfuerzo por exceder los límites del sujeto¹⁰. Pero no es simple para el humano reconocerse en ese otro. En lugar de encontrar la reflexión, ese deseo hace un trayecto imaginario; ha adquirido un cuerpo que no podemos recobrar. Podría aparecer

también la necesidad de matar al otro o la melancolía por la pérdida de aquello que no es recordado del todo.

Deseo de ver, saber, y luego la veda, lo que no se puede mirar y que finalmente puede tener que ver con ese impedimento pues si el deseo se satisface, el sujeto regresa a un estado primario de placentera satisfacción. La *mímesis*, la representación, nos permite ver aquello cuya imagen nos molesta: cadáveres por ejemplo, aquello que desaparecerá, *sóma*, y ya no será visible, la muerte, *thánatos*.

Al experimentar el origen de una máscara pensamos en tres entidades: *poietés*, *hypokrités* y *theatés*, y el campo semántico de este último que los relaciona:

Para nombrar al espectador, Aristóteles utiliza la palabra *theatés* en su *Poética*¹¹. En el campo léxico-semántico de este sustantivo se encuentra otro: *théa*, “vista, espectáculo, contemplación” que relacionamos con el verbo *theáomai* con el sentido de “ver”, “mirar”, “observar”, “comprender” y “reconocer”; con *theatós*: “observable, digno de ser visto”; con *théatron*: “lugar de espectáculo, teatro; conjunto de espectadores, público; objeto de espectáculo”; y también con *theatrízo*: “ofrecer como espectáculo o ludibrio”¹².

De la misma manera traemos del latín el campo semántico de espectador:

El verbo *specto* es “contemplar, mirar/considerar, atender a/apreciar, poner a prueba/proponerse, tender a, referirse”. *Speculator*: “observador, espía, explorador, mensajero”. *Specula*, “lugar de observación” (cuya raíz es *spes*, “esperanza”).

En síntesis, la visión y el lugar para mirar se complementan, la mirada del que asiste a un lugar en el que algo es puesto para ser visto. Retornamos al principio, sostener la mirada frente a otro, una lucha para dominar la mirada del otro. ¿Un *agón* sostenido en el deseo de poder?

El diálogo teatral significaría la posibilidad de un conocimiento implícito en la relación escópica que se produce entre esas dos entidades individuales pero que estarían unidas en un

convivio, un acontecimiento, el hecho y la afectación que se producen en su encuentro. Según J. Dubatti, hay en ese hecho *poiético* un cuerpo de actor con voluntad de ser y deseo de trascendencia, y a través de la metáfora poética se puede ver la realidad de otra manera¹³. Se trata de una extracotidianeidad que permite desplazamientos hacia otros mundos creados. El espectador también se verá afectado en su *éthos*: observa, selecciona, compara, interpreta, rehace lo que ve transformando esa energía en imagen. Agregamos la calidad de efímero, que exige una mayor observación de lo vivo y un recuerdo de la muerte. Es en ese “entre” en que se genera un campo subjetivo que produce un mutuo beneficio. La particularidad de un ser-estar en el mundo, produce una indagación ontológica al tener que ocuparnos del ser, más bien de un ente en un acontecer en compañía.

¿Y aquella Otra que apareció al comienzo, esa capa que se desprendió de mi rostro al mirarla? Otra que mira porque la miro. El doble juego que marca el tiempo dentro de otro tiempo, un ente que observa desde un lugar que se ha transgredido a sí mismo: un “entre”. Hay en la mirada una escena vedada, un deseo en lo que veo y que me ve construyendo una escena, otra, que podría reflejar aquello que quiero evitar, el vacío, o tal vez la muerte misma.

Y eso... que parece levitar, ese desprendimiento¹⁴ de mí que puede girar y volver sus ojos vacíos, hace aparecer (*faíno*) y corporizar (*sóma*) el espectáculo de la muerte ¿interdicta?

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos (1974).

BUCHBINDER, Mario - Elina MATOSO (1994). *Las máscaras de las máscaras*. Buenos Aires: Eudeba.

BREYER, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

DEL ESTAL, Eduardo (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente (Prologuista) (1960). *Diccionario Ilustrado Latino-Español. Español-Latino*. Barcelona: Editorial Spes.

GRAHAM, Eduardo (2009). “Elementos, imágenes e hipótesis sobre el origen del actor del teatro griego clásico a partir de Karl Kerényi”. En DUBATTI, Jorge (Coordinador). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, p. 9-27.

LIDDELL Henry G. - Robert SCOTT (1940). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. Versión *on line*.

MACI, Guillermo (2011). *La escena y el ojo*. Buenos Aires: Letra viva.

PABÓN DE URBINA, José M. (1999). *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Vox.

SEGAL, Charles (1991). “El espectador y el oyente”. En VERNANT, Jean Pierre. *El hombre griego*. Madrid: Alianza, p. 211-246.

NOTAS

¹ La doble máscara realizada durante el “Seminario de títeres y objetos”, a cargo de la Prof. Silvina Vega en la Escuela Provincial de Bellas Artes (2012), fue la que usamos en la *performance*, *La máscara del tiempo*, durante las IV Jornadas de las Dramaturgias (...). También se realizaron experiencias con el público casual en el mismo edificio de la Universidad Nacional del Comahue aunque fuera del contexto del evento. Las observaciones del momento son objeto de otro relato.

² Del griego *pháino*: “traer a la luz, aparecer; hacer aparecer una señal a alguien; reflejar una imagen en el agua; descubrir. Fenómeno celestial; apariencia mental; visible mentalmente; lo que está para ser visto”. (Liddell-Scott, 1940: 1912-1913)

³ Pabón de Urbina, 1999: 356.

⁴ *Idem*, p. 292.

⁵ Hemos citado las etimologías del campo semántico de “espectador” en la ponencia “Conjuro contra la pena en la Escuela Provincial de Títeres” de estas mismas *Actas*.

⁶ Breyer, 2005: 21.

⁷ Graham, 2009: 11.

⁸ 2007: 91.

⁹ Entre las partes cualitativas de la tragedia, Aristóteles consideró que la *ópsis*, el espectáculo, “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la

menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”. (*Poética* 1450b 17-21)

¹⁰ “El enigma de la mirada despierta la intriga del deseo y lo alimenta: ¿qué desea el otro?”. (Maci, 2011: 34)

¹¹ *Tà théatra* se encuentra en *Poética* refiriéndose a los espectáculos, a las representaciones o escenificaciones de las tragedias. (*Poét.*, 1449a 9)

¹² Pabón de Urbina, 1999: 292.

¹³ 2010: 43.

¹⁴ Relacionamos, por oposición, el desprender con el superponer capas de gasa enyesada en la construcción de la máscara teatral que genera este texto.

EL EXILIO LAS UNE¹

Julia Veruza

“Una comunicación que no se limite a ser de intelecto a intelecto, de espíritu a espíritu, sino que llegue a ser de ‘existencia a existencia’, tiene solo por un simple medio todas las cosas y valores impersonales”.

(Jaspers, 1949. *La filosofía*)

Lo que hoy conocemos como “arte” teatral sufrió, a través del tiempo, distintas transformaciones ya que como parte de la cultura viviente soportó las continuidades y rupturas de cada sociedad. El teatro surgió de diversas prácticas sociales de la antigüedad como la fiesta, el rito, el mito. La fiesta les permitía compartir un tiempo que no era el de la supervivencia, siendo todos semejantes en sus necesidades básicas de alimento y reproducción. Los ritos se realizaban siempre de la misma forma: había un sacerdote encargado de los sacrificios para la divinidad a fin de establecer el orden en la comunidad. Y los mitos les permitían poner en palabras la memoria de hechos que justificaban diferentes cuestiones relacionadas al ser humano².

Este proceso cultural de la práctica teatral supera lo cronológico ya que la fiesta, el rito, el mito -como categorías antropológicas- conviven en nuestras prácticas contemporáneas. Por esto hablamos más bien de estructuras culturales a partir de las cuales el teatro sigue construyendo su identidad. Y hablar hoy de “identidad” del teatro parece todo un desafío ya que en la actualidad el teatro se ve influenciado por distintas prácticas espectaculares por lo que, precisamente, está en la búsqueda de su re-definición ontológica. Ante esta dificultad, convenimos incluirlo en la categoría de “teatralidad”, es decir, en prácticas escénicas que incluso se escapan de lo que podemos definir como teatro por la ausencia de algunos elementos específicos de este. Aunque el

término “teatralidad” es contemporáneo, puede encontrarse sin embargo en prácticas sociales de cualquier contexto socio-histórico.

Por otra parte, siempre y en todos lados donde hay teatro, es decir donde hay *convivium* teatral, hay expectación. Es el espectador el sujeto principal en el teatro. Si el espectador no está, el teatro como acontecimiento convivial no existe. En la antigüedad griega, esto se tenía muy en cuenta: *théatron* era un lugar para mirar, para mirarse y transformarse, aunque en la actualidad esta relación se ve más de una vez subestimada pues el ego del actor no le permite admitir la importancia que tiene el otro, el que está expectando.

Por eso es imposible transmitir un mensaje único; cada espectador hará su propia interpretación, construirá su propio mensaje. El hecho teatral no aparece en la escena, ni en la platea, sino justo en el punto de encuentro de miradas. Y por eso cuando analizamos diferentes obras, en diferentes épocas y contextos, podemos encontrar más de una polémica. Esto se debe a que la sociedad se transforma, aunque su principal temor siempre es el mismo: la relación vida/muerte. Así, podemos encontrar mucho en común entre producciones tan diferentes como *Edipo rey (...)*³, *Interruptus tripolar*⁴, *Terra*⁵ y *La niña invisible*⁶, entre otras. Por ejemplo, el exilio es un tema que nos llamó la atención. Se trata de manera evidente en el mito de Edipo cuando el personaje se ve obligado a alejarse de su hogar para escapar del oráculo como así también al final del *Edipo rey* de Sófocles, cuando a manera de autocastigo solicita su destierro -tema clave en *Edipo en Colono* del mismo dramaturgo griego del siglo V a. C. Y de manera también explícita, reaparece hacia el final de *Edipo rey, el hijo de la fortuna* de Pier P. Pasolini (1967): cuando el personaje descubre la verdad -su parricidio y su incesto- se exilia después de arrancarse los ojos⁷.

En *Interruptus (...)*, el exilio es más bien una metáfora. Los personajes están apartados del mundo exterior, viviendo una constante monotonía exiliatoria, enajenados de la vida cotidiana. “Ellos deciden pasar, no quedarse” -dicen, cuando hablan de un

afuera- “La gente está sola. Van al cine solos, ríen solos”. En este ejemplo, los personajes no hablan de sí mismos sino del común de la gente que, para ellos, está vacía, falta de sentido, exiliada no ya en el sentido de des-terrada, sino más bien en el sentido de des-centrada. En *Terra* tampoco es difícil encontrar este tema, ya que el personaje de Ulises continuamente denota la separación de su Ítaca, su “patria”. Y por último, en *La niña invisible*, la pequeña Clarita (invisible) está abandonada, despojada de amor paternal y fraternal, y, lo que es peor, exiliada de su propio cuerpo y, por lo tanto, de su posibilidad de inserción en lo social.

Como dije, la problemática vida/muerte persiste en la historia de la humanidad, pero ¿cuál es la relación entre esta problemática y el exilio? Estar exiliado significa estar separado de manera violenta del entorno, significa ser despojado de aquello que nos es propio. Entonces ¿para qué vivir? Esta pregunta acerca a aquellas personas exiliadas un paso más hacia la muerte, ya que no hay nada que las aferre al aquí y ahora. Este planteo, para cualquier ser humano es intolerable.

Asimismo, junto con el deseo de vida, el ser humano busca también la eternidad. Y precisamente el círculo es símbolo de lo eterno, ya que no tiene ni comienzo ni fin; el círculo es símbolo de lo perfecto por este mismo motivo. En las obras analizadas podemos encontrar este símbolo de diferentes maneras. En la película de *Edipo rey* (...) la escena final reitera la del comienzo, termina mostrando las mismas imágenes, y Edipo afirma: “La vida termina donde comenzó”. Qué señal más clara de la circularidad cuando el fin y el comienzo se unen pues ahí mismo donde debería terminar podría volver a empezar sin que notemos el momento preciso del cambio. En *Interruptus* (...) sucede algo similar. La obra remeda una constante rueda. Constantemente se repiten frases y el estado final de los personajes es el mismo que el inicial. Por eso esta obra podría repetirse en sinfín y no encontraríamos el comienzo y el final, o bien podríamos preguntarnos ¿los tiene? En *Terra* sucede exactamente lo mismo. El personaje deambula dentro de un cajón y se levanta cada tanto inspirado por sus delirios; esta secuencia

también es repetitiva y eterna. Finalmente, pensamos en *La niña invisible*, en la que la circularidad no se encuentra en el montaje de las escenas sino en el argumento, aunque un poco disimulada: cuando Tutti lleva a Clarita a su hogar les recuerda a sus padres, que antes había traído a otra niña -también huérfana- y que ellos la cuidaron y adoptaron como lo hacen luego con Clarita; entonces puede entenderse que en un futuro puede traer a otra pequeña, o a un pequeño, y se repetirá exactamente lo mismo.

A partir de esta perspectiva de análisis que se puede seguir profundizando en diferentes propuestas literarias y escénicas, advertimos cómo lo que une en un acontecimiento convivial es un mismo ritual en torno a la conciencia de la muerte, y cómo el *convivium* teatral es inherente a esta práctica social cuya teatralidad nos permite descubrir nuestros miedos a partir de los cuales identificarnos con el otro.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ VALCARCE, Pablo (1982). *Teatro de la locura, el rito y la transgresión*. Madrid. Recuperado de:

www.psicodrama.info/Teatro_de_la_locura.pdf.

JASPER, Karl (1966). *La filosofía*. México: FCE [1949].

NOTAS

¹ Este texto fue elaborado en el 2° año del profesorado de Teatro, en la cátedra de Historia del Hecho Teatral a cargo de la Prof. Alba Burgos, en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén, durante el 2012.

² Siguiendo a P. Álvarez Valcarce, tenemos en cuenta como elementos de la “fiesta”, la necesidad de pertenencia de los pueblos que participan en la misma. Del “rito” pensamos en la repetición de acontecimientos fundantes, y de los “mitos”, las narraciones inherentes a las inquietudes del ser humano. (1982: 213-222)

³ *Edipo rey, el hijo de la fortuna*. Film italiano de 1967 basado en la tragedia de Sófocles, dirigido por Pier Paolo Pasolini. Fue interpretada por Silvana Mangano y Franco Citti.

⁴ La Cromático Ambivalente, puesta en escena en junio 2012.

⁵ *Terra (Fragmentos de La Odisea)*. Adaptación de la obra de Homero.

Ficha técnico-artística:

Dramaturgia: Grisel Nicolau, Griselda Galarza y Javier Medina, mayo 2012.

Actor: Javier Medina

Dirección: Griselda Medina y Griselda Neno Galarza

Escenografía: Carolina Migliora

Iluminación: Eduardo Misch y Julián Carral

Vestuario: Betanha Almendra Abango

Asistente de dirección: Nayla Noya

Sonido: Emanuel Medina

Diseño gráfico: Graciela Galarza

Prensa: Carolina Alfonso.

⁶ Por el grupo Atacados por el Arte, puesta en escena en mayo de 2012 en La Caja Mágica de Cipolletti, Río Negro.

Dirección: Jorge Onofri.

Intérpretes/titiriteros/as: Liliana Godoy, Jorge Onofri, Dardo Sánchez y Silvina Vega.

Realización de arte: Carina Vega, Silvina Vega.

Este reconocido espectáculo formó parte de los siguientes eventos: Festival de Teatro Rafaela (2007); Teatro por la Identidad (2008); Ciclo Teatro del País (2010); Fiesta del Títere en Azul. Para mayores datos del grupo y de la propuesta escénica, ver <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

⁷ El proceso de expectación de esta obra fue realizado a la par que la lectura de *Edipo rey* de Sófocles y su comparación con *Edipo rey, el hijo de la fortuna, film* de Pier Paolo Pasolini cuyo argumento nos hizo volver la mirada a temas paralelos a los que mencionamos respecto de *Interruptus tripolar*. Recordemos que, Edipo se exilia, como castigo, cuando se entera de que ha cometido un crimen en su pueblo natal: haberse casado con su madre tras haber matado a su padre. Y además, el mismo Edipo efectúa una auto-agresión: se arranca los ojos: los ojos, los órganos de la visión. Edipo tenía ante ellos la verdad y no la podía ver, cuando cae en la cuenta de que él es a quien busca decide pincharse los ojos con el alfiler de su madre-esposa, quien de hecho no soporta tal verdad y se suicida.

Se podría decir que en la película de Pasolini el exilio de Edipo es circular. La película empieza en Bolonia, con su nacimiento durante la década del veinte del siglo XX, luego el desarrollo es en el monte Citerón en una época que corresponde a la antigua Grecia, y finaliza en Bolonia a mediados de 1970.

EL TEATRO EN LA MIRA O MIRANDO AL TEATRO¹

Daniela Flores

“El círculo cotidiano condena con su tiempo encadenador. Las personas se repiten a sí mismas, se escinden, se fragmentan. ¿Es posible romper, quebrar, emanciparse de los círculos infinitos del tiempo? ¿Es eterno el giro sobre sí mismo?”, de eso y mucho más habla *Interruptus tripolar*. (Diario *Río Negro*, 12/05/2012)²

Interruptus tripolar (2012) es una obra teatral neuquina escrita y puesta en escena por tres estudiantes del Profesorado de teatro en la Escuela Superior de Bellas Artes: Alejandra Sponda, Marco Ciuccio y Agustín García³. En ella podemos observar temas como la soledad, lo rutinario y, sobre todo, el deseo.

Los personajes son Eustaquio, Doralina y Pipo que se encuentran en una especie de peluquería. Su forma de diálogo es circular: hablan de lo mismo, vuelven a lo mismo todo el tiempo y a su vez no tienen tiempo, no pasa el tiempo. Sus vidas, al parecer, son siempre iguales, nada cambia. Exiliados de la vida real, expresan su negación a lo rutinario, a la vida del afuera, sin embargo, absurdamente, viven en un mundo repetitivo, mecanicista.

(...) la obra que permanentemente está interrumpida, juega con esto, con un ir llegando, ir llegando, algo va llegando pero no se resuelve, se interrumpe, no tiene una vuelta completa. Tiene que ver con el deseo, con algo que no acaba, no se cierra.

Trabajamos mucho con la circularidad, que es cerrada, en todo caso la forma espiralada, que sería no cerrada. Aunque habría que ver si es que no cierra... (Sponda, 2012)⁴

En esa circularidad, la relación de Eustaquio y Doralina es de contradicción y enfrentamiento y, a la vez, de reconocimiento. Ellos

se conocen y se diferencian muy bien. Parece que se odian pero a la vez se necesitan, se complementan, se desean. Cada uno no sería como es si no estuviese el otro ahí, mirándolo.

¿Y qué sería del actor sin el espectador? ¿Y qué sería del espectador si no tuviese a quien mirar? No nos olvidemos que en la antigua Grecia se llamaba *théatron* el lugar que ocupaban los espectadores, el lugar desde el cual se miraba.

Los personajes de *Interruptus (...)* están acompañados y solos al mismo tiempo. Los acosa la soledad. Se miran pero no se ven. Hablan de lo mismo. No cambian. No cortan ese hilo de circularidad. Están encerrados en sí mismos y por sí mismos. A veces parece que no existen, que no van a morir, que no van a cambiar, que permanecerán como están; parece que no están.

En *Interruptus (...)* la mirada de los personajes es extraña, fría se podría decir. Hay partes donde se hablan pero no se ven, y en otras hay una conexión muy fuerte cuando parece que se dicen a los ojos lo que les está pasando; pero cuando está llegando la verdad, el sentimiento, cortan y vuelven al estado de indiferencia, como si lo que se acaban de decir no lo hubieran dicho. “Inter-rumpen” ese momento. Este podría ser uno de los motivos del título de la obra:

El nombre se lo dio el esquema básico de la obra que permanentemente está interrumpida (...). Tiene que ver con el deseo, con algo que no acaba, que no cierra. (Sponda, 2012)

¿Y cómo miro esta obra? Cuando la veo cumplo una función específica, la de espectadora, la de esperar, es decir, contemplo lo que está ante mis ojos, ante mi ser, ante todo lo que soy. No solo son mis ojos los que ven sino todo mi cuerpo el que mira, cargado de sensaciones, experiencias, conocimientos, prejuicios, en fin, mi subjetividad. Todos mis sentidos están dispuestos a recibir lo que me muestran. Y a partir de esa percepción, *a posteriori*, me dejo afectar y estimular (emoción, reflexión, recuerdo, alteración física, etc.). Mi presencia es tan importante como la de los actores. Lo que se vive en

el teatro es una expectación de tipo *poíesis*-convivial, es decir, somos un todo: yo funciono en función de la función de los actores, y ellos funcionan a través de su función y en función de nosotros. Sin espectadores no hay teatro, algo así como una relación simbiótica. En el espectador se establece algo como reacción-acción. En la escena se produce algo que recibo y a partir de lo cual yo también produzco. Me dan estímulos que me impactan y repercuten.

Tenemos en cuenta también que cuando miro detenidamente, es decir, focalizo mi mirada, puedo perder o dejar fuera de mi visión muchas otras cosas que pasan alrededor. Mi visión, mi potencialidad perceptiva se verá afectada por mi sensibilidad y por mi propia cultura como espectadora. Entonces, el espectador es también constructor del acontecimiento teatral, se hace partícipe del proceso creativo. Lo que imagino que pasa es mío, el que está a mi lado puede o no tener el mismo pensamiento o imaginación. Yo construyo una historia desde mi punto de vista, desde lo que soy. He aquí que existen diversas miradas sobre el mismo espectáculo.

Interruptus tripolar, tal como sostiene el actor, es una obra propia del teatro posmoderno argentino que apunta a un espectador activo que termine de construir la historia. Es así que Ciuccio aseguró que "la historia no es lineal sino que deja muchos huecos que pueden ser rellenados por el espectador". Al tiempo que agregó "tratamos que sea una obra que quede abierta en un montón de lugares, que no sea un mensaje cerrado sino que abra muchas puertas y que haya multiplicidad de sentido". (Diario *Río Negro*, 12/05/2012)

Con respecto a mi expectación y escritura sobre *Interruptus* (...) puedo decir que me ha puesto en crisis. La estructura de esta obra no es la de "un cuentito"⁵ que se sostiene en una narración, no dice explícitamente lo que pasa. No tiene un principio, medio y fin. Yo la veo en un tiempo interrumpido.

Una obra que expone, por medio del género absurdo, que lo trágico habita en lo cotidiano, habita en no escapar a eso que se llama realidad, cuando se está siempre a un paso de hacerlo, cuando la acción nunca llega a su *clímax* de liberación... (GDV *La guía del valle*)⁶

Y creo que la obra se puede adaptar en varias versiones y puntos de vista. Ella está abierta a que el espectador complete lo que ve, lo que no se ve, lo que no se dice. Todo parece surgir del juego de miradas entrecruzadas entre espectador y actor:

Partí de un águila, erguido, soberbio, y con la imagen de que ataca la presa en cualquier momento. En alerta constante con la mirada (*que enfrentaba al público*). (Ciuccio, 2012)⁷

Después de ver el espectáculo en cinco oportunidades no he tenido siempre la misma percepción. En las primeras veces me causaban risa ciertas escenas por la manera directa de los actos de habla, con sus gestos inexpresivos, secos, rígidos, fríos, distantes: estaban hablando de algo y se iban a otro y a otro tema y después volvían a lo mismo. La parte en que más me reí fue cuando Doralina dijo unas palabras a Eustaquio y este automáticamente recordó su infancia -a su madre en particular- como si las palabras lo hubiesen transportado a otro tiempo. Y otra escena llamativa fue cuando el personaje Pipo le confesó al público que él en realidad no existía. Sentí escalofríos y una sensación de vacío. Pipo es una especie de ente-depósito de los deseos de los otros personajes.

En las puestas en escena posteriores no recuerdo haber registrado nada, incluso me distraía. En la última, advertí cambios; pensé que los actores habían realizado modificaciones -aunque ellos digan que no- porque en esa ocasión vi o miré una obra diferente. Es decir, como espectadora, cambié; no soy siempre la misma, soy un ente en constante cambio. Y los actores tampoco fueron los mismos de la primera a la última propuesta escénica. La actriz, Alejandra Sponda, nos dijo que ellos también fueron cambiando

algunos significados porque fueron encontrando nuevas significaciones a partir de las improvisaciones en los ensayos. Al principio sucedió con el título de la obra al que le atribuyeron significados que luego cambiaron:

Todavía hoy seguimos descubriendo lo que significa la potencia del deseo que está en juego.
(Sponda, 2012)

Alejandra contó que esos personajes vieron su infancia interrumpida en sus deseos, atormentados por el deber ser. Y nos comentó que no sabe si su personaje, Doralina, es lo que ella como personaje desearía, y si ella, la actriz, querría estar en ese personaje. Pues cuando se reprime el deseo se convierte en violencia, como se muestra en la escena de la tortura de Eustaquio y Pipo sobre Doralina. Esta escena me recuerda un ritual: ella ubicada sobre una especie de piedra sacrificial frente a los verdugos del “ritual de sacrificio”. *Interruptus (...)* también parecería ser un contrarritual para los personajes, en el sentido de que siempre hacen y dicen lo mismo, es decir, se interrumpe el “ritual de pasaje”.

NOTAS

¹ Este texto fue elaborado en el 2° año del profesorado de Teatro, en la cátedra de Historia del Hecho Teatral a cargo de la Prof. Alba Burgos, en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén, durante el 2012.

² Más datos en <http://www.rionegro.com.ar/diario/se-estrena-manana-interruptus-tripolar-874368-9523-nota.aspx>.

³ *Interruptus tripolar* fue estrenada en la sala teatral, Ámbito Histrión el 13/05/2012 por el grupo La Cromático Ambivalente. También se presentó en La Conrado Centro Cultural con motivo del Selectivo Provincial de Teatro, en septiembre del mismo año.

⁴ De la entrevista realizada al grupo en octubre de 2012 en la Escuela Superior de Bellas Artes.

⁵ Pensamos en la consideración que hace Mauricio Kartum en relación al desarrollo de una dramaturgia que no es como “un cuentito”. Ver <http://saquenunapluma.wordpress.com/2012/05/03/entrevista-realizada-con-los-alumnos-de-la-escuela-de-espectadores-de-buenos-aires-coordinada-por-jorge-dubatti/>.

⁶ Más datos en <http://www.laguiadelvalle.com.ar/ocio/2163-interruptus-tripolar-en-ambito-histrion.htm>.

⁷ De la entrevista al grupo, antes mencionada.

LA INTERVENCIÓN SOCIAL DESDE EL TEATRO

Una experiencia colectiva y una apuesta al rescate de la memoria histórica

Irma Almendra-Mariela Suárez

“El teatro es el espacio de la dignidad del hombre”.

(Gené, 2011. *Escrito en el escenario*)¹

Todo arte, toda expresión que dé cuenta de la creatividad humana, es liberador en sí mismo, ya que convoca a transitar nuevos universos y a reinventar nuestra propia realidad, que muchas veces es dura y tiene la impronta de este sistema de explotación.

La intervención social desde el lugar del arte ha sido una necesidad histórica del campo popular. En el transcurrir de las diferentes sociedades los sectores populares debieron echar mano a todos los recursos que tuvieron a su alcance para manifestar al mundo y a sus clases dominantes cada uno de sus reclamos.

Específicamente, el teatro ha sido una herramienta que no solo ha servido para manifestar o contar, sino para asumirnos como colectivo capaz de construir y resignificar la propia historia, para transmitirla y esencialmente para transformarla.

Los seres sociales que somos, nos encontramos en una permanente búsqueda de la liberación humana en una sociedad que oprime, explota y mercantiliza. Y el teatro, en tanto manifestación social, ofrece ese espacio necesario para recrear la vida representando todo aquello que no satisface o denunciando creativamente las injusticias a las que han sido sometidos los sectores populares a través de la historia, las violaciones permanentes de los derechos humanos, el avasallamiento de la propia vida de los trabajadores que se atrevieron a reclamar o simplemente a pensar distinto.

Es aquí donde entra en juego la relación entre teatro y política, ya que cuando este aborda la realidad con una mirada crítica comienza a tejerse esa trama que representa, que pone en

escena, las dicotomías imperantes entre las clases dominantes y las mayorías oprimidas. Dicotomías que dan cuenta de las complejas relaciones de poder que existen en una sociedad que hace que las grandes mayorías deban buscar canales de expresión alternativos o vivan en un enajenamiento que no les permite tomar conciencia de las condiciones de su propia existencia. Situación, esta última, que hace que la dominación se proyecte como perpetua porque cuando los sectores dominados no toman conciencia de que esa condición es causada por un sistema injusto, viven en el convencimiento de que su realidad es designio de dios o una cuestión natural. En oposición a esto, el teatro, en especial el teatro social o político, ofrece ese lugar donde al representar o representarnos permite la resignificación de la existencia. Máxime si la creación es colectiva y sus protagonistas son los actores mismos de la realidad, quienes día a día transcurren el devenir de una sociedad que, como ya hemos dicho, es compleja y está atravesada por relaciones sociales totalmente injustas. Para lo cual se debió tomar conciencia de ella y asumirse como un colectivo capaz de reconstruirla, transformarla e imaginarse nuevas condiciones de existencia. Pero además de ofrecernos ese lugar de resignificación nos abre el camino hacia una visión poética de la misma, y nos invita, a partir de la historia, a indagar, a encontrar la esencia misma del ser, lo esencial del hombre. Porque como diría Pompeyo Audivert:

Es que el hombre solo puede ser hombre y tener un mundo y una historia a condición de abrirse a su visión poética. Lo poético funda el mundo, revela la historia y establece al hombre en su esencia².

Es así que las creaciones teatrales se van configurando como parte de la resistencia de los pueblos. Frente al silenciamiento se opone “la palabra”, frente a la mercantilización y a la invisibilización se opone “el cuerpo como herramienta de expresión”, frente a la apología del individualismo se opone “la creación y el trabajo colectivo”, ante la instauración de verdades y

caminos únicos se opone “la multiplicidad de interpretaciones y salidas”, ante el olvido se opone “la reconstrucción de la memoria histórica”, la recuperación de pequeñas y grandes historias de nuestros pueblos y su puesta en escena. De esta manera el teatro se transforma en “metáfora epistemológica del contra poder”. (Dubatti, 2005: 5)

En definitiva, el teatro se inserta entonces como una forma de resistencia en este contexto de transformaciones culturales, en la medida que se convierte en expresión de contra cultura, y logra, a través de sus producciones, crear espacios de *subjetividad alternativa*. Dichas situaciones brindan la posibilidad de que cada sujeto participe, de forma individual y colectiva, en la construcción de espacios alternativos productores de cultura. (Raimondi, 2008)

La Casa de la Amistad y Solidaridad con Cuba La experiencia de Cutral Có y Plaza Huincul

Con un grupo de compañer@s formamos la Casa de la Amistad y Solidaridad con Cuba en nuestras localidades. Nuestro objetivo fue crear un espacio de solidaridad política con el país hermano, y de defensa de su revolución, que contrarrestara el permanente ataque mediático de los medios de comunicación hegemónicos que responden y defienden los intereses del imperialismo. Con el tiempo y el transcurrir de nuestras actividades consideramos necesario ampliar el marco de “la Amistad y la Solidaridad” a todos los países latinoamericanos que se encuentren en un proceso de lucha por su liberación. Además nos convencimos de que ninguna solidaridad era posible sin crear vínculos permanentes con los movimientos sindicales, sociales o políticos que se fueran dando en nuestro país, en nuestra región o específicamente en nuestras localidades, y que tendieran a la construcción de una sociedad justa.

Cada integrante de nuestra organización fue pensando en diferentes maneras de intervenir tanto en los procesos locales, como en la solidaridad con Cuba y los demás países hermanos. Reflexiones estas que eran llevadas al seno del debate colectivo. Así fueron surgiendo propuestas que abarcaban desde la simple volanteada con el mensaje político, pasando por agregarle a ese volante creaciones literarias del Che y de poetas populares latinoamericanos, por la realización de murales, exposiciones de fotos, micros radiales, radio teatros, la incorporación de títeres gigantes en las movilizaciones, obras de títeres en barrios, plazas y en la Cerámica Stefani, durante el proceso de su recuperación por parte de los obreros. Finalmente, recurrimos a las “intervenciones teatrales” que durante los últimos cuatro años, y hasta ahora, hemos realizado en actos conmemorativos del 24 de marzo, 1º de mayo y 11 de octubre como último día de libertad de los pueblos originarios.

Dichas intervenciones no solo pretenden ser ilustrativas de la fecha que se conmemora sino que son un intento de recuperar las experiencias de los trabajadores y el pueblo en distintos momentos históricos, reconstruirlos mediante todo el proceso de elaboración colectiva -junto a la puesta en escena- y relacionarlos con las situaciones actuales. Proceso mediante el que hemos logrado comprender nuestra realidad a la luz de la historia. Pero no se agota aquí nuestra propuesta, ya que intentamos lograr un cuestionamiento por parte del espectador acerca de su propia realidad y de la historia contada por los sectores dominantes. Ese rompimiento con la “verdad única”, y con la concepción de una realidad dividida en compartimentos estancos que no tiene ninguna relación con la construcción histórica de los pueblos, no es solo un deseo para con el público sino que ha sido la propia experiencia vivida por los integrantes de nuestra organización durante la creación del texto a representar.

Todo el proceso que se da hasta llegar al momento de la intervención propiamente dicha: la elaboración de la idea, la creación del argumento, la construcción del guión, la proyección de

los recursos a utilizar, los primeros ensayos y la reescritura del texto que surge de ellos, los debates, los nuevos ensayos y la definición consensuada del texto, hace que el actor se vuelva intérprete y creador de su propio texto, y su propia interpretación se transforma en el motor de la creación escénica.

Las primeras representaciones fueron adaptaciones de cuentos y canciones a través de la técnica del teatro de sombras, así fue que realizamos una interpretación del cuento infantil *Un elefante ocupa mucho espacio* de Elsa Isabel Bornemann, mediante un teatro de sombras con siluetas. También se representó la canción *Desaparecidos* del grupo Maná, recreada en un teatro de sombras con personajes protagonizados por actores y actrices. Ambas intervenciones fueron realizadas en el marco de la conmemoración del 24 de marzo de 2009, en el “Sitio de la memoria”, organizado por la Asociación Familiares de desaparecidos, detenidos y ex presos políticos de nuestras localidades³.

En el año 2010, iniciamos el camino de las creaciones colectivas que ya no abandonamos. En esa ocasión se creó una breve obra que trataba el tema de la identidad y la recuperación de nietos. Esa obra, además de ser presentada en el Sitio de la memoria, fue puesta en escena en la Escuela 119 de Cutral Có. Además durante ese año se realizó una gran cantidad de presentaciones en barrios y plazas de Cutral Có: la recreación del cuento *La planta de Bartolo* de Laura Devetach, en tres lugares y fechas distintos; la representación del cuento *La familia Delasoga* de Graciela Montes, en el acto del día de la Independencia en la sede comunitaria del Barrio Belgrano; la presentación de la obra de títeres *La media flor* de Carlos Martínez, en la misma sede, en el marco del Proyecto “Cambios de actitudes para la inclusión”, y en la Cerámica Stefani durante el proceso de recuperación de la fábrica⁴.

En el año 2011 se realizó una intervención en el “Día de la memoria”, una creación colectiva cuya temática rondó sobre la recuperación de los sueños por los que luchaban nuestro@s desaparecid@s y el florecimiento de los mismos mediante la

recuperación y la resignificación popular. Esta obra se tituló *El árbol de los sueños* y se representó en el Sitio de la memoria y en el IFD N° 1.

En el transcurso del año 2012 hemos llevado adelante una intervención el 24 de marzo, titulada *La mariposa y los sueños*, que interrelacionaba la actuación, la expresión corporal, la danza, la música y los textos y poemas relatados en *off*, con una proyección audiovisual. Se presentó en el Sitio de la memoria y en el IFD N° 1.

Además para el día del trabajador elaboramos una representación teatral a la que llamamos *La recuperación de la fábrica*, la misma parte de la ocupación de la Cerámica Stefani o de cualquier otra fábrica recuperada en la actualidad, para deconstruir el relato histórico de la lucha por la emancipación de la clase obrera a partir de los anarquistas anteriores a la década del treinta, el legado ideológico y la relación histórica existente entre los hechos. En esta intervención se produjo una participación espontánea del público que expresó su repudio al patrón que venía a cerrar la fábrica y alentaba a los obreros a que lo corrieran del lugar. Este hecho no se había dado en intervenciones anteriores, tampoco fue un aspecto que nos hayamos planteado anticipadamente, ya que nunca durante la preparación de la intervención debatimos acerca de hacer o no participar al público de la puesta en escena.

Durante este año también se realizaron algunas improvisaciones durante el festejo del día del niño en la sede comunitaria del barrio Belgrano.

En el transcurso de este trabajo, no solo actuamos los integrantes de la Casa sino que también convocamos a amigos de nuestra organización con quienes coincidimos en la lucha cotidiana y en las diferentes actividades que realizamos. Además hemos ido rotando los coordinadores, que hacen el papel de director y que coordinan la producción. Esto ha sido un gran aporte al aprendizaje ya que además de construir los textos en forma colectiva, discutirlos y rediscutirlos, obliga a cada uno de los protagonistas a asumir distintos roles (teniendo en cuenta que casi ningún

integrante del grupo tiene formación teatral o una gran experiencia en ese plano). De esta manera intentamos propiciar que todos y cada uno se encuentren capacitados para desenvolverse en los diferentes ámbitos y no se dependa de una o de algunas personas específicas para llevar adelante la puesta en escena.

Una cuestión que no queremos dejar de destacar es la riqueza que se logra en la creación colectiva, ya que no solo se dan debates acerca del contenido sino que hemos discutido largamente sobre cómo poner en escena ese contenido. Durante la preparación de las intervenciones surgieron diferentes posturas de los integrantes del grupo en cuanto a que unos proponían ser más explícitos en las puestas en escenas “para que la gente entienda” -decían-, y otros sostenían firmemente que había que crear una representación más simbólica, metafórica o poética para que la gente realice su propia interpretación de la obra. Sin querer ni saber hemos puesto en debate diferentes corrientes estéticas existentes. No siempre prevaleció la misma postura, por eso nuestras intervenciones son todas diferentes.

El teatro nos ha brindado la posibilidad de abrir nuevos caminos de intervención social, por los cuales ir sembrando nuestra pequeña semilla de transformación social.

BIBLIOGRAFÍA

AUDIVERT, Pompeyo. “El piedrazo en el espejo”, en http://www.pompeyoaudivert.com.ar/src/media/files/textos/el_piedrazo_en_el_espejo.pdf.

DUBATTI, Jorge (2010). “Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de ‘El Cardenal’ (1991) a ‘Variaciones Meyerhold’ (2005)”. En Pavlovsky, Eduardo. *Variaciones Meyerhold. Proceso creativo* (DVD). Buenos Aires, ByM Registros de Cultura.

GENÉ, Juan Carlos (2011). “Escrito en el escenario”, en www.celcit.org.ar.

RAIMONDI, Marta M., (2008). “El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura”. *Nuevo Mundos Mundos Nuevos*, en <http://nuevomundo.revues.org/37982>.

ANEXO I

Textos de tres intervenciones teatrales

- 1.- 24 de marzo de 2011 (sin título).
- 2.- 24 de marzo de 2012: *La mariposa y los sueños*.
- 3.- 1º de mayo de 2012: *La recuperación de la fábrica*.

24 de marzo de 2011

Día de la Memoria

Se juntan una mujer, un militante, un integrante pueblo originario, un niño, una niña y un trabajador. Conversan.

Mujer: ¿Qué les parece a Uds.? ¿Qué vamos a hacer con nuestros sueños?

Militante: Y... ¿Qué tal si los sembramos? Por ahí, ¿quién te dice? Y algo bueno crece.

Trabajador: ¿Para qué? Si nada va a cambiar. ¿Vos creés que podemos cambiar algo en este mundo capitalista?

Niño: Dale, yo quiero que los sembremos. Yo quiero un árbol muy lindo.

Niña: Yo tengo una cajita agujereada, tan linda, pero tan linda, que a todos los sueños los va a hacer florecer.

Trabajador: Y bueno, con probar no perdemos nada.

La niña destapa su cajita y cada uno va dejando su sueño dentro de ella y lo dice en voz alta.

Pueblos originarios: Mi sueño es que se respete y se valore la cultura, la cosmovisión de todos los pueblos originarios.

Mujer: Sueño que se respeten los derechos de todas las mujeres y que se termine con la trata de personas.

Trabajador: Sueño con que se cumplan todos los derechos: a una vivienda, a la salud, a la educación, a un trabajo digno y que se termine el trabajo en negro.

Niño: Sueño con que se cumplan nuestros derechos.

Niña: Y que se aplique la Ley 2302.

Militante: Sueño que se respete el derecho que todos tenemos a nuestra propia identidad y que construyamos un mundo justo y solidario.

La niña tapa la caja, militante y trabajador simulan hacer un pozo. La niña pone la caja adentro y entre todos lo tapan, lo riegan. Luego se dispersan y quedan estáticos.

Crece el árbol: se levanta una persona disfrazada de árbol y le van brotando las ramas, con cada uno de los derechos, anhelos, sueños.

Llega el poder (persona vestida de blanco, con guantes blancos y la galera de EEUU). Mira horrorizado el árbol lleno de derechos y dice:

Poder: ¡¿Qué es esto?! ¡¿A quién se le ocurre?! ¡Hay que cortar este árbol de raíz antes de que se expanda por todo el mundo, es peligroso que esto se contagie y crezcan más árboles iguales. ¡Esto lo termino Yo y Ahora!

Tapa el árbol con una manta oscura, con carteles que dicen (rojos): Prohibido, peligro, no acercarse, semilla de esperanza para el pueblo. Dice:

Poder: ¡Hay que poner cada cosa en su lugar!

Se aleja un poco.

Los que sembraron el árbol intentan acercarse para defenderlo. El poder llama rápidamente a la policía para que lo impida.

VERENA inicia el recitado "Pájaro revolucionario".

Forcejeo.

Arrinconan a los pueblos originarios que quedan así invisibilizados.

A los niños les quitan los juguetes y les dan una pala, los ponen a trabajar.

Toman a la mujer, la llevan al centro de la escena y le dan la ropa (camisolín, baby doll) y la dejan a un costado, ella queda en una actitud corporal de mujer sometida y sumisa. A los trabajadores les dan una golpiza que es resistida pero finalmente son vencidos.

*Se llevan, vendados y esposados, a los militantes.
Desaparecen.*

Termina el poema.

*Aparece una Madre de Plaza Mayo que levanta a cada uno y
los reúne para destapar el árbol.*

*Destapan al árbol y se miran, se reconocen, se dan un
apretón de manos, se abrazan.*

*Gestualizan la decisión de compartir las banderas de cada
derecho y todos van hacia el público y los reparten.*

*Una vez que terminan, vuelven todos al centro del escenario
y saludan al público.*

Canción final:

Víctor Heredia: “La construcción”

Víctor Jara: “Plegaria a un labrador”.

*Actuaron: Verena Sandoval, Soledad Dediego, Pewen Railao,
Silvia Suárez, Mariela Suárez, Carina Fre, Ricardo Monja, Irma
Heredia, Irma Almendra, Facundo Suárez, Facundo Zamorano,
Gabriel Pérez, Zaya Suárez, “Beto” Marín, Ariel Suárez, Patricia
Sandoval.*

24 de marzo de 2012

Organizada por la Asociación de familiares y ex detenidos
desaparecidos de Cutral C6 y Plaza Huincul

Creada por los integrantes de la Casa de la Amistad y Solidaridad con Cuba y los Pueblos Latinoamericanos en Lucha: Irma Heredia, Ricardo Monja, Verena Sandoval, Jorge Pewen Railao, Roberto Mongenloz, Carina Fre, Mariela Su1rez, Silvia Su1rez, Pedro Maidana.

Puesta en escena a cargo de los integrantes de Casa de la Amistad con Cuba -ya mencionados- junto a amigos: Rayen Lorenzo, Soledad Melinger Su1rez, Yoni Morales, Sol Hodola, Zamira Morales.

La mariposa y los sue1os
Acto 1nico

Se escucha de fondo la m1sica *Galilea* (Banda de sonido de la pel1cula *El c6digo Da Vinci*).

Una madre de Plaza de Mayo camina mostrando una foto, en actitud de b1squeda. Muestra la foto a todos los que encuentra en su camino. Se acerca al p1blico y tambi1n se la muestra. Luego contin1a su recorrido hacia el centro del escenario, entonces se le acerca una mariposa que danza a su alrededor al ritmo del tema de fondo (la mariposa ser1 una mujer que puede estar personificada como tal, o llevar una mariposa en sus manos, en ese caso la persona danzar1 y har1 danzar a la mariposa que sostiene).

Cuando la mariposa comienza a dar las primeras rondas alrededor de la madre una voz en *off* comenzar1 a narrar un extracto de la leyenda de *La mariposa y los sue1os*:

Cuenta la leyenda que si le susurras a una mariposa tus deseos, tus sue1os (de justicia) y despu1s la sueltas, como no emite sonidos no revelar1 tus confiancias a nadie. Sin embargo al liberarla conectar1 con la naturaleza y volar1 para hacerlos realidad.

A medida que transcurre el relato, la madre y la mariposa realizarán lo que se cuenta: La madre le susurrará sus sueños de justicia y la mariposa detendrá su danza solo unos segundos para escucharla y luego danzará una o dos veces más a su alrededor.

La madre se quedará haciendo la ronda de la plaza, en un principio, sola y con un cartel que reclame Justicia o Aparición con Vida.

Entre tanto la mariposa saldrá a esparcir el sueño (danzando), dejando que otras personas lo escuchen. Lo que se representará con la mariposa arrojando papelitos picados de colores o brillantes a personajes que estarán en actitud pasiva, de soledad y aislamiento, cada uno metido en sí mismo o sin vida aparente. Les irá arrojando los papelitos: primero a uno, y ese se levantará o cobrará vida danzando y haciendo danzar a su mariposa, la que representará su propio sueño al que llevará, moviéndose al compás de la música, hasta donde la madre camina la ronda y lo sumará a ella. Luego la mariposa le tirará papelitos al personaje que le sigue y este hará lo mismo que el anterior, cada uno a su manera y con un recorrido libre, hasta sumarse a la ronda, y así sucesivamente, hasta que todos los personajes se hayan sumado a la ronda con sus propios sueños. Estos personajes representarán a trabajadores/as, amas de casa, estudiantes, familiares de desaparecidos/as, niñas/os o a cualquier ser de la comunidad.

Todos juntos dan tres vueltas en la ronda y luego se encaminan tras la madre que va hacia la Justicia que ha estado durante toda la escena en una esquina del escenario, primero muy inclinada hacia la derecha y a medida que la gente se va sumando a la ronda comienza a enderezarse muy lentamente y a la vez que el pueblo se le acerca irá buscando el equilibrio cada vez más, sin encontrarlo del todo.

Cuando el grupo se encamina hacia la Justicia, se inicia la lectura de un poema extraído de la agenda de LAS MADRES PLAZA DE MAYO filial Neuquén.

Finalmente todo el pueblo realiza la ronda alrededor de la estatua de la Justicia, tantas veces como sea necesaria hasta que se

termine de leer el poema, y le arroja papelititos que simbolizan el sueño o el reclamo de justicia. Todos los personajes se quedan sentados alrededor o delante de la estatua sin dejar de mover sus mariposas, se corta la música de *Galilea* y se comienza a proyectar el video musicalizado con el tema de Charly García: *Los dinosaurios*.

Poema

Tal vez los álamos en este valle detienen el viento,
Seguro que no, el fluir de la memoria,
Bulliciosa, dolorosa, incansable,
Y aún así vital,
Porque “no lograron convertirnos en ellos”,
Solo la muerte acalló voces...
Pero aquellas y aquellos que hoy están,
Sobrevivientes del horror... recuerdan, acusan, luchan,
Y por eso, sí, tal vez por eso,
Un día cálido de julio, regalo primaveral,
El brindis fue por la vida, en esa casa del lago,
Y por los días que vendrán,
Sin rejas, sin verdugos, sin tortura,
Sin el miedo mortífero de otros días,
Sí con días y noches que alumbren nuevas rebeliones.

1° de mayo de 2012
La recuperación de la fábrica

Primera escena

Se encuentra el patrón de la fábrica cerrando la puerta con un gran candado y una cadena, se escucha un portazo fuerte. El empresario se va con un maletín que desborda dinero (Grandes billetes que salen de todo el maletín).

Segunda escena

Se encuentran un niño y su madre conversando.

Madre: Sabés que no es algo que se nos haya ocurrido a nosotros....

Hijo: ¿Qué cosa, ma'?

Madre: Esto de que los trabajadores tomen las fábricas en sus manos. Porque, viste que nosotros entramos a la fábrica que el patrón había abandonado y la pusimos a producir entre todos los trabajadores porque ya estábamos cansados de pasar meses y meses sin cobrar, de que el patrón no aportara a la obra social, ni hiciera los aportes jubilatorios....

Hijo: ¿Cómo? No entiendo, mami...

Madre: Sí, por ejemplo una vez cuando vos te enfermaste, estabas tan enfermo... la fiebre no te bajaba, entonces te llevé a la clínica y no nos quisieron atender porque el patrón no había aportado a la obra social. ¡¡¡Aaahhh!!! Pero él sí que se iba de vacaciones a Europa. Bueno, como te decía, nosotros, con los compañeros tomamos la fábrica, pero ese era el sueño de mi abuelo anarquista, que allá por los años '30 luchaba junto a otros compañeros anarquistas por construir una sociedad libre donde los trabajadores fueran dueños de lo que producían y que no hubiera patrones que le robaran su trabajo. Todavía me acuerdo que mi abuelo me contaba cuáles eran sus proclamas...

Se quedan en silencio, se apaga la luz, se escucha una música de fondo.

Tercera escena

Va entrando al escenario un grupo de trabajadores y trabajadoras de los años treinta. Algunos de ellos portan carteles que contienen proclamas que algunos trabajadores leen en voz alta como si dijeran un discurso a viva voz y el resto los vivan. Nuevamente se apaga la luz mientras las voces se convierten en murmullos que se van apagando y se pierden tras una música que los reemplaza.

Cuarta escena

Nuevamente aparecen en el escenario la madre y el hijo.

Madre: Me acuerdo de cuando con los compañeros llegamos a la fábrica y el patrón la había cerrado y se escapaba con todo el dinero...

Hijo: ¿Con el tuyo también, mami?

Madre: Sí, sí hijo, si me da una bronca cuando me acuerdo de las veces que pasamos hambre y él se llevaba todo... *(Se apaga la luz.)*

Quinta escena

En el escenario reaparece la escena inicial: El patrón está cerrando la puerta de la fábrica y colocando el candado con la cadena en actitud de huida. Llega un grupo de obreros que se sorprenden al ver que cierra la fábrica.

Obrero I: ¡Oiga patrón! ¿Qué pasa? ¿Hoy no se trabaja?

Patrón: *(Se da vuelta, los mira y dice.)* No, no hay trabajo ni hoy, ni mañana...

Los trabajadores lo miran con incertidumbre, lo interpelan con mirada interrogante y desconcertada, se miran entre ellos y murmuran.

Varios obreros: *(Alternativamente murmurando.)* Ni hoy ni mañana? Cómo que no hay trabajo? Qué pasó? No entiendo nada.

Patrón: *(Justificándose, carraspea.)* Miren... mi situación es más terrible... Ustedes se van, encuentran otro trabajo... en cambio

yo pierdo todo... (*Y hace un gesto exagerado escondiendo el maletín del que desbordan billetes.*) ¡Pierdo todo!

Retornan los murmullos de los trabajadores.

Obreros: (*Todos juntos.*) Pero... NO... ¿Cómo?

El patrón no da respuestas y se va escapando.

Los trabajadores se quedan decepcionados y cabizbajos por un segundo (Su actitud es como si se les terminara el mundo.). De inmediato comienzan a reaccionar.

Obrera (Verena): ¿Qué vamos a hacer ahora, si el patrón se fue, la fábrica se cerró? ¿Qué vamos a hacer nosotros sin trabajo ni patrón?!

Obrera (Irma): Y bueno!!! Ya lo dijo Atahualpa:

(...) El trabajo es cosa buena, es lo mejor de la vida, pero la vida es perdida trabajando en campo ajeno. Unos trabajan de trueno, y es pa' otro la llovida (...).

Obrero (Segundo, *reaccionando.*): ¡NO! ¿Cómo que “es pa' otro la llovida”? Nosotros trabajamos en la fábrica, no necesitamos del patrón. Y lo que vamos a hacer es lo que hicimos siempre: ¡TRABAJAR! Seguir trabajando con o sin patrón. ¡Vamos a tomar la fábrica y a ponerla a producir! ¡Vamos todos!

Rompen el candado de la puerta, entran a la fábrica y luego retornan 2 o 3 a colgar el cartel de “Fábrica Recuperada”.

Se apaga la luz mientras se escuchan unos gritos de: ¡Vamos a trabajar! ¡Viva la gestión obrera! ¡Viva!

Se apaga la luz.

Sexta escena

Nuevamente en escena aparece la madre y el hijo.

Madre: Bueno, eso, lo que hicimos nosotros es lo que soñaba mi abuelo, el anarquista

Hijo: Y ahora todos se reparten lo que producen y no hay ningún patrón que les robe su trabajo.

FIN

Actuaron

Integrantes de la Casa de la Amistad con Cuba: Ricardo Monja, Verena Sandoval, Jorge Pewen Railao, Ruth Contreras, Balquis Palma, Mariela Suárez, Silvia Suárez, Irma Almendra.

Amigos: Carina Fre, Rayén Lorenzo, Soledad Melinger Suárez, Patricia Sandoval, Cristina Riol, Segundo Inostroza, Facundo Suárez.

ANEXO II

Entrevista a algunas de las personas que actuaron en las intervenciones o fueron espectadores de las mismas.

La entrevista se disparaba sugiriendo que nos hablaran o escribieran acerca de la significación que para cada uno tuvo el hecho de haber participado como actor o como espectador de las intervenciones, también acerca de los sentimientos o sensaciones que esto les produjo. También les pedíamos que nos dieran su parecer sobre el teatro como intervención social y, además, que agregaran todo aquello que quisieran expresar.

Entrevistas

Facundo Martín Suárez, Estudiante: “Tengo 11 años. Me pareció importante participar de las obritas y la que más me gustó fue la de los desaparecidos. En la que más participé fue en la de la fábrica. Me pareció importante hacer las obras porque pude aprender sobre la fábrica y sobre los desaparecidos. Sentí que el público me respetó porque prestaban atención”.

Soledad Melinger Suárez, Estudiante: “Tengo 20 años. Para mí fue una buena experiencia, estuvo bueno. Aprendí mucho, me pareció que todas las propuestas eran escuchadas. Las intervenciones sobre los desaparecidos fueron interesantes, el público escuchaba mucho y prestaba mucha atención a la obra”.

Rayén Lorenzo, Estudiante: “Me llamo Rayén, tengo 17 años. Me gustó participar en las intervenciones teatrales porque me gusta actuar y estuve en contacto con gente que tiene muy buena onda. Además el teatro es otro medio para ver la realidad de las cosas y obvio que crea conciencia porque la gente lo ve de otra manera y lo puede sentir distinto. El público se mostraba interesado en el tema y prestaba mucha atención, escuchaba atentamente. Opinábamos entre todos y se escuchaban las propuestas de todos”.

Ruth Contreras, Maestra Jardinera: “Soy maestra jardinera, mamá y estudiante. En realidad participar en las intervenciones teatrales me hizo sentir parte de la historia. En cuanto a sentimiento me pasó que algo que se lleva muy dentro puede salir a través de las obras, algunos miedos que afloran. El teatro en realidad para mí es una herramienta fundamental para poder explicar cualquier hecho social aunque no seamos actores profesionales. En realidad todo el mundo actúa siempre y sí sirve para la comunidad como herramienta para explicar situaciones que ocurren. Bueno, yo me sentí integrada aunque yo no sugerí nada porque soy nueva, pero sí escuché que hubo sugerencias que fueron respetadas y me sentí partícipe y en ningún momento obligada a hacer algún personaje sino que cada uno elige y se siente cómodo”.

Silvia Suárez, 39 años, Maestra Jardinera: “Soy integrante de la Casa de la Amistad y Solidaridad con Cuba. Nosotros estamos haciendo desde hace ya un tiempo intervenciones teatrales en las que se tratan temas que no son debate cotidiano en la gente, como los desaparecidos, el día del trabajador, con algunas cuestiones que nos parece importante rescatar en el ámbito social y político. Nos parece una buena forma de llegar a la gente en un teatro comunitario, donde nos juntamos y armamos entre todos los que quieran colaborar. Es una forma importantísima de llegar a la gente con temas que son parte de nuestra historia y necesarios de tratar. A mí me gustan las obras que contienen elementos que tienen que ver con símbolos -el tema de las mariposas, el árbol donde aparece el capitalismo como símbolo- no explicitados en el texto lo que da lugar a muchas más interpretaciones. Para mí, el teatro es siempre político y tiene que ver con una forma de expresión y de liberación, de alguna manera eso contribuye a la construcción de otra sociedad que es la que nosotros pretendemos, una en la que quepamos todos, que sea justa y donde muchas cosas tendrán que cambiar. Sería muy bueno que podamos seguir creciendo en esto como Casa Cuba o en un espacio más amplio como el del teatro comunitario. Me parece interesante que estas experiencias crezcan y se repitan. Creo que

406

tenemos que empezar a salir del ámbito exclusivo de la militancia y utilizar otros espacios como la plaza, los barrios, aunque acá no tenemos un lugar para el teatro pero estaría bueno convocar a gente en los barrios”.

Carina Fre, Profesora de Filosofía: “Estuve participando en las intervenciones que me invitó Casa Cuba, y yo vivencio como dos momentos. Primero, el momento del armado, cuando nosotros armamos colectivamente el guión que fue muy rico por la apropiación que hacíamos de la historia, porque primero contábamos hechos históricos, todo eso nos llevó bastante tiempo porque cada uno tenía su mirada frente a la historia y nos llevó discutir bastante sobre los acontecimientos y, después, qué de ese acontecimiento queríamos narrar, cómo lo queríamos narrar y qué vinculaciones queríamos hacer con la realidad nuestra actual. Esa primera etapa en la que se teje lo que después va a resultar la actuación me pareció muy rico por lo colectivo, por el debate, por los puntos de vista, por los sucesos que cada uno iba contando. El segundo momento es la puesta en marcha del armado y que tiene que ver con construir herramientas, vestuarios, pintarse, y toda esa parte de la producción muy linda porque también se vio un trabajo muy colectivo, unos hacían una puerta, otros hacían... Bueno, cuando representamos la parte de los anarquistas, todo un trabajo colectivo se ve alrededor de la puesta en escena. A mí me parece que es un trabajo social potencializado a través de estos núcleos históricos pero que no son de la historia que pasó sino que son historia viva, que van conformando en nuestros cuerpos nuevos significados porque pasó eso, nosotros tomamos como eje el sueño de los anarquistas o los manifiestos que ellos colocaron en los años treinta y cómo nosotros actualmente con la empresa Stefani, con la expropiación que habían hecho los trabajadores de esa cerámica, cómo pudimos recuperar ese sentido histórico al hoy. Me parece que la historia se iba tejiendo en un presente continuo en el tiempo. Para mí, el teatro tiene muchas betas: una es la memoria. Y ese juego colectivo que se va haciendo, para mí es muy importante

porque vos no contás la historia solo. Hay muchos relatos a través de la obra. Eso ya es una herramienta de incidencia política porque vos te posicionás desde un determinado lugar, con un determinado mensaje que querés transmitir y esa es una herramienta social y política a la vez. El de los anarquistas fue muy fuerte por esas vinculaciones que nosotros encontramos entre lo histórico y lo actual. Para mí tuvo mucho de mágico poder resignificar la historia con lo que estaba pasando en nuestro pueblo”.

Segundo Inostroza, Trabajador de la Ex Cerámica Stefani (actual CerSinPat): “Trabajo hace 25 años en la Cerámica Stefani y, como todos saben, ahora pasó a ser una gestión obrera, armamos una cooperativa y se llama CerSinPat. Para nosotros, tanto para mí como para cualquier compañero, escuchar que a través de otros compañeros estén transmitiendo algo que a nosotros nos ha costado tanto esfuerzo, que en realidad nos ha costado lágrimas, porque es así, nos ha costado lágrimas para poder subsistir y poder llevar eso adelante, para nosotros es un orgullo muy grande y una alegría poder escuchar que compañeros, que gente que ha estado también en la lucha nuestra, sigan transmitiendo lo que nosotros pudimos hacer, pudimos lograr. En realidad sabemos que cada una de ustedes, cada uno que lo hace, ha sido parte de los que nosotros hicimos, de la lucha que llevamos adelante. De mi parte, la alegría más grande fue cuando me invitaron, cuando me dijeron si quería participar para poder transmitir algo que nosotros habíamos estado viviendo. Lo mismo fue cuando se lo transmití a mis compañeros. Para ellos fue una sorpresa cuando les dije que vamos a hacer una obra de teatro y yo estoy invitado ahí y vamos a transmitir parte de lo que fue la lucha que tuvimos nosotros. Y para ellos fue una alegría porque les gustó mucho. Para mí, cuanto más se pueda transmitir, para nosotros, es mucho mejor, de diferentes formas tanto teatro, como video u otras formas, para que la gente se vaya enterando de lo que nosotros llevamos adelante, porque lo que nosotros estamos haciendo es algo tan importante y tan lindo, porque es una fuente de trabajo y la única fábrica de ladrillo hueco

408

en la provincia, y que vende a todo el país. Para nosotros, es muy importante que la gente de afuera se preocupe por transmitir algo que podría ser nuestro, de los obreros que estamos trabajando ahí. El teatro sirve como herramienta porque es algo que uno lo está viviendo prácticamente en vivo, está reviviendo algo que pasó y verlo representado en seres humanos es lindo. Y para mí es muy importante, y es un orgullo que la gente se acerque para saber cómo estamos y cómo seguimos trabajando”.

Soledad Dediego, Maestra Especial: “Para mí el 24 de marzo es una fecha muy significativa, es algo que ningún argentino tiene que olvidar. En esta fecha siempre participamos de marchas o de las propuestas que se hagan. Cuando yo pude colaborar en esta propuesta me sentí... estaba con la piel de gallina porque me ponía a pensar en cuánto jóvenes murieron por pelear por un mundo mejor. Y bueno me sentía triste por un lado y por otro pensaba qué bueno poder reivindicar a los treinta mil desaparecidos. No soy una militante política activa, participo de algunas propuestas que me interesan. En el papel que me tocó hacer me sentía en la carne de una persona de esa época, del valor que tenían, de esa entrega, de los valores, la solidaridad, que no luchaban por algo para ellos sino para que todos estén mejor. El teatro es una herramienta para no olvidar y en estas fechas tenemos que estar todos para que el país crezca y no seamos manejados, para que se puedan respetar todos los derechos. Me encanta esta propuesta que sale del grupo. Estaría bueno que se pudiera recorrer todos los barrios, armar cosas con los jóvenes, en el barrio, y llevarlo nosotros al barrio, algo siempre queda. Esta propuesta ayuda a concientizar para no olvidar”.

Jorge Pewen Railao, Estudiante: “La idea de participar en un teatro social o en intervenciones teatrales como en el día del trabajador, en verdad, en un primer momento fue un momento de encuentro. Más allá de la intervención en sí, juntó a trabajadores y a estudiantes para realizar otra cosa que no era específicamente el trabajo en la fábrica, en la escuela o el estudio concreto, sino

generando otra cosa, compartiendo una realidad. Estuvo bueno encontrarse con gente -a alguna conocía y a otra no- pero en otro ámbito que no es el cotidiano. Tratar temas sociales a través del teatro me parece necesario por sobre todas las cosas, por eso creo que no hay discusión, de entrada me parece que está bien trabajar para mantener viva una memoria colectiva o construirla con determinados puntos esenciales de la historia del pueblo. Me parece que va construyendo memoria, va fortaleciendo identidad. Después se podrá ver de qué manera se hace, qué estética se le da, si estamos de acuerdo con un guión. Es muy válido hacerlo. Sería bueno tener más tiempo, que el trabajo fuera más sostenido, ya que la memoria colectiva se va construyendo y no en una sola fecha. Por ejemplo acá, en Cutral Có, podríamos hacer una intervención sobre Teresa Rodríguez o los primeros pobladores, e ir construyendo historia y una memoria de pueblo. Lo bueno de estas intervenciones es que pueden participar tanto los que saben de teatro como los que no, porque las hacemos nosotros, las construimos los laburantes, la gente que está viviendo este momento y se puede hacer en distintos espacios. Y lo trascendente es construir el encuentro mismo”.

María Villanueva, Familiares de Detenidos Desaparecidos y ex Presos Políticos de Cutral Có y Plaza Huincul (Testimonio escrito): “La presentación de una dramatización de la Casa de la Amistad y Solidaridad con Cuba, en las actividades realizadas en el Día Nacional de la Memoria refleja que el teatro es una herramienta para desarrollar las prácticas sociales en ambos sentidos, estético y político.

La obra presentada fue como un aliado de la memoria y constructor de identidad, con talento y compromiso, demostrando, que el teatro es un espacio de reflexión sobre la historia, no solo para el espectador sino para los actores, en este caso, construcción colectiva sobre los nefastos hechos sucedidos en la última dictadura militar, no solo para que los hechos no vuelvan a suceder sino para exaltar el valor de la resistencia.

La obra se realizó al aire libre en el Monumento a la Memoria de Cutral Có y Plaza Huinul. Muy buena la puesta en escena, el texto desarrollado y la disposición del Grupo para colaborar con los Familiares de Detenidos Desaparecidos y ex Presos Políticos y participar activamente en la Memoria, Verdad y Justicia. A pesar de dificultades en el audio, la gente respondió con entusiasmo. Lograron cautivar al espectador”.

Pablo Hodola, Hijo de padres desaparecidos: “Desde mi poca experiencia en este tiempo transcurrido, desde 2003, en este camino de recordar a nuestros familiares desaparecidos, en mi caso a mis padres, Luis Oscar Hodola y Sirena Acuña, he encontrado un montón de sorpresas que tienen que ver con el desarrollo humano en el proceso que cada uno hace para trabajar por la Memoria, Verdad y Justicia. Cuando leí por primera vez esto, que es un lema ya para todos los que nos ocupamos por traer al presente las aberraciones que se cometieron durante la última dictadura militar y recordar vivamente a nuestros familiares, me encontré haciendo una actividad que la sentía distante. Me costó reconocer que ‘esto me pasó a mí’. Para el año 2003 yo venía de trabajar para empresas petroleras en Rincón de los Sauces, Loma de La Lata, etc., en donde nunca di a conocer mi situación de ‘hijo de desaparecidos’. Es más, cuando del tema se hablaba, allí en el trabajo a partir de alguna lectura del diario o alguna noticia en la radio, yo hacía silencio. Por ello, cuando en Cutral Có y Plaza Huinul comenzamos a dar a conocer que en estas localidades hay catorce personas desaparecidas y otro tanto de ex detenidos políticos entre hombres y mujeres, resultó muy -diría- fuerte para las personas que nos escuchaban en escuelas, centros comunitarios e institutos de formación docente, en donde comenzaron a darse cuenta de que las rondas de las Madres de Plaza de Mayo que se veían por la televisión tenían que ver con lo sucedido también en nuestras localidades. Saber que en Cutral Có también se encuentra un bebé que fue apropiado por los militares, como el caso del hijo de Graciela Romero y Raúl Metz, es muy importante para darlo a conocer.

En esta construcción se encuentran los diferentes aportes que a los familiares nos han acercado que, más que un gesto de solidaridad con la causa, hablan del dolor que les llega como sociedad a partir de conocer estos crímenes y robos de bebés. Ello habla, a mi entender, de un gesto de expreso respeto por la dignidad humana que conlleva a que estos hechos no vuelvan a suceder. En estos aportes se encuentran las intervenciones teatrales que se manifiestan en un claro sentido de recuerdo y memoria, no solamente para con quienes hacen la intervención (actores), sino para con el conjunto mismo de la sociedad, porque una obra de teatro, una intervención es ‘la expresión’, puesto que lleva al hombre a captar, por medio de la representación, un acercamiento al dolor padecido.

A mi parecer, el teatro es la herramienta que permite al sujeto ver, aproximarse a los hechos sucedidos y llevar esto a impactar, a convocar la atención de la sociedad. Me resulta muy ‘abrazador’ y cálido el saber que la vida de mis padres y mi testimonio no están solamente en mis manos”.

Roberto Mongelós, Prof. de Filosofía (Testimonio escrito):
“LA CORPORALIDAD Y LA ESTETICA EN LA OBRA TEATRAL. Conceptos como ‘corporalidad’ y ‘estética’ me han interpelado, después de haber participado de algunas clases de profesores de filosofía, filósofos, que se han abocado a pensar las problemáticas latinoamericanas desde la filosofía estética, en perspectiva latinoamericana. Los mencionados filósofos piensan la estética, la trabajan como la filosofía de la sensibilidad (*aisthesis*), antes que como filosofía del arte. Podemos advertir en la propuesta un giro importante en la tradición estética, al centrar la reflexión estética en la sensibilidad, porque con ello están recuperando un principio antropológico importante de finales del S. XX: ‘somos cuerpo’. Somos corporalidad, cuerpos que comen, hablan, ríen, lloran, sienten, desean, gozan, aman, etc. Sin cuerpo no existe identidad, no existe subjetividad, es la no existencia.

Los conceptos que hemos inferido de la corporalidad nos indican las posibilidades que se nos abren para pensar y repensarnos como sujetos corpóreos, potencial que hemos olvidado. O no lo hemos tomado en cuenta por habernos centrado en exceso, en Occidente, en pensar desde la ‘conciencia’, incluso no hemos puesto en cuestión las condiciones de privilegio del que gozamos los que trabajamos con la conciencia. Cuando la interpelación inmediata que nos hacen los sujetos subalternizados en la historia ha sido la denuncia de la histórica injusticia ‘la carencia de comida, trabajo y salud, condiciones dignas de existencia’, condición *sine que non*, y que al no cumplirse, otros derechos como el de la educación, por ejemplo, pasan a ser un lujo.

La transformación de nuestra sociedad va a ser posible solo cuando la fuerza brote de la subjetividad, que está hecha desde la vivencia del presente, que es personal y colectivo. Fundamentalmente la subjetividad interpelada por un presente, la ‘cotidianeidad oprimida’, con una larga historia, al que se le va a dar un cauce desde la organización. Porque es en ese espacio del ‘nosotros’ donde irrumpen como fuerza creadora lo nuevo, que como muy bien lo señala Arturo A. Roig, filósofo argentino:

‘Viene el hombre natural, indignado y fuerte, y derriba la justicia acumulada en los libros’. Se trata del único hombre que puede quebrar la circularidad del discurso opresor, por lo mismo que sufre en carne propia la opresión y la marginación. (2012: 169)⁵

Ante la opresión y el despojo de los derechos que padece el trabajador y que pone en peligro su existencia concreta, su trabajo, el obrero pone en la calle lo que es ‘su cuerpo’ como protesta, lo que para el patrón era un problema privado, por ende ocultable, pasa a ser para el trabajador un problema social y público. Y el cuerpo de a poco va tomando forma colectiva, y en la acción organizada se reivindica la protesta como expresión de cuerpos

insurrectos, de subjetividades rebeladas contra un sistema que los oprime.

Es así que la expresión de nuestra gente ‘ponerle el cuerpo’ tiene un sentido de rebelión con fuerte deseo de liberación, que se eleva a su máxima potencia en la acción colectiva. Creo que la obra de teatro, como obra colectiva, fue un poco la expresión estética en la que se puso en escena los cuerpos-memorias, las luchas compartidas con los obreros de Stefani. Por ello la presencia en la obra del obrero-actor tiene, a mi modo de ver, un significado muy profundo: apropiarse de la propia historia, hacerla texto y ponerlo en escena, y así interpelar desde y con el arte la sensibilidad del espectador”.

NOTAS

¹ En www.celcit.org.ar.

² Extraído del artículo “El piedrazo en el espejo”, publicado en la página www.pompeyoaudivert.com.ar.

³ Asociación Familiares de detenidos desaparecidos y ex presos políticos de Cutral Có y Plaza Huinul. Esta asociación comienza a funcionar en nuestras localidades en el 2003. En el 2008 logra la construcción del Monumento a la Memoria situado en el Sitio de Memoria en un predio que fuera destinado para tal fin a través de ordenanzas de los Concejos Deliberantes de ambos municipios en el 2004. Su página es Asociación de Familiares de CCo PH Blogspot.

⁴ Cerámica Stefani: Hoy ex Cerámica Stefani, ya que funciona como fábrica recuperada por sus trabajadores desde mayo de 2010. En la actualidad es la Cooperativa CerSinPat bajo control obrero. Está situada en el Parque Industrial de la Ciudad de Cutral Có.

⁵ En “A propósito de la filosofía de la historia. Un ensayo de lectura del discurso filosófico-político”. *Conciencia y Diálogo*, año 3, nro. 3, enero-diciembre 2012, p. 163-170.

LA PRODUCCIÓN DRAMATÚRGICA DE HUGO ARISTIMUÑO

El actor y el texto

Mauricio Tossi

Introducción

Hugo Aristimuño (1952, radicado en Viedma, Río Negro) es actor, músico y director teatral. Desde su rol de coordinador/director ha elaborado múltiples obras dramáticas que responden al concepto “dramaturgia de grupo” y/o “dramaturgia del director”, lo que implica un modo distinto de gestación de los textos teatrales, con aires de familia con la tradición latinoamericana de la “creación colectiva” y sujeto a los posicionamientos poéticos e ideológicos del grupo “Teatro del viento”, al cual dirige desde 1985.

Por estos motivos, sus producciones dramatúrgicas no han sido publicadas ni difundidas como tales, generándose -en términos historiográficos- un importante vacío en torno a este paradigmático grupo escénico de la Patagonia. El “Teatro del viento”, por su calidad artística y el reconocimiento de agentes especializados del país, ha realizado numerosas giras nacionales (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mar del Plata) e internacionales (México, Egipto, Francia, España, Perú y Venezuela). Al mismo tiempo, las obras de Aristimuño han sido objeto de numerosos auspicios, menciones y premios regionales, nacionales e internacionales.

Las prácticas intelectuales de Hugo Aristimuño se complementan con ensayos teóricos y múltiples entrevistas periodísticas, en las que se proyectan sus conceptos sobre la puesta en escena, el proceso creativo del actor en la construcción del relato escénico, como así también nociones sobre el compromiso y la responsabilidad socio-estética del teatro en sus particulares condiciones de producción, siendo las polémicas sobre lo culto/popular o la posibilidad de fortalecer un nuevo sujeto democrático algunos de sus tópicos centrales, esto último, generalmente, al asumir el legado de la identidad regional en

combinación con poéticas subjetivistas u otras tendencias modernas del teatro en el siglo XX.

De este modo, las prácticas artísticas de Aristimuño forman un rico e interesante tejido de ideas sobre el teatro patagónico que, hasta nuestros días, no ha sido estudiado con exhaustividad y rigurosidad.

En función de este estado actual del tema, en esta ponencia, nos proponemos acotar y delimitar el estudio de sus creaciones artísticas al siguiente objeto/problema: ¿Qué fundamentos poéticos tienen las creaciones dramáticas de Aristimuño? ¿Mediante qué conceptos o procedimientos concibe la escritura teatral y su vínculo con el actor? Para lograr este fin, organizaremos la ponencia en dos apartados u ejes: 1º) una periodización “provisoria” sobre sus prácticas teatrales desde 1985 hasta 2010; 2º) las nociones sobre la función del actor y del texto en el proceso dramático.

Hacia una periodización de las creaciones escénicas de Hugo Aristimuño

Al reconocer la vasta producción artística e intelectual de Hugo Aristimuño, la tarea de periodización de sus creaciones requiere asumir lo “complejo” -esto último, en términos de Edgar Morín- y organizar sus trabajos desde lo general hacia lo particular. Por ello, subrayamos el carácter provisorio de este primer intento de estructuración histórica, el cual deberá complementarse con nuevas investigaciones sobre sus trabajos, con el fin de evitar reduccionismos. Para avanzar en este sentido, utilizamos como herramienta teórica la noción de “fundamento de valor” propuesta por Dubatti, esto implica, hallar el “...centro en el que se asienta una manera de estar en el mundo, de construir la realidad y habitarla”, vale decir, reconocer el teatro como una “... máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura con la que se vincula el sujeto de producción”. (Dubatti, 2002: 65-66)

De este modo, en este primer bosquejo de periodización, proponemos dos fases “macropoéticas” para las creaciones escénicas de Aristimuño, a saber:

a) Relatos escénicos estructurados a partir de tópicos de la cultura popular regional y latinoamericana:

Esta fase poética incluye obras tales como: *Hay cosas que no se dicen* (1985), *Mari Mari Huinca* (1986), *Aqueronte* (1988), *Siempresombra* (1994/95), *Resuellos del viento... ¿Dónde estás Bairoletto?* (1997/98), *Un ángel de la voz dura... (Una historia del Che)* (2003), entre otras.

El fundamento de valor de estas producciones -según nuestro punto de vista- radica en la puesta en diálogo de un determinado discurso identitario, al cual entendemos como un “universo simbólico de referencia” capaz de reconocer y buscar respuestas a las contradicciones entre cultura popular y cultura de elite, entre la tradición oral y la legitimación de una historia oficial. En este sentido, las dramaturgias mencionadas apelan a núcleos de sentido provenientes de la cultura mapuche, de las leyendas urbanas y rurales de la Patagonia, con recursos poéticos provenientes del realismo épico brechtiano y del realismo mágico latinoamericano.

Por ejemplo, para el estreno de una de las obras claves de esta fase, *Marí Marí Huinca* de 1986, el director señala:

Estamos trabajando sobre un relato mítico zonal que es la leyenda del bajo del Gualicho. Un relato relacionado con el mito de la Salamanca: con la historia de un personaje de la zona que era Bernabé Lucero (...) y que fue a refugiarse en el bajo del Gualicho y aparentemente hizo una suerte de pacto demoníaco, y se transformó en un excelente guitarrero. Lo que estamos investigando y construyendo entre todos es el rescate del fundamento de este relato: si es el poder, la inmortalidad, la trascendencia o la

marginación. (Aristimuño, Diario *Río Negro*,
15/09/1987, s/p)

En esta fase, Aristimuño inicia el desarrollo de un concepto técnico y estético que lo acompañará en todas sus producciones posteriores, nos referimos a la “creación teatral en equipo”, una modalidad de trabajo escénico que logra sus bases en la creación colectiva latinoamericana pero diferenciándose por su configuración en roles precisos, con un coordinador de grupo y sin oposición a la figura del autor como un “dramaturgista” de la experiencia generada en el “acontecimiento” grupal. En esta etapa, y por esta metodología de trabajo, el actor comienza a asumir un lugar específico en la construcción del relato.

Esta fase macropoética se ha desarrollado en distintos períodos creativos, sin embargo, su elaboración sistemática la observamos entre los años 1985 y 1992; luego, estos fundamentos se articulan con otros procedimientos estéticos e intereses ideológicos, permitiéndole al artista en estudio indagar en nuevos horizontes poéticos, pero sin abandonar estos postulados/motores.

b) Relatos escénicos estructurados a partir del tópico “cuerpo/espacio” como matriz simbólica:

Esta fase incluye obras tales como: *Alma de maíz* (1991), *Amares* (1993), *Paxurus* (1996), *Dibaxu* (1998 y 2010), *Vientos voraces* (1996), *Un ángel de la nariz roja* (1998), *Reflejos* (1999), *Salitre... Una danza migratoria* (2006), entre otras.

El fundamento de valor constante en esta segunda fase macropoética es la recuperación escénica de la poesía y el misterio a través del cuerpo/espacio. En este lineamiento estético se inscriben los estudios exhaustivos de Aristimuño sobre la antropología teatral de Eugenio Barba y la aplicación estilística a sus propias obras, las bases ritualistas de las acciones dramáticas abordadas desde procedimientos simbolistas y expresionistas, como así también los evidentes recursos del clown, la danza

contemporánea y la escena postmoderna, puntualmente, respecto de esto último, el creador en estudio apela a las estrategias de la fragmentación, la repetición y el collage como lógicas de “tejido” dramático.

A pesar de la complejidad y fusión de componentes estéticos, podemos reconocer en esta fase una invariable: su tendencia a concebir la escena como un “espacio sagrado” -cerca al pensamiento de Peter Brook (1995)-, en tanto el cuerpo del actor y sus correlativas construcciones espaciales están enfocadas en hacer visible lo invisible, en trabajar con lo inefable y lo imaginario, esto último, sin abandonar la producción de referentes identitarios con altos grados de politización. En este sentido, por ejemplo, podemos señalar las permanentes alusiones a la poesía de Juan Gelman, las que operan como puentes dramatúrgicos para la creación de esquemas físico-actorales, secuencias coreográficas, imágenes escenográficas, diseños de iluminación u otros componentes focalizados en el tópico “exilio”.

Es pertinente aclarar que, si bien reconocemos dos fases macropoéticas diferentes con casos particulares, ambos lineamientos se articulan entre sí, en un desarrollo gradual o progresivo, producto de las propias experimentaciones realizadas por Aristimuño. En consecuencia, no establecemos dos períodos poéticos cerrados, por el contrario, ambos fundamentos de valor logran desarrollos continuos y dialécticos.

Para comprender estas condiciones de creación, abordaremos a continuación las formas de trabajo actoral propuestas por Aristimuño.

El trabajo del actor en el proceso dramatúrgico

A partir de nuestro trabajo de campo, en el que hemos recopilado decenas de notas periodísticas y entrevistas, así como tres ensayos teóricos escritos por el propio Aristimuño, podemos inferir una determinada concepción del teatro y consecuentemente del actor/dramaturgo.

Desde este punto de vista, su noción de teatro posee una evidente intertextualidad con los postulados de los intelectuales de la creación colectiva latinoamericana, específicamente, con los ensayos estéticos del director teatral y dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, para quien el teatro -al igual que para Aristimuño- se define como un “acontecimiento” entre el actor y el público a través de un espectáculo; un acontecer “situado” e interdiscursivo por su vinculación con otras praxis sociales, políticas, culturales y artísticas. Este entretejido escénico forja determinados modos de producción, los que -a su vez- implican determinados modos de percepción, dando privilegio a una percepción participativa y transformadora por encima de una percepción convencional, esto último, según las premisas de Buenaventura. (Cfr. Rizk, 2008)

De este modo, ingresa al proceso creativo gestado por Aristimuño la noción de “percepción”, una herramienta conceptual y técnica que se extenderá a su visión del actor y de la dramaturgia.

En efecto, desde sus creaciones escénicas en los años '80, Aristimuño ha entendido al actor como un sujeto “situado” en un determinado contexto sociocultural y con competencias narrativas, es decir, no se concibe al actor como un mediador o reproductor de una idea, sino como un dramaturgo. Al respecto, en un artículo de 1987, señala:

Estamos trabajando mucho con la improvisación, que dentro de la dialéctica del juego del director-actor es la antítesis de los planes del director. Esto es importante porque antes el actor estaba sometido a la tiranía de un texto, después a la tiranía del director. Nosotros tratamos de revertir esto porque yo soy uno más trabajando como coordinador. Y los actores tienen la improvisación como elemento de oposición a mi composición. (Aristimuño, Diario *Río Negro*, 15/09/1987, s/p)

Estas ideas, expuestas a mediados de los años '80, logran sistematizarse en la década posterior, especialmente, a través de

420

una obra teatral bisagra de las fases macropoéticas antes mencionadas, nos referimos al espectáculo *Alma de maíz* (1991), una creación de Aristimuño junto con Luisa Calcumil, en la que se articulan elementos identitarios de la cultura mapuche con las bases técnicas y estéticas de la antropología teatral.

En función de este desarrollo, durante los primeros años de la década de 1990, Aristimuño escribe un ensayo titulado “La esencia creativa del actor”, un texto reflexivo sobre estas búsquedas y sus bisagras.

En el citado ensayo, Aristimuño ratifica su ideal de un actor situado en un contexto sociocultural con competencias narrativas, pero avanza en su sistematización metodológica al focalizar el trabajo del actor en un “saber sensorial-integral”. Aquí retomamos su indagación sobre la “percepción” como una vértebra del acontecer teatral.

Según el teatrista en estudio, el “saber sensorial-integral” del actor debe privilegiarse frente a los saberes acumulativos o estructurales que cercenan su capacidad estética, esto último, sin negar la rigurosidad en la formación intelectual del teatrista. Es decir, para Aristimuño, el saber sensorial-integral “(...) está allí, latente, guardado en nuestra memoria genética o biosomática, a la espera del estímulo que rompa los límites que cada actor, que cada historia individual le ha puesto” (Aristimuño, 2008: 41). En efecto, para Aristimuño, la conducta del actor no debe remitirse a una cadena de reacciones provocadas por estímulos sensoriales diversos, sino propiciar -y aquí radica el fundamento del entrenamiento del actor- una lucha orgánica que le permita desarticular una realidad fragmentada entre lo mágico y lo cotidiano, como así también lograr un discernimiento que se traduzca en comportamientos sónicos potentes, expuestos en un espacio determinado. (*Ibidem*)

Por consiguiente, Aristimuño (2008: 45) propone dos instancias metodológicas en sus procesos creativos, a saber:

a) Una instancia técnica, pre-expresiva, de incorporación orgánica de herramientas teatrales, con el fin de redescubrir y luego combinar en el “espacio” diversos recursos.

b) Una instancia expresiva, de profunda creación y con un alto grado de emotividad en la relación actor/coordinador, provocada por los numerosos recursos sensoriales investigados en la fase anterior.

De este modo, el actor asume su función narrativa en la escritura escénica, que rápidamente se diferencia de la literatura dramática tradicional.

En función de estos avances técnicos y poéticos, Aristimuño - en sus distintos períodos creativos- ha experimentado sobre la escritura del actor en el espacio, siendo este particular sistema signico el “nudo” de la urdimbre textual sobre la que trabaja el actor y el director/coordinador.

En este sentido, y siguiendo las premisas de Eugenio Barba (1997), lo dramático es entendido como un “texto-tejido”, recuperando la etimología de los términos “drama/*ergon*”, es decir, trabajo de las acciones. Por lo tanto, la dramaturgia es el entramado de acciones, una labor que no le compete de forma exclusiva a un autor/escritor, sino que es resultado de un proceso creativo grupal, a través de la experimentación técnica y estética de la voz, el cuerpo, la palabra, la luz, la música y otros sistemas, articulados -según la visión estética de Aristimuño- en un “espacio”.

De este modo, los ejes actor/texto/espacio, son los lineamientos poéticos sobre los que se estructuran las obras de este teatrista rionegrino.

Tomando como referencia las huellas discursivas de sus ensayos y montajes teatrales recopilados, podemos inferir que la puesta en diálogo de los ejes actor/texto/espacio en la obra de Aristimuño se sostienen, por un lado, en la noción de proxemia, por otro lado, en el uso de dos procedimientos narrativos específicos.

En relación con el primer aspecto, lo proxémico ha sido entendido por Aristimuño -quien además de director teatral es arquitecto- como el desarrollo de una conciencia orgánica de los flujos espaciales, sus volumetrías y direcciones, sus fuerzas y dinámicas, esto último, con el fin de construir “partituras corporales” que proyectan entes ficcionales alternativos. Así, el

actor escribe en el espacio mediante sus partituras físicas y promueve nuevos imaginarios.

En relación con el segundo aspecto, hallamos otra intertextualidad con la Antropología Teatral, puesto que, para Eugenio Barba (1997), las acciones dramáticas del tejido escénico pueden organizarse a partir de dos procedimientos específicos, los que logran reconocerse en los montajes teatrales de Aristimuño, a saber:

- Tejido por “concatenación”: es el desarrollo de las acciones en el tiempo a través de una cadena de causas y efectos o a través de una alternancia de acciones que representan dos desarrollos paralelos. (Barba, 1997: 76)

- Tejido por “simultaneidad”: es el desarrollo de las acciones en la coexistencia de tiempos y espacios. (*Ibidem*: 77)

Para Barba, al igual que para Aristimuño, estos procedimientos de entramado no constituyen alternativas estéticas ni métodos diferenciados, “(...) son dos polos que a través de su tensión o de su dialéctica determinan el espectáculo y su vida: las acciones operantes, la dramaturgia”. (*Ibidem*)

En síntesis, los ejes actor/texto/espacio, trabajados desde las premisas y recursos antes enunciados, conforman una plataforma técnica y estética operativa a los fines artísticos de Hugo Aristimuño y de su grupo “Teatro del viento”.

Conclusiones parciales

A partir de la recopilación de ensayos, entrevistas y documentos audiovisuales, hemos logrado introducirnos en los intereses creativos del teatrista Hugo Aristimuño y, fundamentalmente, hemos formulado una serie de problemas de investigación al respecto de su trabajo escénico.

En esta ponencia, acotamos nuestra indagación a sus fundamentos poéticos generales y a sus visiones sobre el actor/dramaturgo. De este modo, a lo largo del trabajo hemos propuesto una primera periodización, dividida en dos

macropoéticas, y desarrolladas en dos etapas históricas: 1985-1992 y 1993-2010. Es pertinente resaltar la relación dialéctica entre ambas fases, pues no fueron entendidas como ciclos cerrados.

Por último, hemos localizado y descrito algunos lineamientos conceptuales sobre los que se afianza la noción de dramaturgia para Aristimuño, al focalizar en los ejes narrativos del actor y del espacio, así como en su concepción identitaria del discurso teatral.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTIMUÑO, Hugo, (1987). "Estética teatral". En Diario *Río Negro*, 15 de septiembre, General Roca.

----- (2008). "La esencia creativa del actor". En Revista *El camarote*, nro. 14, Viedma.

BARBA, Eugenio, (1997). *Anatomía del actor*. México: Escenología/La Gaceta.

BROOK, Peter, (1995). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

DUBATTI, Jorge, (2002). *Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.

RIZK, Beatriz, (2008). *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.

LA TRANSGRESIÓN ESCÉNICA

Luminiscencias y sombras en *La de morado* de A. Burgos

Sergio J. Roda

Introducción

Sobre la iluminación en relación con los espacios escénicos hay mucho para afirmar. Generalmente, la idea que tenemos cuando pensamos en sombras es la de oscuridad o contrario a la luz. En el siguiente trabajo intentaré darle un significado nuevo a la palabra (no es mi intención ir en contra de etimologías y de las definiciones de la RAE o del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis) para que pueda entenderse mejor el concepto de lo que denominaré en las siguientes páginas como “sombra teatral”. La iluminación, durante la puesta en escena, y en la escenografía, es una cómplice transgresora que no se alimenta de zonas oscuras, sino que se limita a rellenarlas de reflejos que depositan una gama panorámica de efectos sobre la *ópsis*. Pero entonces... ¿Qué significado puede tener para nuestras mentes subjetivas, la idea de una sombra con reflejos? ¿Es posible advertir en esa transgresión de la luz, algún destello natural de esta, o acaso puede provocarse?¹

En este trabajo me detendré, exclusivamente, en ese *agón* notable entre las luces y las sombras teatrales de la obra *La de Morado*, dirigida y protagonizada por la dramaturga Alba Burgos².

Pero es imposible hablar de iluminación como eje central, sin detenerme también brevemente en su influencia crítica sobre la historia, los personajes, los lenguajes utilizados, el vestuario, los espacios y los tiempos, entre otros aspectos escenográficos actuando como productores desde esa *poiesis* aristotélica. La iluminación no puede ser vista solamente como un componente de la parte técnica (si bien lo es), también como un “personaje” más que se anexa al escenario; la iluminación, de ese modo, se refleja ante el espectador como una cómplice dramaturga transgresora que provoca considerar sus reflejos como una máscara que invita y es invitada a su vez.

Mi mirada sobre la obra de la dramaturga Alba Burgos, lejos está de caer en la crítica sino que para mí es un modo diferente de ver hoy el teatro. Comprender los textos de teóricos como Jorge Dubatti, Gastón Breyer; Juan Carlos Gené, Josette Féral, entre otros, ayudan a conocer y a atreverse a indagar más sobre conceptos tales como *poiesis*, *mimesis* y *téchne*. Muchos ensayistas y directores contemporáneos dedican años de su trayectoria académica, investigando el fenómeno teatral. La capacitación que recibí en la cátedra de Literatura Griega Antigua, de la Universidad Nacional del Comahue, a cargo de las profesoras Margarita Garrido y Alba Burgos, solo sirvió para alimentar más ese fuego interno que ya sentía por el teatro y la dramaturgia textual. Siendo el cursado de pocas horas para asimilar la amplitud que significa la teatralidad, no fue el tiempo ni el espacio los adecuados para profundizar temas que no alcanzamos a desarrollar y me hubieran otorgado más herramientas y recursos para el desarrollo de esta monografía.

El interactuar con la teoría (desde las lecturas de ensayistas y dramaturgos/as) sumada a la práctica (desde la mirada de los ensayos y puestas en escena de obras patagónicas que estuvieron en cartelera) parecía al principio imposible de lograr, pero los nuevos conceptos teóricos y el uso de los mismos mediante el gradual desarrollo de mi sentido espectador, hicieron que la confianza fuera surgiendo. Reconozco que describir mi perspectiva de *La de morado*, una obra de la dramaturgia local, fue un orgullo y un quebrantamiento al mismo tiempo. Orgullo porque *La de morado* nos pertenece a todos, sin necesidad de interiorizarnos por espectáculos del exterior del país, que simplemente invitan a mirar una tendencia; y quebrantamiento porque escribo este trabajo aún sujeto a inseguridades y siendo consciente de que el breve tiempo que indagué el teatro no son nada comparados a la trayectoria de los investigadores de la práctica teatral.

La teatralidad cambia. No es la misma que tuvimos ayer ni será la misma que advertiremos mañana. Tampoco será la misma teatralidad, la que saldrá de otra puesta de escena de la misma obra. La teatralidad transforma y se transforma porque está unida a los

426

cambios que atravesamos día a día, minuto a minuto. Por tal motivo, desde los últimos cuatro meses de este año (marzo a julio de 2012), cada vez que me dispongo a mirar un espectáculo, teatral o no, me resulta imposible hacerlo desde una perspectiva distinta a aquella que nos trasmite la expectación, pues incluso algunos eventos musicales pueden provocar teatralidad. Sin embargo no diría que mi mirada aún está completa, ya que soy consciente de mis cambios. Mañana no seré el mismo, por lo tanto mi mirada se colocará frente a una perspectiva diferente a la que tengo actualmente.

Teatralidad de las sombras

El prólogo de la obra comienza con un significativo micro teatro de sombras incluido en el interior de la obra. *La de morado* es una combinación de técnicas (dialógicas, clown, de sombras y luces, de lenguajes, de máscaras y vestuarios, y de códigos psicológicos, gestuales, idiosincrásicos, etc.). Mediante esa habilidosa mezcla de técnicas se llega a una unidad central, el resultado final visto como un todo. Aunque muchos la consideran una comedia, otros son espectadores de una tragedia (las máscaras de Dionisio son el reflejo ambiguo del propio espectador). Es común identificarse con el sufrimiento, la soledad, la incomunicación, la desolación, el sacrificio (el vano y el fructífero), la manipulación y el desamor; no obstante, también hay esperanza, transformación, ciclos que cierran, ciclos que inician, buenas expectativas, dignidad y estoicismo. Las causas por las cuales el espectador logra identificarse, no solo con un personaje sino también oscilando desde la vereda de la tragedia a la senda de la comedia, son múltiples y no hablaré de ellas en estas páginas por no ser la finalidad de esta ponencia.

La mirada teatral presenta muchas aristas. Una de las perspectivas desde la cual es posible mirar una obra es la iluminación, y desde aquí me pareció interesante posicionarme para que el lector, aun sin haberla visto, pueda hallar detalles que le sean útiles para comprenderla.

Al inicio, luego de una breve melodía de múltiples significantes para el transcurso de la historia, las luces dan vida a las sombras teatrales. Me atrevo a afirmar que las luces y las sombras, en la obra *La de morado*, son las primeras en llegar al escenario para interactuar con los sentidos y sensaciones del espectador. Se distinguen dos espacios escénicos: uno más pequeño y oculto, creando una “línea” de veda al público, delimitado por una tela o cortina; y otro espacio de mayor tamaño que está más cercano a nuestra mirada. Por el momento nos quedaremos con estos dos espacios aunque existe un tercero, oculto hasta la escena final. Cada espacio cumplirá sus objetivos a su debido momento: al inicio es un cuarto de baño pero en la escena final es otra habitación que a su vez cumple la función de vestidor o *skené*, en los términos del teatro griego antiguo.

Durante la primera escena, las luces atraviesan con discreción la tela divisoria, consiguiendo que el espectador comience a entrar en el juego de la *mímesis*. La tela no tarda en desdoblarse: por un lado la vemos frente a nuestros ojos pero por el otro ya no es una tela sino una puerta entreabierta (o quizá una cerradura) desde la cual observamos el interior de un cuarto de baño. Alguien se está peinando y afeitando: es la silueta de Gustavo (Carina “Tato” Boggan) cobrando vida. El espectador advierte la *mímesis* de esa primera escena: A Gustavo lo vemos peinarse y afeitarse y sus acciones se ubican temporalmente durante la mañana y podría relacionarse con el amanecer de un nuevo día en un significado ambiguo. Mientras, en el “cuarto de al lado”, vemos a Lila (personaje que protagoniza Pablo Comes) maquillándose e intentando que su diálogo con la otra persona, aún desconocida, sea receptivo sin llegar a conseguirlo. Las dos “habitaciones”, compartiendo el escenario, quedan delimitadas por la intensidad de la luz así también por una cortina cumpliendo la función de “pared traslúcida”; es la técnica de la iluminación (desprendiendo destellos y sombras) la única que quiebra ese espacio de veda permitiendo mirar qué está sucediendo al otro lado³. La cortina o tela es primordial para el efecto que la iluminadora busca transmitir.

Eli Sirlin dice que nuestro sistema perceptivo es más amplio que ver con los ojos. Para que este proceso visual se produzca necesitamos un receptor, una fuente de luz, y una superficie en la cual la luz se refleje: La visibilidad se genera siempre por medio de un contraste. La autora menciona tres etapas que se solapan para generar la visión: la etapa óptica, la etapa química y la etapa neuronal. (2006: 52)

Tanto en ese teatro de sombras como en la referencia a Lila maquillándose, se advierte que la iluminación no solo juega con los personajes sino que también se desliza sobre el espacio proyectándose hacia el espectador. Los reflejos detrás de esa cortina utilizada, envuelven el espacio escénico para mirar un cuarto de baño inexistente pero el tiempo de la iluminación es intermitente, y llega el instante en que las luces detrás de la cortina se apagan. El personaje aparece por primera vez en el escenario ante nuestra mirada expectante. Lila también deja de maquillarse y así finaliza esa escena homogénea entre un teatro de sombras que da vida Gustavo (el personaje interpretado por “Tato” Boggan) y un teatro puramente gestual (creado por el actor Pablo Comes). Durante el primer diálogo, la iluminación los abarca por igual; pero veremos cómo en escenas posteriores las graduaciones de los reflejos intensifican o vuelven mates las texturas de las matrices de teatralidad (me refiero a que es la iluminación el mecanismo que resaltará o hará difusa esas matrices sobre el escenario, transformando a los personajes), sin dejar de tener en cuenta que todo lo manifestado en el centro, en primer plano, es aquello que la directora considera importante destacar.

Máscaras lumínicas

Me centré, principalmente, en observar el maquillaje del actor Pablo Comes, dedicándole mucho tiempo a la reflexión. Además de ver un trabajo excelente en esa combinación de colores y matices delicados en el rostro, fue notable distinguir la manera maestra en que la iluminación completaba el trabajo con los últimos

retoques de sus pinceladas, consiguiéndose dramáticos efectos claroscuros y adquiriendo la forma de máscara. Hago énfasis en que se trata de un admirable trabajo de equipo: el efecto de máscara, si bien la maquilladora Selena Riera hizo un trabajo incomparable, no se advertiría sin la intensidad de los destellos y las sombras teatrales. Las cejas delineadas y exageradamente marcadas, el rubor de las mejillas y el brillo de los labios, resaltan esa apariencia de textura porcelanizada. Cuando hablo de “máscara”, lo hago en un sentido doble: en ese maquillaje convergen la técnica de Selene y la gestualidad creada por el actor (maquillaje y gestos del rostro fusionados para formar una unidad), compartiendo un mismo tiempo y espacio, dándole forma a esa máscara que será el instrumento para transmitir la mimesis.

En Grecia del período clásico, las máscaras púrpuras reflejaban la ira y las pelucas (una matriz muy simbólica en la obra de Alba Burgos) tenían su codificación según los colores: la peluca blanca era utilizada en los caracteres que demostraban sabiduría, por ejemplo en los personajes de Tiresias y Agamenón; la peluca pelirroja era usada por los actores que interpretaban personajes de baja clase social como los bufones y esclavos. Cuando Lila describe sus pelucas, sostiene una pelirroja, sin embargo, Lila no es esclava (por lo menos como eran conocidas en la antigüedad) aunque su condición de travesti la coloca en crisis frente a la mirada social, y en algunos diálogos intensifica su ironía mediante rasgos bufones; con ese perfil (erróneo y acertado al mismo tiempo) intentará desesperadamente mantener el diálogo sin ser comprendida.

Los tres actores/actrices usan maquillajes diferentes pero el de Pablo Comes es digno de aplaudir por separado a los aplausos que mereció la puesta en escena de la obra. El rostro de Lila consigue el efecto de máscara dionisiaca (del modo que eran utilizadas por los autores clásicos del siglo V a. C.). En ese maquillaje existe hechizo y magia fluyendo de las sombras creadas por la iluminación. Durante esa danza entre las sombras teatrales y las luces, hay *mimesis* y *poiesis* que sin diálogo, ni gestualidad, comunica a los personajes con el espectador. Si omitimos los diálogos entre Lila, Gustavo y Marco (a

430

cargo de Alba Burgos), dejando en la obra solo los gestos, se hace clara una teatralidad inherente a la iluminación. En esos destellos y sombras hay una parte construida por la *téchne* creada por “Tato” y otra en la cual juega un tipo de *ópsis* lumínica (la imaginaria presencia de Apolo como un gran ojo invitando, simultáneamente, a mirar y no-mirar). “La percepción visual” -dice Sirlin- “activa un saber sobre la realidad visible”⁴. Cuando vemos en conjunto ambas partes es posible disfrutar del elevado grado de teatralidad que posee la iluminación.

Sobre los ritos: ceremonias y ciclos

En esta sección haré una breve mención de las diferentes clases de rituales que se entrelazan en el transcurso de la obra. El primero (sin mencionar el teatro de sombras incluido al inicio, ya que la ceremonia cotidiana de maquillarse y afeitarse podría, o no, considerarse un rito social) es la escena del baile. En la antigua Grecia la danza cómica era el *kórdax* que se caracterizaba exclusivamente por contoneos lascivos. La melodía que Lila y Gustavo bailan es parte de lo sagrado que solo es comprendido por ellos, haciéndonos partícipes de ese instante íntimo. Parece que los años moldearon nuevos caracteres sobre lo que alguna vez fueron cuando se conocieron. Ese baile tiene varios significados: desde una posición analéptica revela cómo era la relación cuando eran jóvenes; desde una vista en tiempo presente se aprecia un *agón* entre ambos provocando en la *ópsis*, tensión e identificación al mismo tiempo. El baile es una escena cíclica en relación al espacio, al tiempo y a la historia de la representación; cíclica, además, porque danzan en un punto que gira en el escenario.

El segundo rito que se distingue es la escena del té⁵. Aquí, mi mente vuelve a situarse a una hora determinada. Si al comienzo de la obra los personajes se sitúan durante el desayuno, aquí me imagino las cinco o seis de la tarde, hora de la merienda; inferencia personal a juzgar por el modo de presentarse la iluminación en esta escena en la cual también hay música sin palabras ni diálogos. Sin

embargo, el *agón* formado entre ambos personajes es breve pero fuerte e imposible de no advertirlo. Este rito es importante para ver el modo en que ambos viven y vivieron: la mesa redonda (quedándose con la matriz que utilizaron durante los ensayos) describe un *ágora* donde protagonista y antagonista intentan un convivio. Pero, durante la escena del té, los personajes y los espectadores redescubren aquellas cosas que los años interpusieron en sus caminos, es decir, todo lo que resulta molesto e intolerable para ambos. Los ritos del baile y del té son clown, técnica con la cual se representa la gestualidad utilizada como forma expresiva, es decir que son los gestos los que hablan; queda demostrado a partir del teatro clown que no es necesario apoyarse en el diálogo para provocar la teatralidad. La luz en ambas escenas se expande sobre el espacio donde están los personajes, adhiriéndose a sus siluetas.

El tercer y cuarto ritual pueden ser discutibles, igualmente los menciono porque presentan notables características. Lila dice una frase ambigua e interesante: “mi cartera, el cuero con el que me gano la vida”. Al oírla, se comprende su tragedia. Lila mantiene en alto, y a la vista de los espectadores, una cartera que hace girar antes de arrojarla. Otro es cuando Gustavo se acerca y tomándole la mano y conduciéndola le dice algo parecido a lo que intento parafrasear: “paseando colgada del brazo los domingos”. En ese momento la obliga a girar en círculos (nuevamente se hace presente lo cíclico, lo circular) por el espacio escénico. En lo que acabo de detallar es posible encontrar una estrecha relación con el ritual del sacrificio: ambos personajes están reprochándose lo que cada uno hizo por el otro.

El quinto ritual es la lucha interna que Lila tiene con su edad (la juventud, para muchas culturas, forma parte de sus ceremonias). Lila mira constantemente en el espejo su imagen (tal cual retrato de Dorian Gray), y ahí evoca el pasado que floreció junto a Gustavo. Aunque todo lo que florece, tarde o temprano, termina marchitándose; esa es, justamente, su tragedia: no poseer el poder para retener el tiempo ni a su pareja.

El sexto ritual se manifiesta en la escena final. Marco también hace un recorrido circular antes de salir de escena: en este ritual predomina el color morado. Este color significa transformación, el cambio que se acerca. También es necesario destacar el espejo. En una de las escenas anteriores Lila evoca el pasado cuando se mira en el espejo, sin embargo, en la escena final, ese espejo cumple la función de oráculo. Lila canta frente a él mientras queda la incógnita de cómo podría llegar a ser su futuro a partir de ahora.

Durante esos rituales los personajes agonizan para una preparación psíquica ante los cambios que sufrirán. La luz invade sus espacios independientes para resaltar la distancia y la incomunicación entre ellos. La luz en la escena del té pareciera que cae desde arriba; mientras que en el baile los destellos rodean los cuerpos. Marco en cambio hace el recorrido entre penumbras. Las luces todavía continúan bajando su intensidad y solo cuando él sale de escena, la agonía de la iluminación se integrará a Lila.

Luces, sombras y técnica

La luminiscencia⁶ genera una lucha de poder contra ella misma. Para explicar lo que digo me valdré como ejemplo del amanecer y el crepúsculo. En ellos es posible ver una especie de cortejo, seducción o simplemente fuerza, prevaleciendo en un mismo espacio pero durante diferentes tiempos. El *agón* entre el amanecer y el crepúsculo es constante, eterno (como Sísifo o Prometeo). Lo que es observable en la naturaleza también es digno de ser representado, de tornarlo *mímesis*.

Para llevar a cabo el efecto de luz y sombra en el ámbito teatral contemporáneo es imprescindible el uso de la técnica, sin la cual no alcanzaría a desarrollarse ese efecto de noche-día medido en múltiples fracciones de segundos distribuidos en la obra. Los espectáculos de la Antigüedad utilizaban los recursos naturales de las luces y las sombras. Sus puestas escénicas al aire libre se adaptaban a la noche, al día, e incluso a cambios climáticos. Hoy

tenemos otros recursos que redirigen (como complementos) desde lo artesanal hasta lo tecnológico; desde la *téchne* de la iluminadora hasta la *téchne* de los personajes. “Tato” se vale de esa combinación, hallando un punto medio (sin abusar, ni excederse) entre su arte o creatividad, su técnica y la tecnología a su alcance. De ese modo, en el teatro observamos decenas de amaneceres y crepúsculos que conducirán también hacia una serie alternada de noches y días que se reflejarán sobre los personajes. Para entender más sobre estos efectos, sugiero consultar “Sistemas de producción de la luz. Las fuentes de Luz”. (Sirlin: 2006: 130-133)

Lo claro y lo oscuro escapa del interior de esa Máquina-Apolo hacedora (y haz-edora), de esa secuencia de escenas diurnas y nocturnas, directamente hacia la mirada y los sentidos del espectador. El haz de Apolo desciende para vestir a los personajes con un ficticio realismo que nos hace identificarnos, mediante la máquina de “Tato” Boggan (iluminadora y actriz). La luz brota de la tecnología de igual modo que un *deus ex machina* en el teatro griego, y llega al ámbito escénico para ocupar los espacios y hacer surgir los destellos rellenoando sin límites las sombras teatrales.

Vida y muerte

Los personajes agonizan minuto a minuto en el tiempo que dura la obra. Sucumben ante el otro personaje, ante la mirada del espectador, ante la escenografía. Muchas veces la escenografía está demasiado sobrevalorada e inhibe al personaje aunque no es el caso de *La de morado* en la cual cada componente de la teatralidad es significativo y significado.

Alba Burgos elije un decorado a simple vista sencillo pero simbólico: Una cortina negra necesaria para generar el teatro de sombras; libros, pelucas, y el vestuario que no está completamente visible sino que sorprende durante la escena final. Cuando Lila cambia su vestido, la iluminación, no demasiado brillante pero lo suficiente para que la tela destelle, colabora en la transformación del personaje que no estará completo sino hasta que revele su

desnudez. Lila comienza a sentirse despojada de todo lo que creía que tenía. Su alma se vacía y nacerá en ese momento una nueva Lila que ni ella misma conoce. Los tenues matices de los destellos en la escena final intensifican la drástica escena que marcará la llegada de la noche (puede ser real o simbólica todo depende del modo de interpretación del espectador)

Lila comienza a cantar. “Digan lo que digan”, dice en tono melancólico; y se sumerge en una amalgama de sombras y luces, en la cual incluso desde lo más oscuro es posible advertir las matrices de teatralidad que nos ofrece; y desde esos destellos brotarán las sombras que abrazan su cuerpo.

La muerte del personaje es clara en esta escena. Gustavo y Marquito se fueron pero tampoco queda una certeza de lo que ocurrirá entre ellos. No hay victorias. Las victorias no existen ni en la vida, ni en las tragedias. Nadie gana pero a la vez tampoco son perdedores; simplemente son seres que cambian, sufren, y se sacrifican antes de volver a sufrir para que sus caídas tengan valor y ese valor los vuelva a ascender. El espectador se da cuenta de ese cambio, de esa “muerte”, gracias al juego de luces y sombras que les transmiten la agonía, haciéndola sentir como propia.

De igual modo que las sombras y las luces de la vida cotidiana nos cambian a diario, los personajes se transforman frente y a través de la iluminación escénica. Caen y ascienden renovados, pero no olvidemos que esa *deus ex machina* iluminadora es controlada por alguien que sabe cómo llevar a cabo su arte.

Actualmente el rol de diseñador de luces va teniendo un espacio propio, se hace más abarcativo y no se reduce a un “profesional de teatro”, sino que comprende a todo aquel que trabaja con la luz como herramienta de creación.

(Sirlin, 2006: 235)

En este caso, el talento creativo innovador que revela “Tato” se expresa de un modo equitativo para advertir mejor las transformaciones sufridas (experimentadas) por los tres personajes.

Destellos y sombras

Los lujos en el vestuario teatral se reservaban en las tragedias.

La vestimenta del actor queda muchas veces comprendida dentro de la maquinaria del teatro como parte del dispositivo escénico. (Gutman, 2012: 187)

Los reflejos y las sombras teatrales visten a los personajes, extrayendo de su interior, sus caracteres. El vestuario es maravilloso. Cada personaje (Lila, Gustavo y Marco) usa el vestuario adecuado a su perfil. La función de la iluminación sobre el vestuario también debe destacarse. Ningún vestuario en ninguna obra teatral pasa inadvertido y en la obra que se analiza pueden destacarse las funciones que cumplen los destellos y las sombras sobre el vestuario. Durante la escena final (intentaré no describirla lo suficiente por respeto hacia aquel lector que no haya visto la obra y que no pierda el interés ni la expectativa de presenciarla) el vestuario es mágico. El vestuario final destaca sobre todos los detalles de esa escena e incluso de los detalles contemplados en las escenas pasadas. Nos parece recibir un brillo con luminiscencia propia. La técnica de “Tato” vuelve a sorprendernos pero esta vez se suman también los talentos de Selene Riera, y Pablo Comes. Esa combinación entre maquillaje e iluminación construyen una técnica innovadora, manteniendo su intensidad tan solo gracias al trabajo de la directora y el equipo en general.

Michel Eugène Chevreul fue un químico francés de fines del siglo XVIII que, con su teoría de los colores, fue inspiración para los pintores impresionistas y puntillistas. El “metamerismo” es un fenómeno por el cual los colores que poseen una tonalidad bajo un tipo de luz aparecen diferentes bajo otra; sin embargo, ya mucho antes de la teoría de Chevreul, Aristóteles afirmaba al respecto:

En los tejidos y los bordados, los colores cambian profundamente al yuxtaponerse unos a otros (el

morado, por ejemplo, resulta distinto sobre el blanco que sobre el negro), así como al cambiar la iluminación. Por ello los bordadores dicen que suelen equivocarse con los colores si trabajan con luz artificial, ya que no utilizan los adecuados. (Kriúkova: 27)⁷

Podría decirse que el traje escénico y la tragedia griega tienen los mismos inicios (aunque también es posible verlo en ciertas culturas orientales como Macedonia, Persia o Asiria). Para la creación del traje, los helenos se habrían basado en elementos del traje griego arcaico: la vestimenta de los hierofantes, los sumos sacerdotes de Eleusis, y el modo de vestir oriental. Utilizaban un manto y un *pikílon* que se usaba hasta los tobillos y ceñido debajo del pecho a una pequeña faja de origen asirio⁸. Los griegos apreciaban la naturaleza, y de ella no solo extraían *mímesis* de las formas sino también de los colores. La imitación de los colores usando tintes y técnica desarrolló un vestuario (incluidas las máscaras) más ostentoso. Apreciaban el grado de luminosidad (el brillo y el contenido de los destellos y sombras teatrales) y la saturación (la capacidad del tono). Un color valorado, connotando belleza, tenía que ser denso, vivo, luminoso, y capaz de resistir los efectos decolorantes del sol, los lavados y el tiempo. Los tejidos más caros y codiciados eran los tornasolados que transformaban un azul brillante bajo el sol, en un verde oscuro en la sombra.

La mayoría de los espectáculos en Grecia se representaban a plena luz del día, por tal razón cuidaban la utilización de los colores y la calidad de los tejidos en las vestimentas de una obra. Helena Kriúkova describe, en “Historia del traje escénico”, la simbología de los colores en la escenificación. Los colores eran importantes para la mirada porque gracias a ellos se diferenciaba la condición social del personaje: un blanco sucio simbolizaba pobreza o miseria (la toalla en la cabeza de Lila es blanco); el tono ceniza, el verde agrisado y el azul descolorido eran interpretados como vejez; las malas noticias y las desgracias siempre se comunicaban vistiendo de

negro o azul oscuro (la sombra) y también eran colores asociados a personajes desterrados. La gama de los tonos graduando desde el violeta oscuro al rojo sangre, estaban restringidos para personajes reales y los héroes guerreros; la juventud y el atractivo físico estaban manifestados en el amarillo y el naranja.

El pueblo tenía prohibido vestir telas destinadas exclusivamente para la aristocracia (terciopelo, bordado de oro). Así, del mismo modo, hay una cierta prohibición para Marco acercarse al vestido de Lila; pero quiebra ese espacio de veda impuesto, acercándose con mucha cautela aunque decidido. En esta escena, el brillo y saturación de la iluminación es menos que tenue. No es la luz la que trabaja sino que el efecto buscado se alcanza gracias al funcionamiento de las sombras teatrales. Los destellos son leves en esta ocasión porque su única función es auxiliar a esas sombras para que cumplan la función principal: ensombrecer a Lila y a Marco. El *agón* entre ellos había terminado segundos antes en forma de diálogo cuando Gustavo le grita: “¡Basta Lila, esto no da para más!”. El mismo *agón* sufrió una mutación, indicado ahora por la transgresión de Marco al acercarse al vestido de Lila (su espacio de veda), y además se intensifica. Se hace notable que no es otro, sino el mismo *agón*; solo que desde la gestualidad continúa distinguiéndose con más fuerza.

Ensayos y puesta en escena

Me di cuenta de que ningún ensayo es igual al siguiente, incluso hasta llegan a cambiar diálogos y escenas. Logré advertir tres versiones muy distintas sobre la escena final y eso obligó a cuestionarme durante meses, hasta que llegó el día del estreno, cuál sería el verdadero final. Una de mis expectativas frente a la puesta en escena era el modo que se representaría la aparición de Marco en el ámbito escénico.

Los ensayos comenzaban con la propuesta de la directora de hacer un precalentamiento “en frío” (así lo llamaron) que consistía en elegir una parte de la obra y escenificarla sin luces, ni

vestuarios, ni maquillaje, y con la habitación en total oscuridad. Este precalentamiento es variable en otros ensayos: pueden tratarse incluso de ejercicios de relajación y gimnasia, combinados con los fonoaudiológicos. Era el tercer ensayo que nos permitían “transgredir” y dentro del argumento observé varias crisis (la relación entre Lila y Gustavo; entre Gustavo y Marco, y finalmente un *agón* entre Marco y Lila). Sin embargo, estas crisis generalmente vistas por separado se unifican en una escena final, y me atrevería a decir única. La escena de Lila vestida ahora tan solo por la soledad de la habitación, es la unidad de la crisis que hasta ese instante solo se percibía (la percibía) como fragmentos críticos.

Los personajes de la obra son tres, como ya los mencioné en otras oportunidades de estas páginas, pero quizá sea necesario resaltar la presencia de una ausencia. Alguien más, que no aparece en ninguna escena poniendo el cuerpo pero sí tomando la forma de un “fantasma”, incomoda a Lila. Me refiero a Tamara. Ella se refleja cada vez que Lila se mira a un espejo. La ve allí porque es cuando advierte su juventud en la lejanía de los años pasados. Existe aquí otra crisis, en ella misma, que continuará hasta no tener en claro su futuro. Con frecuencia la directora hace acotaciones cuando algún elemento no parece brotar del interior de los personajes con naturalidad. En estos casos se vuelve atrás hasta cierto punto: “dame el pie” le dice su compañero solicitándole una frase del diálogo por donde recomenzar; así vuelven a retomar el ensayo.

Expusieron múltiples variaciones que me confundían, y quizá esa era, en parte, la finalidad para no desvanecer la magia de mis expectativas. Y se hace visible otra crisis externa a la obra, que surge entre los actores y la parte técnica (ante este comentario no quiero dejar la confusión de que la parte actoral tenga mala relación o falte comunicación con la parte técnica, absolutamente no es así y lo argumento afirmando que sin comunicación no existiría obra ni escenificación). Para intentar explicar mejor lo que sentí en ese instante destacaré una observación que podría resultar importante a la hora de analizar mis reflexiones: en todas las

ocasiones, este tipo de *agones* sucede mientras mantienen incorporadas sus máscaras. No son constantes, sin embargo en reiteradas ocasiones me dejan la impresión de que los actores se dividen entre sus propias pasiones y sentimientos colocándolos en tensión con los de los personajes. Así, advertí cómo los actores y actrices se veían obligados a graduarlos a menudo. En ocasiones, aunque aquí sí puedo estar equivocado, es necesario actuar con pasión y en otras exponer sentimientos según lo exija la escena. Muchas veces esas pasiones no alcanzan a ser dominadas y se embravecen corriendo el riesgo de arruinar el decorado o conseguir un diálogo demasiado sobreactuado o, por contraste, inhibido. Las pasiones son puramente dominadas por sus cuerpos de modo inconsciente, mientras que los sentimientos que deberían brotar del alma del mismo personaje, por causa-efecto, no logran hacerlo por quedar estos en un menor plano de importancia.

Conversando con el equipo técnico, pregunté: “¿Es natural sentirme como un invasor?” Porque presenciar un ensayo es similar a mirar lo que usualmente no se permite. Presenciar un ensayo es mirar a los actores al desnudo, percibiendo sus sentimientos como una nebulosa amalgamada a los sentimientos de sus respectivas máscaras. “Tato” y Pablo coincidieron en la misma respuesta: “no estamos acostumbrados a recibir público durante un ensayo”, y de inmediato añadieron: “fue una experiencia constructiva para todos”.

El día del estreno todo fue diferente. Ya comenté y describí los espacios escénicos: un espacio central y la cortina que nos muestra la escena del cuarto de baño; pero en la escena final ocurre algunos cambios dentro del ámbito teatral. Se oye un timbre y una “puerta” que, hasta ese entonces inexistente, se crea en mi mente. Gustavo baja del escenario al encuentro de la visita y el tritagonista aparece entre nosotros. Se quedan parados y el diálogo se abre ante los espectadores sorprendidos que incluso si hubiéramos extendido un brazo podríamos haber tocado a los actores/personajes (aunque nadie lo hizo). A partir de ese instante, el espacio principal donde se desarrolló la obra deja de ser

importante sino que el “cuarto de baño” cumple otra función: la de vestidor o *skené*; aunque a diferencia de la escena inicial no existe ninguna luz que le permita al espectador descubrir qué ocurre detrás de la cortina; simultáneamente, entre las mesas donde los espectadores comparten comentarios, risas y algún café o bebida, se inicia un diálogo entre Marco y Gustavo. Ellos controlan tiempo y espacio en esta escena. El nuevo espacio escénico entre los asientos de la sala tensa la comodidad del espectador, siendo preciso girar el cuello para cambiar de dirección la mirada.

Volviendo a la escenificación, haciéndoles preguntas al grupo me contaron sobre las técnicas del teatro sin diálogo: el clown. En esta obra se identifican dos escenas en las cuales no existe el diálogo aunque sí hay un intenso lenguaje corporal. El baile y el té son claros ejemplos en los cuales el dramatismo se intensifica por medio de la expresividad de sus cuerpos. De ese modo, en estas dos escenas de clown se destaca el ritual del sacrificio que conduce paulatinamente hacia la “muerte” del amor mutuo. La iluminación es tenue durante el teatro clown, que la dramaturga incorpora en su obra como un lenguaje primordial para la comprensión de ciertas escenas. Como dice el dicho: “Una imagen (un gesto) tiene más fuerza que mil palabras”. La escena final podría considerarse clown aunque el personaje no expresa con libertad todo lo que su alma contiene sino que permite, en un sentido amplio de insurrección, nuevas y múltiples expectativas y crisis en cada espectador.

Conclusión

Con respecto a cómo se clasifica la obra, algunos afirman que es una comedia aunque muchos también la podemos ver como tragedia. Esto es así porque es propio del ser humano ver lo cómico en la tragedia de otros. En nuestro siglo existe un morbo intenso por divertirse con las situaciones dramáticas; encontramos placer y risa en lo grotesco y absurdo que la vida reparte y destila a diario. La época actual es distinta a la de la antigua Grecia. Ya no vivimos en un convivio, ni siquiera hemos mantenido el concepto de ágora. Las

plazas públicas de hoy no tienen significado para las ciudades, eso es notable e indiscutible. El ser humano está tan acostumbrado al mundo virtual y a la comunicación *on line* que finalmente, y quizá para no sentir la vida tan dramática, traslada ese mundo virtual a su mundo cotidiano. Desde la era de las computadoras, pero principalmente desde hace una década, la sociedad permanece inmutable frente a otras personas con las que mantiene un “convivio virtual” aun en un diálogo frente a frente. Este explosivo y nuevo modo de comunicarse queda trasladado a la teatralidad. Cada vez son menos las personas que eligen mirar una obra de teatro.

Finalmente queda otro punto de reflexión: Si bien la iluminación es dominada por la habilidad de “Tato”, existe a su vez un efecto poderoso en la técnica que actúa directamente sobre la pluralidad de miradas esperándola en el otro extremo; de ahí el título de mi trabajo con el término “transgresión”. La luz transgrede límites y espacios de los actores, para que estos desaparezcan y veamos mejor a los caracteres. También existe una transgresión en cada rincón del ámbito escénico que afecta los espacios de cada personaje para intensificar esa lucha de poder entre ellos y la *ópsis* a la cual se enfrentan.

En una primera mirada desde mis vagos conocimientos sobre el tema, me pareció detectar una dramaturgia de la luz. Basándome en esto me aventuro a afirmar que fluye una teatralidad creando una fusión de luces y sombras con un arte que solo es posible gracias al conocimiento de los secretos de las técnicas escenográficas.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (traducc. de E. Sinnot), (2004). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

BREYER, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

FERAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.

GUTMAN, Laura (2012). "Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral". En *Cuaderno nro. 39, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*", p. 179-193.

KRIÚKOVA, Helena. "Historia del traje escénico: Grecia" (S/D de editorial), p. 9-45, encontrado en: http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones21/kriukova_traje.pdf.

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

SIRLIN, Eli (2006). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel.

NOTAS

¹ La presente ponencia forma parte del trabajo monográfico para la cátedra de Literatura Griega Antigua, en el módulo correspondiente a "Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual", Universidad Nacional del Comahue.

² Alba Burgos, nació en Córdoba, licenciada en letras. Actualmente forma parte del equipo de la cátedra de Lengua y Literatura Griega en la Universidad Nacional del Comahue. También está a cargo del Grupo Teatral Nous desde el cual dirigió varias obras. Su último estreno, hasta la fecha de escribir esta monografía, fue *La de morado*. La página desde la cual pueden contactarse y leer sus obras es: <http://teatrogruponous.blogspot.com.ar/> y <http://vocesenescena.blogspot.com.ar/>.

³ "Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente la iluminación ya no cumple solo el papel de iluminar al actor y de hacer visible el decorado o la acción. Se ha transformado en un elemento de precisión y movilidad infinita, capaz de crear una atmósfera, de la acción de 'iluminar' la psicología de los personajes". (Pavis, 1983: 265)

⁴ Sirlin, 2006: 62.

⁵ En los ensayos la mesa era redonda mientras que en el estreno era cuadrada. Supongo que el cambio de este detalle durante la puesta en escena fue solo mera adaptación de espacio-tiempo al nuevo escenario utilizado el día del estreno.

⁶ "Llamamos luminiscencia a los fenómenos luminosos que se producen cuando los electrones de una materia son incitados a producir radiaciones electromagnéticas. A un átomo se le suministra una cantidad de energía

que ‘excita’ al electrón, y este cambia su órbita a otra más externa (‘absorbe’ la energía). Tras un brevísimo tiempo de permanencia en ese nivel, el electrón vuelve espontáneamente a su posición original, ‘cediendo’ esa energía en forma de radiación electromagnética, principalmente radiación visible”. (Sirlin, 2006: 131)

⁷ Aristóteles, “Los meteorológicos” en: J. Gage; y en Aristóteles, “Kolorëei Buruz” (o “Sobre los colores”). Ambos textos mencionados por Kriúkova en *op. cit.*

⁸ En el texto de Kriúkova, pueden conocerse con más detalles este tipo de vestimentas.

ACERCA DE LO TRÁGICO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Inés Ibarra

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.

(Brook, 1968. *El espacio vacío*)

Introducción

Abordaremos en este trabajo algunas consideraciones respecto de la experiencia estética cuando se refiere a la cotidianidad y, particularmente de cómo esta experiencia es abordada en el teatro postdramático (TPD)¹. En principio, cabe mencionar que partimos de la noción de estética según lo entiende Jean M. Schaeffer quien asimismo retoma los conceptos de la estética filosófica del siglo XVIII.

En *Adiós a la estética* el autor señala que no hay objetos estéticos, sino comportamientos y como tales, son las actitudes que un sujeto toma ante determinados objetos. Aunque no solamente se refiere a objetos sino que también existen experiencias estéticas en relación a acontecimientos naturales.

Lo estético, en este sentido, no es una propiedad emanada por los objetos; para que haya experiencia estética es preciso que haya interacción entre un individuo y un objeto. Lo estético por lo tanto, no está dado *a priori* sino que se produce dentro de una dimensión relacional. Lo que hace el sujeto es revestir de intención estética al objeto o acontecimiento, pues no existen objetos que sean, desde su origen, estéticos.

Por otro lado, Gerard Genette también señala la existencia de una dimensión relacional aunque la relación estética es aquella que se tiene con las obras de arte. El autor habla de obras de arte y

no de objetos, y precisa que la condición de obra de arte de un objeto depende, en casos numerosos, de su pertenencia genérica pero también de que su receptor considere una intención estética en el objeto:

Digo «considere» y no «perciba», dado que la intención estética no siempre es segura («¿Hay una intención?») y menos aún determinada («¿Qué intención hay?»), y la atención específica que confiere la condición de obra de arte consiste precisamente en la *atribución* de una intención estética al productor del objeto. (Genette, 1997: 167)

En consecuencia, la atención estética que se deriva de esta relación, no se ubica solamente en la contemplación de objetos de arte o naturales. Entre uno y otro se pueden ubicar objetos intermedios, híbridos o intervenidos. Pero siempre implica, necesariamente, la intencionalidad humana.

Para J. M. Schaeffer, lo que estaría interviniendo es el comportamiento del espectador y para que un comportamiento se lo pueda clasificar en el orden de lo estético es necesario que exista una combinación de dos aspectos: por un lado, que la actividad cognitiva se encuentre ligada al discernimiento, o en otras palabras, que el uso de nuestras facultades perceptivas se encuentren discriminando las cosas del mundo. Esta actividad se convierte en estética cuando, “la actividad cognitiva está cargada afectivamente, en el sentido de que es valorada por el placer que es capaz de provocar”. (2005: 35)

En relación con el arte, el autor señala que reducir la teoría estética a una teoría de las artes ha producido mucho daño al desarrollo de la comprensión de las prácticas artísticas. Este daño se hace notar en la negación de la autonomía de la función estética y, en consecuencia, impide ver el conjunto de interrelaciones que puede haber entre ambas esferas.

Siguiendo estas proposiciones entonces, el campo del arte no tiene, por supuesto, el monopolio de las experiencias estéticas. Desde este lugar, la vida cotidiana está plena de experiencias estéticas desde antes del arte. Y así como hay hechos estéticos en la cotidianeidad, hay cotidianeidad en los hechos estéticos. Lo que se quiere decir es que la vida cotidiana sea esta banal, mediocre, repetitiva, fantástica o excitante ha sido retratada por todos los lenguajes artísticos.

El qué y el cuándo del arte

Con respecto a las artes escénicas específicamente, nos interesa observar cómo se muestra la cotidianeidad. Para ello, partimos en primer lugar de las proposiciones del teórico de arte Arthur Danto, que señala que la historia del arte cuenta con tres momentos de los cuales el primero de ellos lo denomina la era mimética. La imitación del mundo a través de la operatoria de la semejanza es el relato que discrimina el arte del no arte.

La crisis y caída de la era mimética como relato normalizador, da lugar a la era autorreferencial y se ubica en los comienzos de la era de los manifiestos. A. Danto señala que este es el comienzo de la era moderna y que es el arte el objeto de representación. Es decir, la autorreferencialidad está ligada a la materialidad misma del arte.

Finalmente, la era posthistórica, es el tercer momento de la periodización de la historia del arte y surge ante la caída de los grandes relatos -mimético y autorreferencial- y en consecuencia el teórico llama a este período como el fin del arte, o el fin de los grandes relatos. Esto significa que la pregunta qué es el arte ya no tiene pertinencia. En su lugar, aparece una nueva pregunta que permite avanzar en el campo de la teoría y es la pregunta de Nelson Goodman respecto de cuándo hay arte.

G. Genette ha considerado, a partir de Nelson Goodman, que en la definición misma de obra de arte confluyen por un lado, la materialidad, o en términos de G. Genette, el artefacto, y las

relaciones funcionales entre ese artefacto y las operaciones productivas de origen y destino. En este sentido, la historia puede dar claros ejemplos de objetos no artísticos -y podríamos agregar también los objetos de la vida cotidiana- que devinieron arte (máscaras de ritual, esculturas con funciones de culto hoy exhibidas en galerías y museos, etc.).

Esta estructura de la historia del arte nos sirve para retomar la pregunta de cómo se muestra la cotidianeidad en las artes escénicas y nos parece interesante abordarlo pensando, por un lado, en la imitación realista de la cotidianeidad y, por otro, en su cuestionamiento desde el distanciamiento con el verosímil realista. Uno de los ámbitos donde podría observarse ese cuestionamiento podría ser en algunas obras circunscriptas en lo que el teórico alemán Hans Thies-Lehmann denomina como teatro postdramático.

El realismo teatral

Es el arte realista el que consigue hacernos ver la realidad en la que vivimos y nos movemos, esa realidad que por pereza o por rutina no llegamos a advertir y en la que no llegamos a penetrar.
(Oliva y Torres Monreal, 2010: 289)

En el primer gran relato, la era mimética, el realismo es la configuración que atraviesa las producciones de la época. Henrik Ibsen, Antón Chéjov, Konstantin Stanislavski, entre otros, fueron representantes de este movimiento que luego determinó al Naturalismo, o como señalan César Oliva y Francisco Torres Monreal, el naturalismo terminó siendo la inevitable acentuación del realismo.

Los temas a los que se refería el teatro realista tienden a abordar aquellos que se consideran como lugares comunes. Algunos de estos temas tienen como conflictos principales los relatos referidos a problemas conyugales, familiares, conflictos de clase, entre otros. El drama de “cocina”. En cuanto a la construcción del

estatuto del personaje, se tiende a borrar esa frontera que separa actor de personaje. A través de la técnica realista de la cual K. Stanislavski ha sido su gran teórico, se invisibiliza la costura de manera que no se ve lo construido. Asimismo, el registro de la interpretación abandona la pantomima y se acerca al gesto realista, al verosímil de la cotidianeidad.

Por otro lado, se construye una determinada manera de describir la escena en la que se empiezan a incluir objetos reales de la vida cotidiana en los decorados, la escenografía y el vestuario. Estos elementos son delicadamente intervenidos en pos de una semejanza con la realidad. En este sentido el espacio y tiempo de lo cotidiano se introduce en la escena.

Como espacio, lo cotidiano parece referirse al fondo, al escenario estable en el que los sujetos desenvuelven sus prácticas; como tiempo, indica la regularidad, el ritmo previsible, la cadencia del día a día, con sus pausas y repeticiones. (Soto, 2009)

Los ámbitos del hogar, el patio, la calle, comienzan a configurarse de manera sólida como ese fondo donde se desenvuelven los espectadores en su día a día. Y lo previsible, lo regular, empieza a darle una forma al estereotipo. De alguna manera, a pesar de que han pasado más de cien años desde las producciones de Henrik Ibsen y Antón Chéjov, sus puestas se mantienen vigentes. Es posible que así sea por esa referencia a lo universal que se repite y se resiste al cambio durante el paso de los años. Los lugares comunes, el estereotipo, los personajes sacados de la calle, son entonces, algunas de las características que se pueden observar en las puestas realistas.

Se podría agregar otra característica que es que el realismo teatral propone una mirada sobre el estatuto de la vida cotidiana. La historia del teatro da prueba de cómo se la representa en escena. Si pensamos, por ejemplo, en otros estilos posteriores como el expresionismo, simbolismo, el teatro de marionetas, entre otros,

más que tratarse de un alejamiento de lo cotidiano, lo común, el cliché, podríamos pensar que se trata de poner en tensión la noción de lo cotidiano a través de una mayor o menor distancia en su registro.

Asimismo, en medio y a pesar del dominio realista, hubo grandes hombres del teatro que no esperaron la fractura del estilo y que presentaron alternativas.

El teatro no podía cerrarse a una imitación más o menos pasiva de la realidad, en tanto que imitación, y había que iniciar el camino de aproximación a esa realidad, dentro de su propio contexto, como hecho mutable. (Oliva y Torres Monreal, 2010: 313)

Adolphe Appia introdujo, por ejemplo, la escena simbólica en la que las estrategias se construyen a través de la luminotecnia y la inclusión de estructuras corpóreas en la escena. En este sentido, la noción de puesta en escena que utilizamos podría tener su origen en esta estética.

Otro gran artista que escapó del imperio del realismo es Gordon Craig. Su mayor legado ha sido más sus escritos que sus producciones. En esta concepción, el actor y la noción de “supermarioneta” se inserta en la puesta como otro elemento, además de las estructuras móviles, las luces, los biombos. El actor y la idea de plasticidad de la marioneta conforman una composición que se aleja del realismo introduciendo sentidos nuevos.

El teatro postdramático

El teatro postdramático (TPD) como cualidad estética, describe estilos de prácticas teatrales posteriores a los '90 -por supuesto, esto no niega la existencia de obras “bisagra” de años anteriores-. El trabajo muchas veces descrito como experimental o performático no resulta suficiente para leer este tipo de producciones. En este sentido, H. Thies-Lehmann (2012) propone el

término para describir nuevos procedimientos y técnicas y no como juicio que evalúa o describe cualidades del objeto. El TPD como categoría estética, más que conceptual, habilitaría principalmente las posibilidades de actualización del motivo trágico.

Pensar el teatro dentro de la sociedad mediática demanda crear una nueva relación. Y para ello, se observa entre sus rasgos, la articulación de relaciones “imposibles” de la vida cotidiana, generando asociaciones y sentidos nuevos, o “pareidolias” en términos de Mauricio Kartun².

En consecuencia, estas producciones formulan nuevas preguntas sin pretensión de resolverlas. También puede observarse una búsqueda de nuevas situaciones. Se trataría de tematizar nuevos vínculos entre lo hombres, del hombre con la naturaleza, con el mundo y sobre todo repensar el vínculo entre el teatro y el espectador.

Por otro lado, la hibridación es otro de sus rasgos determinantes. Puede observarse en producciones de TPD, la convivencia en la escena de actores y bailarines o actores bailarines o bailarines que son actores. La línea que separa uno y otro lenguaje y técnicas corporales se vuelve ambigua en su estatuto. Asimismo, la hibridación también se la puede encontrar en la mezcla de lenguajes de la puesta en escena como la iluminación, la plástica y todo lo referente al vestuario y escenografía. En las puestas de TPD predomina un lenguaje por sobre otro o se vuelve ambiguo definir cuál está acentuado.

En el nivel del discurso, del parlamento de los actores, hay una tendencia a la desnaturalización, o de romper con el verosímil realista, a través de la coreografía y el gesto en el discurso. Se aleja, en este sentido, del predominio del texto y la palabra. En este registro de interpretación puede observarse una disociación entre el parlamento y los gestos, decir el texto despojándose de la manera de decir, lo que equivale a decir que el sujeto, sin pretensión de ser el origen del texto, es hablado por él.

El aspecto trágico vinculado al TPD se diferencia de lo que comúnmente se piensa como tragedia, en términos de historias

trágicas o dramas de cocina, más propio del teatro dramático (Thies-Lehmann, 2012). Por el contrario, el TPD, rescata el motivo de lo trágico y este está en relación con la trasgresión. Este carácter de lo trágico muestra al hombre trasgrediendo los límites de la vida, de lo humano. La vida del ser humano como búsqueda de lo desconocido, ir más allá de los límites de lo posible.

A modo de cierre

La idea de que no hay objetos estéticos, retomando a J. M. Schaeffer, sino comportamientos estéticos parece compartir con el teatro la cuestión de la dimensión relacional que se establece en la experiencia estética. La generación de una nueva concepción de vínculo en términos estéticos, es fundamentalmente la pregunta de las producciones teatrales concebidas como TPD.

Por otro lado, la noción de transgresión implica, por definición, quebrantar o violar un precepto o ley. Y si pensamos en lo cotidiano como ese espacio donde se configura una regularidad temporal y estabilidad espacial, hay algo de las normas y leyes, que forjan la cotidianeidad, susceptible de ser irrumpida y, en consecuencia, “transgredida”.

El cómo, lo hemos visto a partir de las técnicas y procedimientos que suponen responder a la demanda de una nueva concepción de vínculo, la instauración de un metadiscurso que confluya en las acciones, el cuestionamiento a la manera en la que se dice un texto y el recurso de hibridación de lenguajes, entre otros. Estos modos forman una estética que parece distanciarse del verosímil realista, lo que permitiría, finalmente, cuestionar lo normado.

Tal vez sea momento de redondear la idea de que hay algo de transgresión de la vida cotidiana en el teatro postdramático ¿Acaso lo trágico no es esa eterna condena hacia el mismo destino que comparten todos los hombres y la imposibilidad de escaparse de él?

BIBLIOGRAFÍA

DANTO, Arthur (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

GENETTE, Gerard (1997). *La obra de arte II. La relación estética*. España: Lumen.

GOODMAN, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*. España: Antonio Machado Libros.

SCHAEFFER, Jean Marie (2005). *Adiós a la estética*. España: Machado Libros.

SOTO, Marita (2009). “Estéticas de la vida cotidiana”. *Revista Figuraciones nro. 6*, publicación electrónica, disponible en www.revistafiguraciones.com.ar . Buenos Aires: IUNA.

OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL (2010). *Historia básica del arte escénico*. España: Cátedra.

THIES-LEHMANN, Hans (2012). “El teatro postdramático en transición”. Seminario dictado en el marco de las VI Jornadas de Investigación y con el apoyo del Programa Rituales del Pasaje del CTBA, del 13 al 15 de agosto de 2012 en Buenos Aires.

NOTAS

¹ La noción de teatro postdramático es introducido por el teórico alemán Hans Thies-Lehmann en 1999 en su libro *Posdramatisches theater*.

² Mauricio Kartun ha señalado, en diversas entrevistas y ensayos, que se sirve de la “pareidolia” para su dramaturgia. Esta figura posibilita darle sentido, darle forma a algo que no lo tiene. El ejemplo más común y conocido es el de ver objetos y figuras en las nubes.

ODISEA EXPECTATORIAL
O
DE CÓMO ME TRANSFORMÉ EN EXPECTADOR TEATRAL¹

Pablo Gauthier²

“Sales a caminar, en un pueblo o en la gran ciudad buscando algo que te conmueva. Te bombardean con información, carteles, e-mails y fotologs pero tú buscas algo que te conmueva. Y si no hay nada tendrás que inventar, qué es lo mejor. Te hace ser vos”.

(BBK, 2007. Balada de un original deficiente)

“Es extraño. Cada uno se construye su sendero, es su sendero. ¿Por qué, entonces, los obstáculos? ¿Llevamos el Minotauro en el corazón, en el recinto negro de la voluntad?”.

(Cortázar, 1970. “Minos” en Los reyes)

“(...) Esa inquietud constante es la que define el estado del espíritu. Hay una especie de sed de significado que nos impulsa hacia adelante, a todas las experiencias humanas. Sin esa sed, la vida sería tremendamente aburrida, repetitiva y cuadrada. Creo que en los espíritus inquietos está esa búsqueda constante, esa pregunta que se regenera a sí misma todo el tiempo. Es una tarea inherente al trabajo de un creador artístico meterse en todos los problemas que le vengan a la cabeza, meterse con todo lo que lo apasione, lo asuste o lo entusiasme. Hay que dejarse erotizar por todas esas cosas, llevarlas a su punto límite y ver qué [se] encuentra. De lo contrario, ¿qué es lo que [se] está comunicando?”.

(Aznar, 2010. Diario La Voz)³

BITÁCORA DE VIAJE

DÍA 1

Una introducción

Si bien el conteo comienza en uno (1) por cuestiones prácticas, esta búsqueda no empieza ni aquí ni ahora. Empieza hace unos años cuando, al estar terminando la carrera de Diseño Gráfico, comencé a desilusionarme con la salida laboral en la región. La desilusión devino en depresión y esta, en crisis.

Estoy dentro del laberinto, en una encrucijada de caminos. Miro para todos lados, esperando no ser Layo, pero trato -por primera vez- de no analizar demasiado las posibilidades, y me aventuro. Número de legajo 127807. Ahora el tipo estudia Letras. Entro al aula, nos sentamos en círculo y el primer trabajo que se nos asigna es el de escribir una monografía sobre la experiencia de asistir al teatro en la región. Para ello, debemos concurrir, además, a los ensayos de una obra a elección. Yo me inscribí en esta carrera para acercarme de algún modo al ámbito cultural, pero nunca imaginé que el contacto sería tan inmediato.

Contacto y primer ensayo

Luego de una no tan exhaustiva búsqueda en Internet en base a los nombres que nos dieron las profesoras, decidí comunicarme con dos directores: Gustavo Lioy⁴ y Sebastián Fanello⁵. Sus propuestas son, si no diametralmente opuestas, muy diferentes. Quizás haya sido eso lo que, en un principio, más me atrajo. Gustavo, actual director artístico de la sala El Arrimadero, no escribe; él dirige. Entre las obras que elige, varias han sido escritas por Javier Daulte y, en general, se centran en la personalidad de los personajes, o mejor dicho en el *ethos*, en los conflictos internos de cada uno de ellos. En cambio, en Sebastián se nota una inclinación hacia lo experimental, no solo en la puesta en escena sino también en el modo de escribir las obras. Sus dos últimas propuestas son el

456

resultado del taller de investigación dramatúrgica, escénica y literaria, llevado a cabo en La Conrado Centro Cultural de Neuquén capital.

Al contactarme con Gustavo, me invitó a los ensayos de *Cómo es posible que te quiera tanto*⁶ obra escrita por Javier Daulte, que se estrenaría por primera vez en Argentina⁷. Sebastián, por otro lado, me invitó a los ensayos de *Mediática o El concurso nacional del chorizo*⁸. Debo aclarar que, aunque asistí a los ensayos y estrenos de ambas obras y agradezco a ambos directores que me hayan concedido tal posibilidad, mi monografía toma como eje disparador la obra *Cómo es posible (...)*. Esto se debe exclusivamente a mi modo de percibir los acontecimientos que se fueron sucediendo, los cuales siempre giraron, en mayor o menor medida, en torno a la obra mencionada. La selección fue hecha posteriormente, con una mirada analéptica, es decir, trayendo al presente los hechos vividos, revisados y reelaborados por la memoria.

El primer ensayo de *Cómo es posible (...)* fue más bien una introducción. Al llegar, Gustavo me contó sobre la obra y su método de trabajo. Yo le comenté sobre la monografía que tenía que realizar (aunque en esa instancia reconozco que todavía no tenía idea de qué estaba haciendo ahí) y, a medida que fueron llegando las actrices, me las presentó y les explicó el porqué de mi presencia. El proceso dramatúrgico se encontraba en una etapa avanzada: personajes y escenografía ya estaban bastante definidos.

La obra fue ensayada hasta la mitad y, en el transcurso de la misma, no pude evitar suspender voluntariamente mi incredulidad⁹. No le presté atención al decorado, ni a las luces, ni al vestuario, ni a las indicaciones del director. Incluso me olvidé por completo del motivo de mi visita. La intensidad de la presencia de las actrices me cautivó tanto que solo concentré mi atención en la crisis interior de cada personaje. Cuando el director dijo: “Bueno, hasta acá llegamos hoy. Seguimos la próxima”, volví, contra mi voluntad, a las coordenadas de lo cotidiano. Lo único que quería en ese momento era saber cómo continuaba la obra. Quería volver a ese mundo y sabía que tendría que esperar por lo menos una semana. No fui capaz

de contenerme. Cuando llegué a mi casa me devoré el texto en menos de una hora. Aunque de cierta forma, sacié mi ansiedad, no fue lo mismo. Algo faltaba. Ahí entendí realmente la diferencia fundamental entre el mero texto literario y el teatro. Estaba solo, eso que leía estaba incompleto; no había convivio. Necesitaba volver.

DÍA 2

Segundo ensayo. El desencadenante

“Give a man a mask and he’ll tell you the truth”.

(O. Wilde)¹⁰

La escena tiene lugar en una sala de teatro. Allí se encuentran cuatro actrices, el director, un sonidista, un encargado de iluminación y un “personaje” ajeno al ámbito teatral (es decir, yo). Entra una quinta actriz y se dirige al director.

Actriz 1: No sabés lo que me pasó el otro día. Viene un compañero de trabajo y me dice... “Así que estás ensayando *Como es posible (...)*”. “Sí...” le contesto yo. “La obra de Daulte...”. “Sí...”. *(Con tono de intriga.)* “Y estrenás el bla, bla, bla”. “¡Sí!”. Y yo me quedé mirando como diciendo: “¿De dónde sacó este tanta información?”

Actriz 2: ¡Seguro es un espía!

Director *(Sonriendo se acerca a una computadora.):* Decime el nombre de tu compañero que lo buscamos en Facebook. Debe estar en el grupo que hice.

Actriz 1: Juan de los Palotes.

Director: Sí, acá está. Estudia en la UNCo.

Actriz 2 *(Señalándome.):* ¡Hay un infiltrado! ¡Un espía!

Todas las caras voltean hacia mí (o al menos eso es lo que siento). No me queda otra opción que jugar.

Yo: ¡No! ¡Juro que yo no fui! ¡Se los juro!

Actriz 1: ¡Sí! ¡Fuiste vos! ¿Quién si no? (*Al director.*) Yo sabía que no podíamos confiar en este chico. Yo te lo dije.

Yo: ¡No! ¡No! Nunca sería capaz de tal atrocidad.

Actriz 1: Vos no podés contar nada, ¿me escuchás? Esto es UL-TRA-SE-CRE-TO.

Yo: Está bien. Mil disculpas. Prometo no decir nada más a nadie.

Actriz 1: ¡Y más te vale que después de todo esto, nos traigas público! “Mucho” público.

Actriz 3: ¡Y facturas...!

La breve escena termina y me quedo con ganas de seguir jugando pero hay que volver a trabajar. En la semana trajeron el resto de los paneles que simulan las paredes en la escenografía y hay que disponerlos en el escenario. Entre todos colaboran y no puedo evitar ofrecerme a ayudar. Me incomoda estar sentado observando mientras el resto trabaja, pero al mismo tiempo no quiero entrometerme demasiado. Mientras dos de las actrices hacen equilibrio en una escalera y se ocupan de nivelar los paneles para que queden todos a la misma altura, lo lúdico vuelve a aparecer. Las otras dos actrices realizan un pacto tácito y les dicen a sus compañeras frases como: “Te quedó un poco hueco ahí”, “Apurando que tenemos que empezar eh...”. Al mismo tiempo, a un costado del escenario, la actriz restante hace unos recortes en lo que parece ser una máscara de látex. Una vez dispuesto todo, me ubico a un costado del escenario -más cerca que en la visita anterior- y el ensayo comienza. Entonces, llegan dos compañeras de la Facultad. Cuando me percató de su llegada, aprovecho una interrupción del ensayo, me acerco a saludar y una de ellas me dice: “No me digas que vos actuás en esta obra y no nos dijiste nada...”. “No”, les contesto riéndome. “Estoy por la misma razón que ustedes”. El ensayo se reanuda y vuelvo a mi lugar preguntándome qué habrán percibido mis compañeras.

DÍA 3

Estreno¹¹ y complicidad expectatorial¹²

Estoy nervioso. Nunca había notado el peso de la palabra “estreno”. Llego con mi novia a la sala El Arrimadero pero, al entrar, no parece ser el mismo lugar donde había visto los ensayos. Un telón separa el *hall* de entrada de la sala propiamente dicha. Lo considero un signo intrigante; en general, el telón separa el escenario de la sala, pero en este caso, separa otros dos espacios. “Es como una instancia previa al espectáculo”, pienso; “como si el escenario y la sala formaran un escenario mayor al que ingresamos al cruzar el telón”. Esto me predispone a observar la teatralidad en los gestos de las personas presentes.

Empezamos a percibir nuestras acciones en términos de teatro. No somos conscientes de que estamos representando personajes en la vida, componiendo roles, (...) a veces somos espectadores de los otros, y a veces, somos espectadores de nosotros mismos, estamos al mismo tiempo adentro y afuera. (Féral, 2003: 22)

Hay música de fondo y se escuchan muchas voces. Hacemos fila para pagar las entradas y cuando le llega el turno a la persona que tenemos delante, la mujer que vende las entradas pide disculpas por la desprolijidad y abraza fuertemente al joven que estaba por pagar. “Mirá con cuanto cariño te reciben acá”, le digo a mi novia. La señora se ríe y nos comenta que fue alumno suyo en un taller y nos invita a ver *Convención de mucamos*¹³, obra en la que ella trabaja (¡También es actriz!). Agradecemos, pagamos, cruzamos el telón y nos ubicamos en una mesita de la segunda fila a la derecha. Sí, en una mesita. La sala El Arrimadero tiene una particularidad: a pesar de presentar, a grandes rasgos, un ámbito escénico tradicional -en T o caja italiana- no posee butacas. En su lugar, se disponen varias mesitas rodeadas con cuatro sillas cada una, ordenadas en un semicírculo enfrente al escenario. Si uno va

acompañado de una sola persona, probablemente tenga que compartir su mesa con otras dos personas; aunque en general, las sillas son movidas de una mesa a otra al mismo tiempo que algunas mesas se “arriman” a otras. El grupo que está sentado delante de nosotros nos pide prestadas las dos sillas que nos sobran. Entre ellos reconozco a una de las actrices de *Mediática (...)* de S. Fanello, y la saludo. Es amiga de Julieta, una de las actrices de *Cómo es posible (...)* que también actúa en la obra de S. Fanello.

Faltan veinte minutos para que comience la obra y la sala está casi llena. Se reparten saludos y abrazos de una mesa a la otra. Veo teatralidad en cada gesto. Cada vez hay más voces. Me hace acordar a cuando era chico e íbamos a las reuniones familiares en casa de mi tía para festejar Navidad. Una fiesta con muchísima gente a la cual no conozco pero que entre ellos se conocen desde hace años. Confirmando mis sospechas: la mayor parte del público hace o hizo teatro alguna vez. Esto también lo noto una vez empezada la obra. Es fácil distinguir quién conoce a las actrices y quién no, o quién hace teatro y quién no, dependiendo del momento en que se ríe cada uno. Teniendo en cuenta todo esto me pregunto, ¿Será adrede el nombre de la sala? ¿Habrán estructurado el lugar para promover el contacto entre los espectadores o simplemente la idea era poder recaudar un poco más de dinero en cada función? “No importa”, me respondo, “Lo importante es que funciona”.

Imprevistamente, las luces comienzan a atenuarse progresivamente hasta apagarse por completo. En paralelo, lo mismo ocurre con las voces y con la música. La atmósfera cambia y percibo el pasaje del convivio “pre-teatral” al “teatral” (Dubatti, 2007: 65-70). Se escucha, entonces, un saludo de bienvenida grabado, que anuncia el comienzo de la obra y pide por favor que apaguemos nuestros celulares.

Ya iniciado diacrónicamente, el convivio se articula sincrónicamente en la multiplicación de convivio, poéisis y expectación que constituye la zona de intervención de la experiencia teatral. (Dubatti, 2007: 67)

Se encienden las luces del escenario y suena una música introductoria. Como en los ensayos, vuelvo a olvidarme del trabajo, me abstraigo de todo lo que me rodea y me dejo hipnotizar por lo que pasa en escena; no puedo, ni quiero evitarlo.

En *Cómo es posible (...)* se superponen y entrelazan dos historias. Por un lado, el reencuentro de tres hermanas: Mireya y Lola con Candela, que vuelve acompañada por su amiga Vicky. Por el otro, Lidia es acosada por teléfono luego de la partida de su pareja hacia un viaje de negocios. La investigación de Sonia, la agente de policía encargada del caso, la conduce al departamento de las hermanas. Todas ellas comparten sentimientos de amor, amistad, odio y envidia que, aderezados con fuertes dosis de humor negro y sorpresas, ayudarán a desgranar el porqué de las cosas¹⁴. De repente, ocurre algo inesperado que quiebra mi estado de expectación. El celular que debía sonar en determinado momento, no sonó; la actriz se desconcierta y no puede encontrarlo en el bolso que traía con ella. Ese llamado era necesario porque anticipaba la entrada de otro personaje. ¿Cómo hacer ahora para darle pie a su compañera para que entre en escena? Aunque nadie parece notarlo, en ese momento el tiempo se detuvo. Fueron unos escasos segundos, pero para mí fueron eternos. Sentía una tensión en todo mi cuerpo y un gran sentimiento de simpatía (*sympatheia*) hacia la actriz; literalmente sufría junto a ella. Finalmente resuelve dirigirse directamente detrás de escena -en el espacio escenográfico, camina hacia la puerta de entrada del departamento- invita al otro personaje a ingresar y la obra retoma su curso. ¿Qué fue eso que sentí? Creo que el haber asistido a los ensayos me posibilitó posicionarme en una actitud expectatorial diferente, una sensación de complicidad que no había sentido en otra ocasión (“¿complicidad expectatorial?”). Empiezo a percibir que ya no soy el mismo. La obra termina, aplaudimos y las actrices vuelven al escenario pero esta vez envueltas en batas y, junto al director, saludan al público. Comienza el convivio post-teatral. Se desarticula el acontecimiento convivial; los espectadores regresan a

sus grupos, se acomodan alrededor de sus respectivas mesas; la reunión cambia y se disgrega.

DÍA 4

Paréntesis. Una experiencia *mediática*

Como mencioné inicialmente, también asistí a tres ensayos de la obra de S. Fanello, incluso a su estreno. Al salir del primer ensayo vuelve a ocurrirme algo que me resulta curioso: otra vez una compañera de la Facultad me pregunta si actúo en la obra. No creo en las coincidencias. Esto es signo de algo más. ¿Será tan obvio mi interés en participar activamente del proceso creativo? ¿Será tan obvio que me tengo que morder la lengua para no entrometerme en medio del ensayo y preguntar en qué puedo ayudar o qué puedo hacer? ¿Se notará tanto cuánto disfruto estar allí aunque no esté haciendo nada más que observar? En el estreno ocurre otra “casualidad”. Llego a La Conrado y me encuentro en la puerta con G. Lioy. Le pregunto cómo va la obra; me contesta, contento, que muy bien, que por suerte están llenando la sala todos los viernes y que por eso agregaron funciones. Me pregunta por mi monografía y le respondo que no voy a hacer un análisis de la obra, sino más bien un análisis del acontecimiento en sí y de las situaciones que se desencadenaron a partir de mi experiencia en el teatro. Me pide que cuando la termine se la mande por *e-mail*. Después hablamos de J. Daulte, me cuenta que su próxima obra a estrenar en El Arrimadero es *Caperucita*¹⁵, y me invita a los ensayos. Sin dudarle, acepto entusiasmado.

DÍA 5

Otra función. Arrimándome al Arrimadero

Mi intención al ir a una segunda función era comprobar si realmente la experiencia sería diferente. En la cátedra y en la bibliografía leída se hizo mucho énfasis en que cada vez que vemos un mismo espectáculo, la experiencia es diferente porque nosotros

mismos somos diferentes y porque cada acontecimiento es un hecho efímero e irreplicable; pero yo necesitaba constatarlo por mí mismo. Además, se me ocurrió invitar a una amiga, para comparar su experiencia con la de mi novia en la primera función, pero a último momento, cuando ya me encontraba sentado en una mesita en primera fila esperándola, mi amiga me deja plantado a través de un mensaje de texto. Entonces, puse mi mejor cara de “vine solo y me la banco” y me quedé esperando que se llenara la sala. Probablemente, mi cara no debió haber sido muy convincente porque no fue hasta que la sala estaba prácticamente completa que se acercó la joven que vendía las entradas a preguntarme si tenía alguna objeción en que se sentaran “en mi mesa” dos parejas. Por suerte contesté que no había problema, y fue así que conocí a Julio Musotto (actor y director) y a Liliana Godoy (actriz, titiritera y directora de la Escuela Provincial de Títeres) que fueron a ver la obra acompañados de una pareja amiga. Hablamos del teatro en Neuquén, de títeres, de animación y luego de una especie de rito de iniciación en el que fui bautizado por los cuatro como “presidente de mesa”, brindamos y Liliana me invitó a ver dos obras: *¿Podés silbar?*¹⁶, en La Caja Mágica (Cipolletti, R. Negro), y el preestreno de *Helmer y Rolf*¹⁷, en la Escuela de Títeres de Neuquén.

De títeres & animación

El ir a ver obras de títeres era algo que no estaba en mis planes; por eso fui. Al llegar a La Caja Mágica, esperaba ver títeres de guante y fue grata mi sorpresa cuando comenzó la obra, ya que los espectadores podemos ver a los titiriteros todo el tiempo y los títeres son muy similares a los utilizados en animación en *stop motion*¹⁸, con la diferencia de que sus estructuras son menos rígidas y obligan la presencia constante del titiritero para manipularlos. Se podría decir que en animación, los movimientos se realizan en cámara lenta: el personaje se mueve un poco, se saca una foto, se mueve otro poco, se saca otra foto y así doce veces por segundo; es

por eso que su estructura interna debe permitir que el personaje se quede firme en diferentes posiciones.

Las escenografías de las tres obras a las que asistí -luego Liliana me invitó a ver *La niña invisible*¹⁹- eran increíbles: minimalistas, pero con un grado de detalle alucinante. La gran diferencia que noté entre la animación y el teatro de títeres, fue la misma que entre el cine y el teatro: el convivio. La presencia de los chicos en la sala presenta una energía diferente a la del teatro para adultos.

Un público compuesto por niños es el mejor de los críticos; los niños no tienen ideas preconcebidas, se interesan inmediatamente o se aburren con igual rapidez, y se dejan llevar por los actores o se impacientan. (Brook, 1994: 47)

Al visitar la Escuela de Títeres por primera vez, quedé impresionado cuando Liliana me mostró el taller en donde se construyen los títeres y las escenografías. Era un paraíso de objetos en miniatura. Me hubiera quedado horas admirando todo lo que había ahí adentro y armando títeres, árboles, paraguas, mesas. Prometo volver, todavía no estoy seguro a qué, pero prometo volver.

DÍA 6

Conclusión & conciencia de metamorfosis

En estos últimos cuatro meses, asistí a más obras de teatro que en los últimos diez años²⁰. Conocí gente que hace cosas fantásticas y que, contracorriente, se sigue jugando por la actividad cultural en la región con propuestas de gran nivel y con muchísima energía.

Es increíble lo que está pasando con la gente que está llenando las salas, parece haber en Neuquén una primavera escénica y una primavera expectatorial. En el medio aterrizó el *Mirlo*, convoca convivio y sin pegar un *fucking* afiche (de ninguna de las obras) el boca a boca comienza a rolar y el apetito por suspenderse de la masa

recupera ritualidad. Muchas ganas de hacer deja esta experiencia y desde Goodbye Stanislavsky crece la inquietud de devenir inquietud, devenir moscas en la lengua, pelos en la sopa, cera en las orejas. Crece la inquietud de dinamitar las estanterías de la forma, habilitar la incertidumbre, fugar la gramática puestista, quemar manuales de los ochenta, defecar discursos que emponderan verdades: verdades estéticas, verdades procedimentales y todo... sin dejar de divertirse y gozar. (S. Fanello)²¹

Aprendí que el teatro no está escrito en ningún libro, sino que es un acontecimiento que requiere del encuentro de un grupo de personas de carne y hueso, en un tiempo y un espacio común. Sin compañía, sin intercambio, sin expectación y sin *poíesis*, no hay teatro.

En palabras de García Canclini: No se va al teatro para estar solo; el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria *in vivo*, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas. (Dubatti, 1995)²²

Mientras escribo estas últimas líneas, me preparo para volver a El Arrimadero. Voy a ir al ensayo de *Caperucita*. Y es que, a pesar de que el trabajo monográfico está hecho (o al menos eso creo), para mí, este fue un viaje sin retorno. A esta altura del laberinto a Ariadna ya se le acabó el ovillo. ¿Qué le invento de excusa a Gustavo para seguir asistiendo a los ensayos? ¿Qué puedo hacer para participar activamente en todo esto; para producir alguna propuesta, aparte de consumir? Miro el reloj; se me hace tarde. Mejor lo pienso en el camino.

DÍA 7 (...)

BIBLIOGRAFÍA

- BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BROOK, Peter (1995). *The open door: Thoughts on acting and theatre*. Theatre Communications Group.
- DE MARINIS, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- , *Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral*. Universidad de Buenos Aires.
- , (2008). “Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 2, Nro. 2, p. 7-18.
- FÉRAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- UBERSFELD, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

NOTAS

¹ Este trabajo se motiva en la cátedra de Literatura Griega Antigua, en el módulo correspondiente a “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, UNCo, 2012.

² **Portfolio:** www.be.net/pablogauthier/frame.

³ En <http://vos.lavoz.com.ar/content/pedro-aznar-busqueda-sin-limites-0>.

⁴ En <http://gustavoliyo.blogspot.com.ar/>.

⁵ En <http://esebete.blogspot.com.ar/>.

⁶ *Cómo es posible (...)* de J. Daulte:

Ficha técnica:

Elenco: Julieta Cabanes, Mariana Corral, Alejandra Kasjan, Mariela Lazzaleta, Carolina Sancho

Sonido: Emiliano Ortiz y Ricky Beroiza

Luces: Fernando Hernández

Escenografía: Floppa Gómez

Puesta en escena y Dirección: Gustavo Lioy.

⁷ El *Thriller* de suspenso fue únicamente exhibido en Barcelona, donde se estrenó en 2007.

⁸ *Mediática (...)* de S. Fanello:

Ficha técnica:

Elenco: Ángela Gandini, Andrea Grossi, Carlos Walter, Daniela Kohon, Deborah Duckwitz, Gastón Krahulec, Julieta Cabanes, Leandro Stepanchuc, Lucas Montecinos, Paula Mayorga, Ruth Díaz, Sofía Albertengo

Operación técnica: Jeremías Sartori

Video: Javi Cente para Videas Producciones

Asistencia Vocal: Jeremías Sartori

Dramaturgia y dirección: Sebastián Fanello.

⁹ “Suspensión voluntaria de la incredulidad”, concepto de Samuel Taylor Coleridge, en Dubatti, 2007^a: 138.

¹⁰ Citado por su nieto Merlin Holland, anotado por Ángela Bennie en <http://www.smh.com.au/articles/2004/09/20/1095651232524.html>.

¹¹ Viernes 13 de abril de 2012.

¹² Pido disculpas a Josette Féral y a Jorge Dubatti, por el atrevimiento de deformar el concepto de expectación.

¹³ *Convención de mucamos* de Román Sarmentero:

Ficha técnica:

Elenco: Cane Aiello, Ricardo Beroiza, Marcela Delavault, Daniela Gorosito, Silvio Losino, Noemí Rozemberg

Dirección: Gustavo Lioy.

¹⁴ Más datos en <http://comoesposiblequetequieratanto.blogspot.com.ar/>.

¹⁵ *Caperucita* de J. Daulte:

Ficha Técnica:

Elenco: Cane Aiello, Agostina Chiapetta, Silvana Feliziani, Silvio Losino

Vestuario: Yazmín Mer

Diseño de luces: Fernando Hernández

Sonido: Fernando Hernández

Diseño Gráfico: Pablo Gauthier

Asistencia de dirección: Mariela Lazzaletta

Puesta en escena y Dirección: Gustavo Lioy.

¹⁶ *¿Podés silbar...?*, adaptación de J. Onofri sobre un cuento de Ult Stark:

Ficha técnica:

Adaptación: Jorge Onofri

Elenco: Jorge Onofri, Dardo Sánchez

Escenografía: Silvina Vega

Realización de títeres: Silvina Vega

Asistencia técnica y de dirección: Liliana Godoy

Puesta en escena y dirección: Jorge Onofri.

¹⁷ Helmer y Rolf, sobre el cuento *Historia de un pequeño hombrecito* de Barbro Lindgreen:

Ficha técnica:

Elenco: Jorge Javier, Silvia López y Laura Romero

Dirección: Dardo Sánchez. Más datos en <http://www.rionegro.com.ar/diario/la-amistad-al-rescate-de-la-pena-y-el-dolor-872943-9523-nota.aspx>.

¹⁸ Desde el 2010 soy ayudante de la cátedra Medios Expresivos en la carrera de Diseño Gráfico en la UFLO Sede Comahue. En la materia se estudia animación en *stop motion* (cuadro a cuadro).

¹⁹ *La niña invisible* de Jorge Onofri:

Ficha técnica:

Autoría: Jorge Onofri

Elenco: Liliana Godoy, Jorge Onofri, Dardo Sánchez, Silvina Vega

Realización de arte: Carina Vega, Silvina Vega

Dirección: Jorge Onofri.

²⁰ *Cómo es posible que te quiera tanto. Mediática o el concurso nacional del chorizo. ¿Podés silbar...? Helmer y Rolf. La niña invisible. Caperucita.* Además, *La culeada:*

Ficha técnica:

Autoría: Humberto Blas

Elenco: Grisel Nicolau

Dirección: Paula Mayorga.

²¹ Cita rescatada de una publicación de S. Fanello en su muro de Facebook el 28 de mayo de 2012.

²²

En

http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_web.htm.

CIERRE DE UN PROYECTO - APERTURA DE OTRO

Margarita Garrido

*“Entre un ojo y el otro hay
una zona de riesgo.
¡La mirada!”*

Con las palabras del epígrafe iniciamos nuestras primeras reflexiones en torno al “saber del hacer”, en las I Jornadas Nacionales de Investigadores Teatrales (UBA, 2011)¹. En esa oportunidad nos preguntamos ¿Hay un saber del hacer? ¿Hay un hacer del saber que, a su vez, implique un poder sobre ese saber? Sí, particularmente cuando consideramos el saber del hacer (est)ético en el cierre de nuestro proyecto de investigación: ***Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI.*** (UNCo, 2009-2012)

Todo comenzó allá por el 2008 cuando un grupo de náufragos de otros proyectos culturales -proyectos culturales de otros- descubrimos la Norpatagonia en su pasaje de “*terra incognita* a espacio globalizado”². Y entre las coacciones del deseo, territorializar e historizar el patrimonio cultural en y desde el ámbito teatral de la provincia de Neuquén se volvió foco de nuestra mirada.

Pero, entre un ojo y el otro -el Otro- hay una zona de riesgo...

(Des)cubriendo incertidumbres

En memoria de quienes marcaron un hito en la historia del teatro de Neuquén y en colaboración con los agentes del quehacer teatral y otros productores del campo artístico cultural del Alto Valle, sede de nuestra Universidad, desde un equipo interdisciplinario e interclaustrado esta propuesta de investigación se propone redefinir el objeto “teatro” tanto por razones culturales

como estéticas y políticas (...). (Síntesis del proyecto, 2009-2012)

En el intento de redefinir el objeto “teatro”, nuestro proyecto enuncia sus propósitos desde el título. El término “dramaturgia(s)” instala una primera *crisis*, como categoría desde donde vigilar los invisibilizados modos de producción en la compleja y dinámica práctica teatral en la cultura contemporánea.

Así, inicialmente fundamentamos nuestro acercamiento al objeto de investigación advirtiendo un giro desde una semiótica de la producción a una semiótica de la recepción, incluso nos fuimos desplazando hacia una semiótica de la teatralidad con su énfasis en la experiencia estética como acontecimiento político.

Sin embargo, si como practicantes de una mirada crítica nos atrevemos a revisar la implementación del diseño epistemológico de nuestra investigación, podríamos ensayar también una reflexión sobre los productos culturales y los procesos de reproducción ideológica que tienen lugar en la esfera de nuestra cultura. En tal circunstancia, advertimos que nuestro proceso de investigación estuvo atravesado por una segunda *crisis*, entre una teoría con categorías emergentes de la posmodernidad frente a una práctica teórica con remanentes de un tradicional pensamiento de la modernidad. Y en esta *crisis* sacrificial se instala el trágico *oxímoron* del investigador-investigado, parte axial del ritual del sacrificio. Desde entonces, nuestra mayor dificultad, y por lo tanto nuestro mayor desafío es la vigilia de las condiciones de producción de nuestros saberes particularmente desde las condiciones de apropiación, conquista y colonización de nuestras propias subjetividades.

Evidentemente, nuestro problema no es el acceso al conocimiento en el ciber espacio comunicacional de la posmodernidad, sino la construcción de conocimientos diferentes frente a la lógica del capitalismo cultural. De modo que nuestra propuesta de investigación gira en torno a la vigilia de la *theoría* como *fármakon*, es decir no solo como artefacto para la mirada sino

más bien como mecanismo productor de y desde la mirada. En tal sentido, nuestro desafío radica en nuestra práctica-teórica pues el rito de pasaje diseñado desde el eje del saber, a menudo, se ve interrumpido en el eje del poder-hacer a partir del *éthos* del investigador como huella de la materialidad de una memoria histórica y cultural colonizada.

Por lo tanto, reconstruyendo sobre las ruinas, se nos vuelve una urgencia la (re)flexión a partir de la incorporación de nuevas categorías de la cultura contemporánea resistidas desde nuestras subjetividades, acomodadas a un paradigma cultural que privilegia el producto estético como mecanismo del poder, por sobre la densidad histórica de la experiencia de quienes participan del acontecimiento convivial en su doble conformación *poiética-aisthética*, que lo convierte a su vez en mecanismo de poder, y por lo tanto, en un acontecimiento político.

Y en este ritual donde el sujeto consagrado a la investigación, a manera de víctima propiciatoria, forma parte del sagrado objeto del sacrificio, nos preguntarnos: ¿Hay un saber del hacer? ¿Hay un hacer del saber que, a su vez, implique un poder sobre ese saber? ¿Es posible hacer saber que tal vez este juego conceptual esté poniendo en evidencia la necesaria articulación no solo entre el saber y el hacer sino, en definitiva, entre el saber y el ser?

Este planteo sobre el saber del hacer (*est*)ético nos inquieta cuando nuestras condiciones de apropiación, elaboración y perlaboración de conocimientos se insertan en la lógica del sistema de producción del capitalismo cultural “al borde siniestro de lo Real”³.

(Des)cubriendo certezas

Al finalizar esta experiencia relacional entre sujeto-objeto de investigación estamos comenzando a develar la problemática situación del teatro de Neuquén. En efecto, sus textos literarios, inéditos en su mayoría. Sus teatristas, en búsqueda de nuevos y

renovados espectadores. Sus espectadores, en vigilia entre la escena moderna y la postmoderna. Sus puestas en escenas, en espera de estudios críticos. Sus críticos, en proceso de formación. Sus investigadores, en *crisis* entre la *theoría* y su *éthos*.

En consecuencia, cuando el tradicional paradigma filosófico con sus supuestos estéticos no parece satisfactorio, acompañamos a quienes recuperan el ancestral concepto de acontecimiento teatral como campo escópico agonal, con la pertinente reflexión sobre los presupuestos visuales del espectador como sujeto estético políticamente comprometido en la relación expectatorial, es decir, como sujeto coimplicado en el circuito de la producción teatral. En tales circunstancias en que lo *poiético* y lo político se funden, la mirada desde una *theoría* crítica acerca de la *práxis* teatral surge como estrategia fundamental para el análisis e interpretación del artefacto de la cultura con su maquinaria de representación que enmascara el fundamento perdido de lo político.

Desde esta zona de riesgo donde “lo real de la representación es imposible, pero su ‘imaginario’ es inevitable”⁴, es decir, ensayando una teoría crítica y (re)flexiva sobre los productos culturales y los procesos de su reproducción ideológica, consideramos inexcusable la productividad de una nueva línea de investigación en torno a “*La práxis teatral de Neuquén*”. (2013-2016, UNCo)

Este proyecto de investigación se propone la producción de pensamiento crítico sobre la *práxis* teatral en Neuquén a partir de la consideración del teatro como campo escópico agonal, productor no solo de esquemas *poiéticos* y estéticos sino también éticos, es decir, productor de subjetividades ligadas a los procesos sociales e históricos del campo cultural norpatagónico .

Precisamente el estudio del teatro como acontecimiento ontológico, cuyo ser consiste en ser en su acontecer, implica la consideración de los modos de producción de teatristas y espectadores que en la generalidad de las

investigaciones son modos de producción invisibilizados. En este sentido, contribuimos a la visibilización del trabajo de una pluralidad y diversidad de teatristas y espectadores de Neuquén, con su correspondiente visibilización en el campo cultural del teatro patagónico inserto a su vez en el sistema teatral argentino reconstruido desde las provincias. (Síntesis del proyecto 2013-2016)

NOTA

¹ Estas reflexiones forman parte del artículo: “Hacia una teoría de la teatralidad. El saber del hacer (est)ético en las dramaturgia(s) de Neuquén”, publicado en *La Quila. Cuaderno de historia del teatro nro. 2*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2012, p. 11-29.

² Calafati, 2010: 20.

³ Gruner, 2005a: 287.

⁴ Gruner, 2005b: 356.

ANEXO

**Con motivo de las I Jornadas de las Dramaturgia(s)
de Cutral Có y Plaza Huinul
(25/05/2012)**



***I JORNADAS DE LAS DRAMATURGIA(S)
de Cutral Có y Plaza Huinul***

***(En el marco de los cuarenta años de la Universidad Nacional del
Comahue, 1972-2012)***

Centro Cultural Municipalidad de Plaza Huinul
25 de mayo de 2012
Neuquén. Patagonia. Argentina

OBJETIVO

Generar nuevos espacios de crítica y reflexión en torno a nuestros saberes y experiencias respecto del teatro como práctica estética, política y filosófica

DESTINATARIOS

Grupos de teatro de Cutral Có y Plaza Huinul.
Público en general

COMITÉ ORGANIZADOR

Proyecto de Investigación
de la UNCO:

***Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén.
Siglos XIX-XXI***

Dirección:
Margarita Garrido

Investigadores-organizadores:
Marisa Reyes - Guillermo Haag

DECLARACIONES DE INTERÉS

Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo. Subsecretaría de Cultura, Juventud y Deporte de la provincia de Neuquén. Honorable Legislatura del Neuquén. Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén. Concejo Deliberante de Cutral Có

ADHESIONES

AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral).TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados). Escuela Superior de Bellas Artes. Escuela Provincial de Títeres. La Conrado Centro Cultural. ADUNC

AVALES

Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

ACTIVIDADES

APERTURA (18 hs.)

Palabras a cargo de la Lic. Margarita Garrido

Autoridades invitadas:

UNCo. INT. TENEAS. UTN. Directores de Cultura. Intendentes.
Integrantes del Concejo Deliberante, etc.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO

La dramaturgia de Neuquén en la resistencia.

Cutral Có-Plaza Huincul

(1934-2010)

UNCo, Educo, 2011

A cargo de sus autores:

Marisa Reyes - Beatriz Moreno - Raúl Seoane - Guillermo Haag

(Receso)

PONENCIAS - RELATOS DE EXPERIENCIAS (20 hs.)

Marisa Reyes-Guillermo Haag: *Teatro. Los primeros pasos*

Invitados:

Encarnación Contreras, Luis Herrera, Juan C. Maniás

Beatriz Moreno-Raúl Seoane: *Creación colectiva: “Buscando raíces, buscando petróleo...”*

(Audio de *Voces en escena*, del grupo Theatron y Radio UNCo-Calf)

Invitado:

Horacio Bascuñán

Mariela Suárez: *Entre la ficción y la realidad*

Irma Almendra: *Manos unidas trabajando*

Invitados:

Dardo Sánchez, Susana Gaggero e integrantes de Truna Huen

Néstor León: *Entrevista a A. Torres Claro*

Invitados:

Alejandro Torres Claro, Carlos Barro e integrantes del Teatro del Pasillo

Graciela Molina-Salvador Villagra: *Contravientos, una nueva experiencia*

Invitada:

Vilma Capobila

CIERRE (22 hs.)

Cantata de Santa María de Iquique (video)

Dir. Humberto “Coco” Martínez

(*Agradecemos la participación del Director*)¹

NOTA

¹ En memoria de H. Martínez (1940-2012) incluimos esta entrevista:

Director de teatro, escritor, ensayista, escenógrafo y militante, a lo largo de su vida, Coco Martínez, ha sabido llevar su compromiso a disímiles latitudes en donde la clase oprimida necesita una voz y luchar contra el régimen. Ayer fueron Bahía Blanca, Neuquén, California y México. Hoy, su casa, sus sueños y su vida están en el medio del monte misionero, en donde abrió una biblioteca y día a día busca resistir pese a la lluvia de desidia y la vergüenza de una clase política ausente.

Desde los orígenes

-LM: Humberto ¿Cómo te enamoraste del teatro?

-HM: Mi primera relación, inconsciente, con el teatro debe haber sido, de pibito, al dormir pegado al escenario en los ensayos donde participaba mi viejo, al cual admiraba. Después siendo más consciente en los registros: fui de la comedia al grotesco, al drama y la tragedia. Pero creo que todo el arte contribuyó a mi amor por el teatro, aunque lo que más amé fue la poesía. El teatro le dio forma a mi visión espiritual en una ficción que no era mentira sino otra realidad construida a la medida de mis ideas; una poética.

-LM: ¿Cómo fue tu infancia?

-HM: Nací en Carmen de Patagones. Mi padre llegó allí como trabajador del “Ferrocarril del Sud”. Antes recorrió el país como trabajador golondrina. Ingresó al ferrocarril como mi abuelo, que fue también anarquista y terminó muerto por una máquina en el puerto de Ingeniero White. Cuando tenía un año, mis viejos se trasladaron a Tandil y allí transcurrió mi infancia en un hermoso clima: un hogar donde se cantaba mucho, se recitaba y narraba. Ese orden se rompió cuando mi padre, también anarco y miembro de la Fraternidad, participó como dirigente de una huelga ferroviaria en el año 1951 contra Perón y quedó cesante. A partir de ese momento tuvimos vigilancia policial ya que mi viejo estaba en algún lugar de las sierras. Eso me marcó mucho, tanto como las charlas de sus compañeros respecto a su pertenencia a la clase trabajadora. Su sentido de justicia, responsabilidad y compañerismo se concretaban en una acción: la huelga. Aquellos relatos se daban en encuentros y también en el grupo de teatro “Alborada”, en el salón de la Fraternidad, donde mi viejo actuaba, cantaba y tocaba la guitarra.

-LM: Una de tus obras más recordadas fue la *Cantata Santa María de Iquique*. ¿Cómo se gestó?

-HM: Cuando se dio la experiencia de Allende en Chile viajé con el propósito de conocer y participar en ese proceso. Me inscribí en los trabajos voluntarios y, al enterarse los compañeros de que era un hombre de teatro, me dieron la dirección de un grupo perteneciente a la FECH (Federación de Estudiantes Chilenos). Con ellos, recorrimos tres provincias: Bio Bio, Malleco y Cautín. Entonces escuché el disco de la Cantata Santa María de Iquique por el grupo Quillapayun con textos de Luis Advis. Me conmovió por su paralelismo con las masacres obreras de la Patagonia. Alentado por mi maestra Susana Zimmermann, comencé a trabajar en la idea de la puesta. Decidí que los actores debían ser los protagonistas de la historia: los mismos obreros. Al volver a mi tierra comencé a convocar a obreros de una fábrica textil, obras en construcción, empleadas domésticas y estudiantes (en total unas 60 personas), con quienes concretamos la idea en el Centro Cultural de Viedma a sala llena y con la especial asistencia de Arturo Jauretche. Así comenzó este movimiento, que, incluso aportó al fondo de huelga cuando hubo conflicto en la fábrica y los obreros la cantaban enfrentando a la patronal.

-LM: ¿Se puede reeditar una experiencia de integración actoral como la que hiciste con la *Cantata Santa María de Iquique* o eso es cosa del pasado?

-HM: El contexto histórico es distinto, pero de hecho, pudimos montarla en Neuquén en el año '97 con la participación de obreros, niños, estudiantes y actores locales, Villa Regina, Necochea, y la presencia de Luisa Calcumil (actriz mapuche de General Roca). También participaron artistas plásticos y músicos, éramos en total 100 personas. La montamos en el Gimnasio Central a público lleno. Luego de la función a medianoche, inauguramos con el público una escultura de Claudio Carlovich recordando a los desaparecidos.

Destaco también la puesta que hicimos de la obra *La Pasión del Piquetero* de Vicente Zito Lema en el 2006, con el grupo "Contraviento" del Frente Darío Santillán y la participación del actor Ricardo Gil Soria. Sin olvidar el apoyo de los compañeros de las Asambleas y en particular de nuestro compañero Rubén Saboulard. Las funciones se dieron frente a los Tribunales de Lomas de Zamora durante el juicio a Franchiotti con un público de 3000 compañeros piqueteros y bajo el puente Pueyrredón durante la vigilia del 26 de junio. Tenemos a los compañeros, tenemos a Vicente, por lo tanto, "hacer lo imposible" es la consigna.

Teatro y militancia sin fronteras

(...)

Más datos en
http://www.matrizur.org/index.php?option=com_content&view=article&id=15275:entrevista-a-humberto-coco-martinez-director-de-teatro-escriptor-ensayista-escenografo-y-militante-a-lo-largo-de-su-vida&catid=54:movimientos-sociales.

NOTA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

Resulta muy grato para las autoridades de la Facultad de Humanidades y para el Departamento de Letras participar, aunque sea a la distancia, de las I Jornadas de las Dramaturgia(s) de Cutral C6 y Plaza Huincol, en el marco del 40 aniversario de la Universidad Nacional del Comahue.

Este evento, que ha sido declarado de inter6s cultural por la Secretar6a de Extensi6n Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue, por la Subsecretar6a de Cultura/Juventud y Deporte de la Provincia de Neuqu6n y por la Subsecretar6a de Cultura de la Municipalidad de Neuqu6n, y avalado por la Facultad de Humanidades, reviste para nosotros una importancia singular en tanto supone una salida de la universidad al medio, extiende a la comunidad sus discusiones acad6micas y promueve el intercambio de saberes y vivencias en otras localidades, en este caso Cutral C6 y Plaza Huincol, 6mbitos donde se viene desarrollando la experiencia teatral desde larga data.

Queremos destacar el trabajo sostenido que viene llevando adelante la profesora de esta Casa de Altos Estudios, Margarita Garrido, quien, junto a su equipo de investigaci6n, ha desarrollado, en el transcurso de los a6os, diferentes espacios de transferencia con el 6nimo de difundir las producciones dramat6rgicas en general y recuperar dramaturgias de autores de la Norpatagonia en particular, como las de las figuras emblem6ticas de Luis Alberto "Kique" S6nchez Vera, Alicia Fern6ndez Rego y Hugo Luis Saccoccia, a quienes se les dedic6 diversas Jornadas de trabajo. Resultados de estos encuentros se han efectivizado, por otra parte, en publicaciones de alta calidad acad6mica.

Quedamos a disposici6n de la comunidad y del proyecto de la Profesora Margarita Garrido para planificaciones futuras.

Lic. Rolando Bonato
Director del Departamento de Letras
Dra. Gabriela Espinosa
Secretaria Acad6mica
Dr. Pedro Barreiro
Decano

Facultad de Humanidades. UNCo - 25 de mayo de 2012

PALABRAS PRELIMINARES

A las autoridades presentes, integrantes de instituciones nacionales, provinciales y municipales que apoyan el campo cultural norpatagónico. A nuestros huéspedes, reconocidos teatristas que desde lugares lejanos se acercan para compartir saberes y experiencias en torno a la *práxis* teatral de la provincia de Neuquén. A los actores sociales de Plaza Huinul y Cutral Có que desde la década del '30 vienen explorando y explotando sus recursos teatrales. A los organizadores de estas I Jornadas, miembros de un equipo de investigación que desde el 2009 se dedica al estudio de las dramaturgia(s) de Neuquén, es decir, la dramaturgia de autor, de actor, de director, de espectador, entre otras. En fin, a toda la comunidad de Cutral Có y Plaza Huinul, desde la Universidad Nacional del Comahue le ofrecemos nuestro agradecimiento por esta jornada, doblemente festiva. Festiva, en principio, por activar la bicentenario memoria de un pueblo que quiere saber de qué se trata, en una América, por aquellos tiempos, todavía española. Y festiva también porque, con la evocación de la lluviosa escena social montada en una plaza de mayo de 1810, en la Norpatagonia se activa la memoria de otras y más recientes escenas con vientos de arena y fuego.

¡Y es que el pueblo sabe de qué se trata!

De modo que, en este doblemente festivo 25 de mayo, tenemos el agrado -y la responsabilidad- de inaugurar estas I Jornadas de las dramaturgia(s) de Cutral Có y Plaza Huinul en el marco, también festivo, de los cuarenta años de la Universidad Nacional del Comahue. Declaradas “de interés cultural” -tanto por la UNCo como por instituciones provinciales y municipales¹- a estas I Jornadas adhieren AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral), TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados), la Escuela Superior de Bellas Artes, la Escuela Provincial de Títeres, ADUNC (Asociación de Docentes de la UNCo), La Conrado Centro

486

Cultural, entre otros. Estas Jornadas resultan una actividad de extensión de un proyecto de investigación que comparte saberes y experiencias de teatristas e investigadores de Neuquén². En este marco institucional, estas I Jornadas de las dramaturgia(s) de Cutral C6 y Plaza Huincul se enlazan a las Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén (...)³: tres de ellas ya realizadas y próximamente se desarrollarán las IV Jornadas (10, 11 y 12 de octubre de 2012, UNCo).

Ahora bien, en este espacio de socialización, en que teoría y práctica teatral se aúnan en la apropiación de la memoria cultural, nos motivan las redes entre Teatro y Cultura, entre Arte y Vida particularmente cuando consideramos que ciertos acontecimientos culturales son, para la historia del teatro, incluso más importantes que los saberes teatrales previos. Así pues, como acontecimiento de la cultura viviente, el teatro de Plaza Huincul y Cutral C6 asienta sus primeros pasos en la década del '30, con cuadros filodramáticos cuyos referentes son dos figuras clave del teatro argentino: Florencio Parravicini y Florencio Sánchez. Y desde entonces, en la diacronía entre los primeros cuadros de aficionados y los actuales grupos de teatro, se configura un recorrido identitario con una diversidad de propuestas estéticas a partir de textos del repertorio nacional e internacional y, sobre todo, local, con una dramaturgia que se potencia en épocas de crisis: dramaturgia colectiva en épocas de acciones colectivas. Pues, entre las utopías de Cutral C6 y Plaza Huincul se proyectan dos reconocidos momentos de la distopía política, social y económica argentina: el primero de ellos, el de la última dictadura militar; el otro, el de las privatizaciones de la década del '90. Por lo que en este “reino de Eolo”⁴ se activa la resistencia, resistencia de actores políticos en su doble protagonismo, tanto en la escena social como en la escena teatral, escenas que entre las décadas del '70 y '90, explotan en la denuncia de un genocidio que se renueva. Buscando raíces, las raíces identitarias de dos pueblos de fuego nuevamente se abrazan en una misma experiencia histórico-cultural en que la víctima propiciatoria del ritual de sacrificio es el pueblo. Se potencia

entonces un teatro de la resistencia, más bien, la resistencia de un teatro de la experiencia y de la subjetividad, que adquiere conciencia de lo trágico, de lo político. Y es que entre recursos culturales independientes y recursos naturales privatizados, Teatro y Poder se vuelven protagonistas de la escena de la crisis que devela los fundamentos trágicos de lo político y lo *poiético*.

¡Y es que “el teatro sabe”!⁵

El teatro sabe de la mediación metafórica en el juego de espejo de las dificultades que ponen en riesgo la supervivencia de una comunidad. Ese teatro es expresión material de un poder padecido al mismo tiempo que productor de la representación simbólica de un poder ejercido. Y es que, en esa celebración de la resistencia, el teatro es “la tierra del fuego” -como afirma Eugenio Barba⁶.

Y tras aquellos tiempos en que lo *poiético* y lo político se juntan en una misma *práxis*, es tiempo del fuego de la memoria, de la memoria en acción, de la “cultura en acción”⁷. Por eso, en este particular acontecimiento convivial, reflexionamos sobre la producción teatral que una sociedad inscribe en su memoria con una multiplicidad de voces de la historia oral, también con huellas en el álbum familiar, con trazos en actas de clubes, con secuencias en diarios de la Norpatagonia, con registros en el Archivo Histórico del Museo Carmen Funes, con páginas que evocan *Tiempos de viento, arena y sed (...)*⁸, con nuevas páginas en una *Historia del teatro de Neuquén*⁹, también en *Actas de las Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia (...)*, y, actualmente, con la doble producción de una antología con estudio crítico, publicada en el 2011. Nos referimos a *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia: Cutral Có y Plaza Huincol (1934-2010)*¹⁰. La Universidad Nacional del Comahue edita este libro. El Instituto Nacional del Teatro y la Secretaría de Extensión Universitaria subsidian parte de esa edición. Y, sobre todo, los teatristas de Plaza Huincol y Cutral Có son sus principales productores, especialmente como teatristas generadores de regalías para la memoria del teatro argentino en la Norpatagonia.

Agradecemos, entonces, a todos/as los/as productores/as de saberes y experiencias que se socializan en estas I Jornadas -algunos de ellos, ya ausentes, aunque muchos, presentes, actores culturales que desde los primeros tiempos plasmaron en huellas escénicas, la interacción entre Teatro y Cultura. Y mientras nos atrevemos a esperar unas II Jornadas de las dramaturgias de Cutral Có y Plaza Huincul, precisamente en esta instancia nos complace identificar a quienes desde Plaza Huincul y Cutral Có se sintieron convocados por un proyecto de investigación de la UNCo. A Marisa Reyes y Guillermo Haag, y a toda la comunidad que los acompaña, nuestro doble agradecimiento, como integrantes de un equipo de investigación de la UNCo, y sobre todo, como parte de la comunidad de teatristas de Neuquén.

En definitiva, felicitamos a quienes desde Cutral Có y Plaza Huincul perseveran en la exploración y explotación de los productivos yacimientos de nuestros recursos culturales.

Margarita Garrido

NOTAS

¹ Declaradas de “interés cultural” por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue (Disp. 008/12), Subsecretaría de Cultura/Juventud y Deporte de la Provincia de Neuquén (Disp. 008/12), Honorable Legislatura del Neuquén (Declarac. 1327), Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén (Disp. 007/12), Concejo Deliberante de Cutral Có (Decl. 005/12).

Con aval del Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades (Res. 220/12) y del Departamento de Letras (11/04/2012).

Con adhesiones de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados), Escuela Superior de Bellas Artes y Escuela Provincial de Títeres de Neuquén.

² Otros modos de transferencia del citado proyecto de investigación fueron el homónimo proyecto de extensión: “Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI”, en el 2009 y 2010, en cuyo marco se realizó el programa radial *Voces en escena*, con la difusión de más de cincuenta obras de dramaturgos/as de Neuquén. La producción radial se realizó en Radio Universidad-Calf, a cargo del grupo de teatro Theatron, de la Fac. de Humanidades. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

Por otra parte, el citado proyecto de investigación se relaciona con otro proyecto de extensión, “Teatro-Educación”, realizado en la Escuela Superior de Bellas Artes, durante 2010 y 2011.

³ I Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén (2009);

II Jornadas (...) En homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera (2010);

III Jornadas (...) En homenaje a Alicia Fernández Rego (2011);

IV Jornadas (...) En Homenaje a Hugo Luis Saccoccia, (2012).

⁴ Retomamos parte del nombre de una propuesta escénica del Grupo Picadero, de la Escuela Nacional de Comercio, en el '92, año de la privatización de YPF, y de los despidos. Se trata de *Utopía en el reino de Eolo*, creación argumental y dirección de Marisa Reyes, puesta en escena en Plaza Huincul. Ver Reyes, M. (2011). “Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)”, en Garrido, M. (Dir.), (2011). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*. Neuquén: Educo, p. 25.

⁵ Dubatti, 2009: 26.

⁶ Barba, E. (2008). “Elogio del incendio”. Discurso de agradecimiento por el título de Doctor *honoris causa* conferido por el IUNA, Buenos Aires, 05/12/2008. Versión *online* en *Ciento cincuenta monos*, nro. 5, p. 60-65.

⁷ “Es necesario insistir en esta idea de la cultura en acción (...)”, expresión de Antonin Artaud (1938), en *El teatro y su doble*.

⁸ Saade, Alesio M., (1986). *Cutral Có. Tiempos de viento, arena y sed. (Mis recuerdos. 1933-1958)*. Bahía Blanca: Ed. Encestando SRL.

⁹ Calafati, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.

¹⁰ Garrido, Margarita (Dir.), (2011). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*. Antología con estudio crítico con autoría de Marisa M. Reyes/Elsa B. Moreno/Raúl A. Seoane/Guillermo F. Haag. Neuquén: Educo. Esta edición cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo, ADUNC (Asociación de Docentes de la UNCo) y Banco Credicoop.

PRESENTACIÓN DE LIBRO

Patricia Vaianella

*La dramaturgia de Neuquén en la resistencia
Cutral Có y Plaza Huincul
(1934-2010)*

Autores

Marisa Mónica Reyes - Elsa Beatriz Moreno
Raúl Alberto Seoane - Guillermo Fabián Haag

(...)

pero aquí abajo abajo
cerca de las raíces
es donde la memoria
ningún recuerdo omite
y hay quienes se desmueren
y hay quienes se desviven
y así entre todos logran
lo que era un imposible
que todo el mundo sepa
que el sur también existe.

Benedetti, Mario. *El sur también existe*

Los versos de Mario Benedetti nos invitan a reflexionar a cerca de la presencia del “sur” no solo como punto cardinal sino también como el ámbito privilegiado en el que las utopías se llevan a cabo. Vi en pantallas de computadoras -de Plaza Huincul y Buenos Aires- y en pruebas de galeras este libro. Hoy lo tenemos en nuestras manos. Lo podemos tocar, sentir, leer ávidamente y comprender nuestras raíces. Y, a partir de ellas, reconocer nuestro presente y vislumbrar nuestro futuro... En sus páginas no solo descubrimos dos prólogos memorables de Osvaldo Bayer y Carlos Alsina sino también una precisa cronología de los “primeros pasos” (como Marisa y Guillermo los denominan) del teatro en estas ciudades creadas en y por el petróleo, y la reseña a cargo de Beatriz

y Raúl -“Rulo” para todos- acerca del grupo AITUE, “lugar amado” en lengua mapuche. Cito a los autores:

El objetivo inicial fue fundar un lugar, un espacio de encuentro que acogiera en su seno a un nuevo “nosotros”, complejo, heterogéneo, diverso; pero tangible, vivo y real, protagonista y artífice de su propio quehacer teatral. (p. 56)

¿Qué significado tiene el grupo en la historia de estas ciudades y en la del teatro en y de Neuquén? Nada más y nada menos que haber escrito dos creaciones colectivas: en 1985, cuando el grupo recién se conformaba: *Buscando raíces, buscando petróleo*, y en 2009, *Pueblos de fuego*. Una y otra reflejan dos momentos de estas ciudades, la conformación y el despojo, atropello que presentiza lo vivido en la década del '90 con YPF.

Agradecemos a los autores: Marisa Reyes, Elsa Beatriz Moreno, Raúl Alberto Seoane y Guillermo Fabián Haag, que se animaron a buscar materiales, desentrañar la historia local, para hacernos comprender cómo los pobladores de Plaza Huincul y Cutral Có, desde la actividad dramática, en el transcurso de su existencia ansiaron buscar caminos, rumbos, modos de ser y de sentir... En su homenaje algunos versos de tres mujeres latinoamericanas que, también, cada una con su estilo, nos marcaron el rumbo a seguir:

Volveré ¡Si es posible
no regresar! Aunque huyera,
llevo conmigo, embrujado
la atracción fiel de mi tierra.

(Cuña, Irma. *Volveré o poema del Calafate*)

Merecer la vida es erguirse vertical
más allá del mal, de las caídas.
Es igual que darle a la verdad
y a nuestra propia libertad
la bienvenida.

(Blázquez, Eladia. *Honrar la vida*)

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me dio el corazón que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano,
cuando miro al bueno tan lejos del malo,
cuando miro al fondo de tus ojos claros.

(Parra, Violeta. *Gracias a la vida*)

RESEÑA

Perla Zayas de Lima¹

Margarita Garrido (directora), Marisa Mónica Reyes, Elsa Beatriz Moreno, Raúl Alberto Seoane, Guillermo Fabián Haag, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cultral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*, Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2011. 158 páginas. ISBN: 978-987-604-259-8.

Esta publicación, coordinada por Marisa Mónica Reyes y Guillermo Fabián Haag, se genera en el marco del proyecto de investigación de la Universidad Nacional del Comahue, “Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI”, bajo la dirección de Margarita Garrido.

Las diferentes partes que lo componen (el Prólogo de Osvaldo Bayer, una detallada cronología de obras, un estudio crítico, la Antología que incluye dos obras de autores locales y un anexo que incluye fotos de espectáculos, programas y habitantes que brindaron su testimonio) condensan de modo admirable el panorama teatral y el contexto sociopolítico de dos ciudades patagónicas, al tiempo que instalan una serie de temas que trascienden lo local: la memoria, el desarraigo, el compromiso individual y el colectivo, la relación entre el arte y la política.

Osvaldo Bayer subtitula el Prólogo, con el que se abre el volumen, con la frase “El teatro como intérprete de la vida”. Allí enumera las facetas que el hecho escénico ofrece en “esas soledades” (p. 7): como factor de conocimiento, de debate, de reconocimiento identitario y de revelación en el encuentro y el entrecruzamiento entre realidad y ficción. Marisa Mónica Reyes incluye (pp. 13-35) una completa y detallada Cronología de Obras estrenadas en Cultral Có y Plaza Huincul entre 1934 y 2010 - versiones escénicas y radiales- producto de sus investigaciones en archivos y entrevistas personales y que da cuenta de los intereses estéticos e ideológicos tanto de los organizadores como del público asistente, de la “presencia” del teatro de Buenos Aires y cómo en

los 70 también allí la labor de los grupos y sus creaciones colectivas se convierten en hechos destacables.

Considero que también son de inestimable valor los trabajos de cuatro investigadores locales incluidos bajo el título “Estudio crítico”. La citada Marisa Reyes y Guillermo Haag reúnen en “Teatro. Los primeros pasos” (pp. 39-52) “diversas experiencias en un cruce de testimonios orales y escritos a través de programas, fotografías, artículos periodísticos, en una trama que comenzó a tejer el grupo de investigación convocante de la Universidad Nacional del Comahue” (p. 39). Dichos materiales son analizados lúcidamente por los autores y echan una nueva luz sobre los datos relevados en el punto anterior: procedencia de actores y directores, criterios de selección de las obras, descripción de los espacios teatrales disponibles, características de los espectadores y sus reacciones como receptores del hecho escénico, y relaciones existentes entre las transformaciones estéticas registradas con los cambios políticos sociales y económicos ocurridos en esas ciudades patagónicas. La claridad de la exposición y la irrefutabilidad de las argumentaciones presentadas integran hábilmente información e interpretación y conforman un “tejido” (p. 51) que aspira a ser continuado por investigadores y críticos de todo el país. Ambos investigadores completan este recorrido histórico con el material reunido en el Anexo que cierra el libro (pp. 131-157).

Beatriz Moreno y Raúl Seoane relatan una experiencia cultural llevada a cabo en Cutral Có entre 1985 y 1992 y en la que participaron activamente. “Creación colectiva. Taller de trabajo cultural Aitue” describe y analiza el proceso de creación y las actividades de dicho Taller por ellos creado. Este artículo se ve atravesado por dos ejes que se imbrican: identidad y memoria/el arte como compromiso social.

La reseña de su creación pone de manifiesto varios temas: la vigencia de un pensamiento en el que las utopías tienen cabida, pero también el valor de instrumentar los medios para cumplirlas; la elección de la modalidad taller como respuesta coherente a la “necesidad de construir colectivamente a partir de la participación

real” (p. 55) y generar espacios... de autoformación y socialización de conocimientos; reconocimiento a la presencia mapuche (Aitue, “lugar amado”) a la hora de definir raíces.

Mucho se ha escrito sobre las creaciones colectivas estrenadas en nuestro país y en Latinoamérica, pero la generada desde el taller para abordar el tema del desarraigo, *Buscando raíces, buscando petróleo*, adquiere un valor modélico a la hora de analizar la construcción dramática de lo que los autores denominan “una experiencia cultural particular” (p. 58). Los ocho momentos que conforman las diferentes etapas del proceso artístico (la elección de la temática, la organización de las ideas, las improvisaciones, el registro y análisis de los textos, la reinterpretación de las unidades dramáticas, la definición de los textos, reescritura definitiva y asignación de los roles, la concreción y ensayo), y reinterpretados para “re-capturar” la “arquitectura” que permitió la elaboración final de la obra citada” (p. 58).

El libro incluye otro Prólogo con el que se presenta la Antología, y su autor es Carlos Alsina. La elección resulta por demás acertada. Este dramaturgo, desde los años 80 ha ofrecido en todas sus obras una lúcida mirada sobre la realidad argentina, y ha sabido reconocer “nuestras potencialidades y debilidades, así como también, nuestro dolor”².

Tal vez por esto mismo es capaz de profundizar en pocas páginas sobre la historia de Cutral Có y Plaza Huincul y el origen y destino de sus habitantes, para detenerse en las puebladas que “significan un hito en la historia de las luchas de los argentinos. De los bien nacidos...” (p. 70). La característica de las obras que introduce (*Pueblos de fuego y Buscando raíces, buscando petróleo*) lo lleva a plantear nuevas reflexiones sobre la existencia y la función de un “teatro político”. Rechaza la postura de los críticos e investigadores que desde el ámbito académico lo niegan o lo subvaloran al tiempo que reivindica aquellos textos que representan “el dolor de nuestras pequeñas ciudades y de sus habitantes” (p. 71) y otorgan un lugar central a los hechos colectivos. Después de analizar las conflictivas relaciones entre Buenos Aires y el interior y

el papel de los políticos a la hora de administrar la Nación retoma su valoración de ese género que percibe como descalificado y afirma:

Es hora de que el teatro político en la Argentina ocupe el lugar que le corresponde, sin complejo de inferioridad alguno, orgulloso de su coraje y de su generosidad, pleno de su dignidad y consciente de su necesidad imprescindible. (p. 74)

Un paso importante en esas direcciones son las obras que prologa: a *Pueblos de fuego* le otorga como valor principal el funcionar como metáfora de todos los pueblos sometidos a partir de un argumento local; a *Buscando raíces, buscando petróleo*, su proceso de construcción y su metateatralidad, como así también la capacidad de hacer resonar voces propias (Bernardo Canal Feijóo) y ajenas (Bertolt Brecht). Ambos funcionan, en el decir de Alsina como “ejemplos a imitar porque a su cuidada forma artística corresponde lo más importante que (...) define la tarea artística: la revolucionaria función de la verdad” (pp. 75-76)

Las dos obras que integran la Antología conforman dos tipos de creaciones colectivas generadas por integrantes del Grupo de Teatro del Taller de Trabajo Cultural Aitue. Vemos cómo a través del teatro se busca una transformación de lo social, pero también transformar el teatro desde el propio teatro. *Buscando raíces, buscando petróleo* se estrenó en 1985 con la coordinación de la actriz Florencia Cresto. Dos años después, representó a la provincia en el Festival Nacional del Teatro organizado por el Teatro Nacional Cervantes. La obra ofrece una sólida y eficaz estructura sostenida en seis escenas y cinco rupturas. Las situaciones y diálogos ficcionales ofrecidos en cada una de las escenas son comentados y analizados críticamente por los integrantes del elenco que participan de la acción escénica en las diferentes rupturas. En estos momentos los actores cuestionan los aspectos sociopolíticos que se desprenden de las posiciones y opciones tomadas por los personajes frente al desarraigo, la discriminación, el compromiso individual y

la responsabilidad colectiva, el colonialismo cultural, la identidad. La obra se cierra sin ninguna ruptura que reflexione sobre la ficción: es que los elementos esenciales han sido planteados con eficacia, y bastan para que se genere entre los receptores un proceso de crítica y autocrítica.

Pueblos de fuego se estrena en el 2009. Marisa Reyes, Beatriz Moreno, Raúl Seoane y Guillermo Haag, sus autores, subtitulan la obra “Cutral C6 y Plaza Huinul. Dos pueblos, una historia”. Ellos se consideran “el veh6culo de los sue6os y pesadillas de los trabajadores, de los expulsados, de los desarraigados de tantas 6pocas; sujetos protagonistas que tomamos la opci6n de resistir y quedarnos en nuestros pueblos” (p. 105). Las fuentes de su “ficci6n”: testimonios escritos y grabados, documentos period6sticos, y recuerdos “que desmienten y/o contradicen el discurso que hoy el poder ha impuesto y vendido” (*id.*). Es decir, apelan a la perspectiva de la micro historia para desnudar las omisiones y distorsiones del relato ofrecido por la historia oficial. Vecinos y trabajadores (obreros y profesionales, argentinos y extranjeros, migrantes e inmigrantes); funcionarios y fuerzas del orden; la pueblada -una versi6n local de *Fuenteovejuna*- y el piquete; la represi6n y la corrupci6n pol6tica del pasado y del presente. Los Saltimbanquis, que a lo largo del espect6culo se encargan de colocar los elementos escenogr6ficos necesarios adquieren en el final, un nuevo papel, junto con los actores que reflexionan sobre la necesidad de actuar para reconstruir el tejido social pero tambi6n organizar un relato propio, son los mensajeros de una utop6a que se puede concretar; esos “polvitos m6gicos” que arrojan sobre los actores se6alan que el primer paso est6 dado: la obra se ha representado.

Margarita Garrido, la directora de esta publicaci6n ha logrado dotar de una notable unidad a esta antolog6a que re6ne opiniones de diversos intelectuales, documentos gr6ficos, relevamientos hist6ricos y piezas teatrales. Para ella, el teatro “es el lugar privilegiado (...) de la escena *fantasmaticada*, la construida discursivamente a partir del ejercicio de la memoria” (p. 61)³, en

coincidencia con quienes concibieron las obras a partir de fragmentos del pasado recuperado por recuerdos y representaciones, hilos que permiten escribir una historia colectiva, tal como se desprende de las reflexiones teóricas de Marisa Reyes, Guillermo Haag, Beatriz Moreno y Raúl Seoane.

Otro de los méritos de esta publicación es despertar en el lector el interrogante sobre la pertinencia, límites y significado de “centro/periferia”, sin que aparezca plantearlo en esos términos. Tenemos presente que entrar “en la dialéctica centro/periferia es instalarse en una situación de poder, donde se instituye otro y por lo común se lo estigmatiza” -tal como lo sostiene Adolfo Colombes⁴. Desde una perspectiva superadora, todos los textos incluidos, desde diferentes ángulos muestran, la relatividad de esos términos; su relación con lo político, no con lo geográfico; la posibilidad de elecciones libres a la hora de reconocer el campo de pertenencia (lo propio) y el campo de referencia (lo ajeno); la posibilidad de revertir la condición de periferia en centro cada vez que una creación artística bien contextualizada en el plano teórico se convierte en el “centro” de una comunidad; y el derecho de una comunidad a fijar el terreno del y los tópicos a debatir.

NOTAS

¹ La Dra. Perla Zayas de Lima es egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA con Medalla de Oro. Fue becaria del Conicet en 1976, institución en la que se desempeña como investigadora desde 1978. Ha dado cursos y conferencias en Universidades nacionales e internacionales como las de Estocolmo, París VIII, Angers, Macerata, y Fu Jen (Taipei, China). Ha publicado más de un centenar de artículos sobre temas teatrales y socioculturales. Ha publicado numerosos libros por los cuales ha recibido catorce premios a nivel nacional y latinoamericano. Entre ellos: *La novela indigenista boliviana (1910-1960)*; *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*; *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*; *Cultura Judía-Teatro Nacional*; *Teatro oriental: China, India y Japón*; *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*; *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)* T. I y II; *Lenguajes escénicos* (co-autoría con la Dra. Beatriz Trastoy) y, entre los últimos, *El universo mítico de los argentinos en escena*, T. I y II.

Por su trayectoria docente, la Dra. Perla Zayas de Lima fue nombrada Profesora Emérita, en 2004, por el Consejo Superior de la UCA.

La presente reseña fue presentada para su publicación en *Telondefondo, Revista de Crítica y Teoría Teatral*, con la dirección de la Dra. Beatriz Trastoy, Universidad de Buenos Aires.

² Perla Zayas de Lima, *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006, Tomo I, p. 34.

³ Margarita Garrido, “Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén”, en *II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, 2011, pp. 61-80.

⁴ *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005, p. 272. Incorporamos las ideas del autor de esta obra en nuestras reflexiones finales.