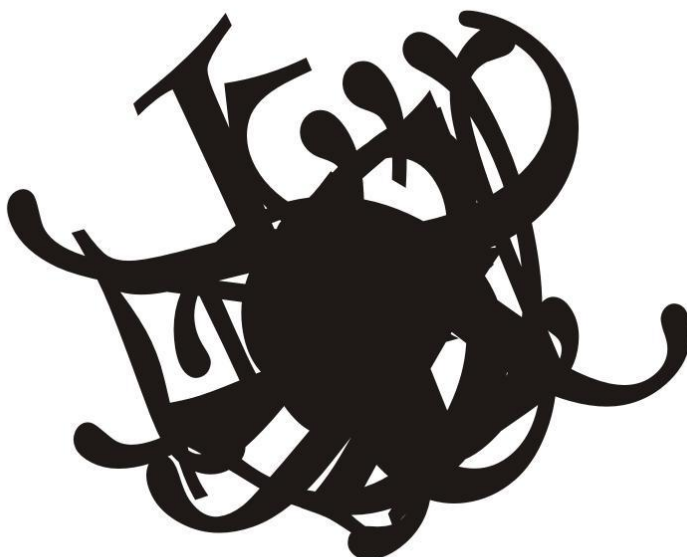


*VI JORNADAS
DE
LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN*

Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)



educo
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2015

Universidad Nacional del Comahue



**ACTAS
VI JORNADAS
DE
LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN
(En homenaje a Alejandro Finzi)**

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**

educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2015

VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: actas

Margarita A. Garrido (dir.)

Facultad de Humanidades, Departamento de Letras

VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén / dirigido por
Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2015.
398 ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-440-0

1. Dramaturgia. 2. Estudios. I. Garrido, Margarita, dir. II. Título.
CDD 792.07

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 08, 09 y 10 de octubre de 2014.

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

Esta publicación cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2015 - 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**

RECTOR

Lic. Gustavo Víctor Crisafulli

VICERRECTOR

Mg. Juan Daniel Nataine

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Alejandra Minelli

SECRETARIO DE CIENCIA Y TÉCNICA

Dr. Enrique Masés

SECRETARIA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Prof. Denisse Álvarez Ania

FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANA

Dra. María Beatriz Gentile

VICEDECANA

Prof. Norma Steimbregger

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Gabriela Espinosa

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN

Mg. Analía Laura Kreiter

SECRETARIO DE EXTENSIÓN

Lic. Marcos Daniel Muñoz

DPTO. DE LETRAS

DIRECTORA

Prof. Gloria Siracusa

EDITORIAL DE LA UNCO

EDITOR RESPONSABLE

Luis Alberto Narbona

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

COMITÉ ORGANIZADOR

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

DIRECCIÓN

Margarita A. Garrido

ASESORÍA

Oswaldo Calafati

INVESTIGADORES

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

EDICIÓN DE ACTAS

Margarita A. Garrido

DISEÑO DE WEB

Liam Boggan

<http://cedramunconqn.blogspot.com.ar/>

<http://vocesenescena.blogspot.com/>

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”

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

ADHESIONES

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

AUSPICIOS

Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo

AVALES

Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

PATROCINIO

Universidad Nacional del Comahue
Instituto Nacional del Teatro

MIÉRCOLES 8

ACREDITACIÓN Y ENTREGA DEL PROGRAMA (9 hs)

APERTURA

(9.30)

Palabras a cargo de M. Garrido

Autoridades invitadas:

UNCo. Honorable Legislatura del Neuquén. Subsecretaría de Cultura/Juventud y Deporte.
Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén. INT (Instituto Nacional del Teatro).

Escuela Superior de Bellas Artes. Escuela Provincial de Títeres. Escuela Experimental de
Danza Contemporánea. TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados). La Conrado Centro Cultural

HOMENAJE A FINZI

(10 a 12)

(Coordinación: M. Garrido)

Sobre A. Finzi (C. Fos)

Alejandro Finzi o la palabra teatral en la frontera (Ma. A. Bustos Fernández)

Una dramaturgia a velocidad infinita (J. L. Valenzuela)

Sobre la obra de A. Finzi, un balance (O. Calafati)

*Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) en la dramaturgia
de A. Finzi* (J. Dubatti)

Palabras de Alejandro Finzi

Constanza. (Espectáculo de danza) (D. Sposetti Dolores y B. Duks). Producción de la Escuela
Experimental de Danza Contemporánea (EEDC), Neuquén

PUBLICACIONES

(12 a 13)

(Coordinación: G. Siracusa)

**La dramaturgia de Neuquén en la memoria. El teatro español a comienzos del siglo veinte*

**Actas de las V Jornadas (...)* (En homenaje a Víctor Mayol)

**La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas* (En homenaje a V. Mayol)

PONENCIAS

(15 a 17.30)

(Coordinación: N. Mantelli)

Una sombra en los orbitales de Medea (D. Jofré)

"Liberada" ¿de qué? (A. Zanotto)

Me pareció la imagen de Romina Tejerina (R. Cabeza)

Los objetos, los niños (N. Barber)

Si nos encontramos otra vez (L. Montecinos)

Nadie jugó (A. Verdugo)

El juego de ver y ser visto en "Medea liberada" (B. Palacios)

La relación Luis Sarlinga, dramaturgo y actor, y "Medea" (A. Burgos)

"Medea liberada": cuestiones de efecto propio (N. Mantelli)

VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)

CURSO

(18 a 20)

(Coordinación: J. Dubatti)

La crítica teatral

SEMIMONTAJE DE ESCENAS

(20 a 21)

“Sueño, Carmelinda” y “Patagonia, corral de estrellas” de A. Finzi

(Dir. de C. Yordanoff)

JUEVES 9

HOMENAJE A FINZI

(9 a 10.30)

(Coordinación: N. Mantelli)

“¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?” (C. Baganem)

“Un oso cruza la frontera” (P. Vaianella)

“Sueño, Carmelinda” y *el tejido de la memoria* (L. Marcocchia)

A propósito de “Voto y madrugo”. El teatro de Alejandro Finzi (F. Frassetto)

Dramaturgia de provincia... ¡un cojón! (B. Visnevetzky)

El misterio de un teatrino. “Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta” (N. Mantelli)

CURSO

(11 a 13)

(Coordinación: J. L. Valenzuela)

Susurros en la cocina: bases para una microcrítica de los espectáculos

PONENCIAS

(15 a 17.30)

(Coordinación: M. Reyes)

La identidad y la memoria colectiva en la obra “Sueños de agua” (M. Álvarez)

El encuentro posible entre la dramaturgia militante obrera y la del teatro independiente (C. Fos)

Factores que marcaron la finalización del grupo histórico IVAD (A. Nudler)

“El futuro del teatro en Argentina” de A. Finzi (trad. de M. Narocki)

Huellas de una teatralidad dominante en los inicios de la escena neuquina (G. Siracusa)

Distopías en la dramaturgia patagónica contemporánea (M. Tossi)

Memoria y pensamiento del teatro patagónico: sobre las ediciones de EDUCO (J. Dubatti)

CURSO

(18 a 20)

(Coordinación: J. Dubatti)

La crítica teatral

SEMIMONTAJE DE ESCENAS

(20 a 21)

Finzi por asalto:

“Molino rojo”, “Martín Bresler” y *“La leyenda de El Dorado”*

(Dir. de J. Betancor y M. Dolores)

Producción de la Escuela Superior de Bellas Artes

VIERNES 10

PONENCIAS

(9 a 10.30)

(Coordinación: M. Garrido)

“Para Luis”, texto dramático (H. García)

Espectador objetivo (Sobre “4.0 humanidad”, dir. de C. Barro) (N. Astete Arambarri)

Incertidumbres (Sobre “La vida en demasía”, autoría y dir. de P. Todero) (M. S. Álvarez)

Un cuarto a media luz (Sobre “El cuarto de Verónica”, dir. de G. Torres Claro) (B. Herrera-J. Ursagasti)

El deseo. Crónica de un enemigo (Sobre “El enemigo. Crónica de una espera”, autoría, actuación y dir. de G. Azar y P. Donato) (B. Palavecino)

Las puertas cerradas de “Nuestra Señora de las Nubes” (Sobre la obra de A. Vargas, dir. de G. Galarza y E. Graham) (C. Carrasco)

CURSO

(11 a 13)

(Coordinación: J. L. Valenzuela)

Susurros en la cocina: bases para una microcrítica de los espectáculos

PONENCIAS

(15 a 17.30)

(Coordinación: A. Burgos)

Proceso creativo en “Verduras imaginarias” (Sobre la obra de M. Giner, dir. de A. Cruz y L. Acosta) (F. Arriagada)

Proceso creativo en “Arrogare” (Dir. de S. Fanello) (S. Micci)

La maquinaria y sus criaturas (Sobre “Óbito”, dir. de G. Lioy) (J. Palacio)

Subjetividad poética del actor: hacia una sistematización de las prácticas creadoras a partir de la mirada de un teatrista neuquino, C. Altomaro (C. Pessolano)

El concepto de la energía en la dramaturgia del actor. Una mirada desde Oriente (P. Tabachnik)

La “partitura sonora” del hecho espectacular (N. Pessolano y A. Porcel de Peralta)

La perspectiva de la crítica en el desmontaje teatral (I. Ibarra)

CURSO

(18 a 20)

(Coordinación: J. Dubatti)

La crítica teatral

CIERRE EN TENEAS

(20.30 a 22.30)

HOMENAJE A BETTY SCIUTTO

(Coordinación: A. Finzi, G. Fanese y C. Arcucci)

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

PUESTA EN ESCENA

Potestad de E. Pavlovsky

Grupo de Chos Malal (Iván Kovac y Vilma Donoso)

Lugar: Leguizamón 1701

(En el anexo del programa figuran muchas más ponencia que no se leyeron -por razones de tiempo- pero que se publican en estas Actas)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

<i>Palabras preliminares</i> (M. Garrido)	p. 15
---	-------

HOMENAJE A ALEJANDRO FINZI

<i>Un simbolismo del siglo XXI</i> (J. L. Valenzuela)	p. 23
<i>La obra de A. Finzi</i> (O. Calafati)	p. 25
<i>Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939)</i> <i>y de la postvanguardia en la obra de A. Finzi</i> (J. Dubatti)	p. 29
<i>“¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?”</i> (C. Buganem)	p. 43
<i>Ecología y procedimientos teatrales (...)</i> (N. Tkaczek)	p. 45
<i>“Un oso cruza la frontera”</i> (P. Vaianella)	p. 50
<i>El misterio de un teatrillo</i> (N. Mantelli)	p. 63
<i>Con lápiz en mano. Taller de dramaturgia. A. Finzi en Cutral C6. 1984</i> (M. Reyes).....	p. 73
<i>“El futuro del teatro en Argentina” por A. Finzi</i> (traducción de M. Narocki)	p. 82
<i>Itinerancia de una dramaturgia (Cronología de la obra de A. Finzi)</i> (M. Garrido).....	p. 84

PONENCIAS

<i>Relevante contribución a la historia del teatro patagónico. (...)</i> (J. Dubatti)	p. 105
<i>Tres publicaciones del proyecto de investigación. Reseña</i> (G. Siracusa)	p. 109
<i>La relación Luis Sarlinga y “Medea”</i> (A. Burgos)	p. 111
<i>“Liberada” ¿de qué?</i> (A. Zanotto)	p. 121
<i>Sobre el fenómeno de expectación en “Medea liberada”</i> (L. Montecinos)	p. 123
<i>El juego de ver y ser visto en “Medea liberada”</i> (B. Palacios)	p. 129
<i>Mito, rito y metadiscurso teatral</i> (Cl. Moya)	p. 134
<i>La caída de una máscara en “Las bacantes”</i> (A. Burgos)	p. 142
<i>Procesos sociales de (in)versión en “Las bacantes”</i> (S. Roda).....	p. 152
<i>Identidad y memoria colectiva en “Sueños de agua”</i> (M. Álvarez)	p. 157
<i>El encuentro posible entre la dramaturgia militante obrera</i> <i>y la del teatro independiente</i> (C. Fos)	p. 167
<i>Factores que marcaron la finalización del grupo histórico IVAD</i> (A. Nudler)	p. 173
<i>Distopías en la dramaturgia patagónica contemporánea</i> (M. Tossi)	p. 182
<i>Andacollo, Huinganco, Las Ovejas. Acontecimientos teatrales</i> (M. Reyes)	p. 188
<i>Teatro de Humor VI. Reseña</i> (P. Vaianella)	p. 193
<i>Un cuerpo inflado (Sobre “Megamin6n”)</i> (S. Esteban)	p. 195
<i>Col6n y su visi6n</i> (I. L6pez)	p. 200
<i>Espectador objetivo (Sobre “4.0 humanidad”)</i> (N. Astete Arambarri)	p. 204
<i>Incertidumbres (Sobre “La vida en demasía”)</i> (M. S. Álvarez)	p. 214
<i>“La vida en demasía”</i> (G. Sepúlveda)	p. 223
<i>Un cuarto a media luz (Sobre “El cuarto de Ver6nica”)</i> (B. Herrera-J. Ursagasti)	p. 229
<i>El deseo. Cr6nica de un enemigo</i> <i>(Sobre “El enemigo. Cr6nica de una espera”)</i> (B. Palavecino)	p. 238
<i>El cuerpo deseoso del espectador (Sobre “Al pie de la teta”)</i> (L. Mu6noz)	p. 242
<i>Una poética del exilio</i> (C. Carrasco)	p. 247

VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)

<i>El convivio con “Las otras”</i> (R. González Novitá)	p. 254
<i>El proceso creativo en “Verduras imaginarias”</i> (F. Arriagada)	p. 260
<i>Proceso de creación en “Arrogare”</i> (C. Micci)	p. 269
<i>La maquinaria y sus criaturas (Sobre “Óbito”)</i> (J. Palacio)	p. 273
<i>Las “Fabulosas” transformistas en Neuquén</i> (A. Burgos)	p. 286
<i>Entrevista a tres voces</i> (N. Mantelli)	p. 294
<i>Acerca de los cruces de dramaturgia(s) desde una perspectiva de género</i> (N. Sardiello)	p. 306
<i>“Subjetividad poética” del actor (...)</i> <i>a partir de la mirada de un teatrista neuquino: C. Altomaro</i> (C. Pessolano)	p. 315
<i>El concepto de energía en la dramaturgia del actor (...)</i> (P. Tabachnik)	p. 321
<i>La “partitura sonora” del hecho espectacular</i> (N. Pessolano y A. Porcel de Peralta)	p. 326
<i>Antonio Buero Vallejo. La tragedia de la esperanza</i> (D. Sposetti Dolores)	p. 331
<i>Telarañas en “Potestad”</i> (M. Garrido)	p. 353
<i>Política devolucionaria</i> (J. L. Valenzuela)	p. 359

HOMENAJE A BEATRIZ SCIUTTO

<i>B. Sciutto en el periodismo patagónico</i> (A. Finzi)	p. 383
<i>La periodista como intelectual</i> (G. Fanese)	p. 384
<i>Transcripción de algunos artículos periodísticos de B. Sciutto</i>	p. 389

PALABRAS PRELIMINARES

Margarita Garrido¹

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

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

A la Dra. Ana Pechén, de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén.

A la Sra. Zulma Reina, Ministra de Gobierno, Educación y Justicia de la provincia.

Al Sr. Marcelo Berbel, Secretario de Cultura municipal.

Al Ing. Fernando Aragón, Representante del Instituto Nacional del Teatro.

A las autoridades de la Escuela Superior de Bellas Artes. Al Rector, Prof. Eduardo Palaci y a la Directora del Departamento de Arte Dramático, Prof. Anahí Acosta.

Al Prof. Dardo Sánchez, Director de la Escuela Provincial de Títeres.

A la Directora de la Escuela Experimental de Danzas Contemporáneas, Coreógrafa Mariana Sirote.

Al Prof. Luis Giustincich, Presidente de la Comisión Directiva de TENEAS.

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

Al Rector, Lic. Gustavo Crisafulli.

Al Vicerrector, Mg. Juan Daniel Nataine.

Al Secretario de Ciencia y Técnica, Dr. Enrique Masés.

A la Secretaria de Extensión Universitaria, Prof. Denisse Álvarez Ania.

A la Coordinadora del Departamento de Cultura, Sra. Susana Escobar.

A la directora de la Biblioteca Central, Lic. María Eugenia Luque.

A las autoridades de la Facultad de Humanidades:

A la Decana, Dra. María Beatriz Gentile.

A la Vicedecana, Prof. Norma Steimbregger.

A la Secretaria Académica, Dra. Gabriela Espinosa.

A la Secretaria de Ciencia y Técnica, Mg. Analía Kreiter.

Al Secretario de Extensión, Lic. Marcos Muñoz.

A la Directora del Departamento de Letras, Prof. Gloria Siracusa.

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

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

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

Y, particularmente, con el patrocinio de la Universidad Nacional del Comahue desde la Secretaría de Ciencia y Técnica. Además, del aval de la Facultad de Humanidades y del Departamento de Letras. Así también, el patrocinio del Instituto Nacional del Teatro que en estos años viene colaborando con nuestras propuestas.

Tras este marco institucional, damos nuestra cordial bienvenida a los invitados de este año: el Dr. Jorge Dubatti, el Prof. José Luis Valenzuela y la Prof. Patricia Vaianella.

Y explicitamos nuestro particular reconocimiento a la labor de investigadores y teatristas locales productores de estas Jornadas, y a la comunidad teatral norpatagónica por su contribución a la cultura regional mientras tiende sus redes con la cultura global.

En este espacio de articulación de subjetividades y alteridades en torno a la *praxis* teatral de Neuquén con su práctica social que territorializa, que arrastra memorias, que proyecta identidades, nos complace dar apertura a este espacio interactivo entre saberes científicos y artísticos.

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

Tras nuestras primeras incursiones en la investigación teatral local surgieron las I Jornadas en el 2009, que ese mismo año recibieron el Premio “Teatro del Mundo” otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Y en el 2010 las II Jornadas, en homenaje a “Kique” Sánchez Vera, evento en el que presentamos dos publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes y una primera Antología, *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*. Y en el 2011, las III Jornadas, en homenaje a Alicia Fernández Rego. Asimismo dos nuevas publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes y una nueva antología, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*. Esas *Actas* también fueron distinguidas por el Centro Cultural Ricardo Rojas. Y en el 2012, dos eventos: Las I Jornadas de las Dramaturgias de Cutral C6 y Plaza Huincul, y las IV Jornadas, en homenaje a Hugo Luis Saccoccia y Emilia Valeri. Se sumaron dos nuevas publicaciones, las *Actas* de las Jornadas precedentes y una nueva Antología, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Estas publicaciones también fueron distinguidas por el Centro Cultural Ricardo Rojas. Y en el 2013, las V Jornadas, en homenaje a Víctor Mayol, con la publicación de las *Actas* de las Jornadas precedentes. Y en el 2014, las VI Jornadas, en homenaje a Alejandro Finzi, y tres nuevas publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes, la *Dramaturgia de Neuquén. Entre Vistas y La dramaturgia de Neuquén en la Memoria*.

Pero, entre tantas ganancias del teatro de Neuquén hay una pérdida... la de una señora del teatro, formadora de actores, directora teatral. “Esta bien... ¡Soy un animal de escenario!”, nos decía en una entrevista. A los diez años pisó la recién creada Escuela Provincial de Bellas Artes. Allí conoció a la que luego reconoce como su maestra, Alicia Fernández Rego. Y junto a otros niños, Darío Altomaro y Raúl Domínguez, integró el grupo teatral El Grillo que en el '67 fue invitado a incursionar los escenarios latinoamericanos. “Era insólito que un grupo de Neuquén saliera a Latinoamérica” -dijo. Y luego, con el grupo Génesis, recorrió nuevos escenarios en Centro América. Participó en el I Festival de Teatro Latinoamericano y IV Encuentro Chicano de Teatro. Esa experiencia en México la hizo pensar que era posible un cambio, y que el teatro, en eso, tenía mucho para hacer. Pero, no. México la tuvo nuevamente, a su pesar. El peso del exilio la hizo vociferar: *Amarrada, quieres que vuele?* Y a pesar del lado oscuro de la historia argentina, regresó a buscar algunos claros. Claroscuro la recibió en el '89 y con este grupo se afianzó como directora teatral:

*Si tocas Calcuta,
Guapos... eran los de antes,
¡En kril te conviertas!,
Bésame mucho por las dudas,
Miracolosa,
El guapo y la gorda,*

*Alquilé tu vientre,
Alto apocalipsis,
Escenas de las últimas semanas de Rita,
La secreta obscenidad de cada día,
Las González, entre muchas otras.*

Como directora teatral no dejó de lado su constante necesidad de ocuparse de la formación actoral. Quienes la conocieron la reconocen como su “maestra”.

Para ella, que le gustaban los Festivales de Humor...

Para ella, para la Sra. Alicia Irene Villaverde nuestro reconocimiento...

Y nos reencontramos, ahora, en estas VI Jornadas. En homenaje a quien considera que “todas las artes apelan a la reconstitución imposible de un presente”. En homenaje a quien considera que “el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma”.

Nació en Buenos Aires, en 1951. Se crió y realizó sus estudios en Córdoba. Se radicó en Neuquén, en 1984. Es docente e investigador de la Universidad Nacional del Comahue. Se doctoró en Letras en la Universidad Laval, Québec, Canadá. Sus obras, desde el '68 a la fecha son:

- Los Co* (1968)
Excursión (1972)
Lejana Ítaca (1980)
Nocturno o el viento siempre hacia el sur (1981)
Viejos hospitales (1982)
Extranjeros o Elena de Guadalupe. Y Buzones de un edificio de departamento (1983)
Barcelona, 1922. Y Españoles en la Patagonia (1985)
Benigar. Y Reunión de escuela (1986)
Camino de cornisa o línea sur, 1942. Y Aguirre, el Marañón, o la leyenda de El Dorado (1987)
Molino rojo o un camino alto y desierto (1988)
La isla del fin del siglo. Y La piel o la vía alterna del complemento (1990)
Albatri. Detrás, las fronteras. Historias del conejo corredor. Y Territorios (1991)
Martín Bresler. Pedrin, en las calles. Pessoa. Y Mascaró (1992)
Chaneton. Y Amares (1993)
Bairoletto y Germinal (1995)
Vigilia para un ángel o el ángel del dolor (1996)
El secreto de la isla Huemul (1997)
Boyerito et Ayelén (1998)
Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry (1999)
L' appel des marées. Y Voto y madrugó (2000)
El niño travieso. Y Nocturno patagónico (2004)
Sueño, Carmelinda. Y El tango del viejo puerto (2005)
Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta. Mazzocchi. Y Primavera, 1928 (2007)
¿En cuánto tiempo se derrite un cubito? (2009)
Grieta de luna llena o aventuras en la isla 132 (2010)
La historia del elefante rosado y el fotógrafo (2011)
Hamlet en el anfiteatro (2012)
Tosco. Y Un oso cruza la frontera (2013)

Cuarenta y seis obras registramos desde el '68 a la fecha. Muchas, se estrenaron en Argentina y en el extranjero. Muchas, se publicaron en Argentina y en el extranjero. Muchas veces premiado:

Por *Viejos hospitales*, prix du concours National de l'Acte, en Francia (1983)

Medalla al mejor guionista radial, Chos Malal, Neuquén (1985)

Por *Molino rojo*, premio Pepino 88 a la mejor dirección del bienio 87/88. Además, obra ternada para el premio María Guerrero (1988)

Por *Albatri*, premio Fundación Antorchas (1990)

Por *Territorios*, premio al mejor programa radiofónico cultural iberoamericano, en Colombia (1991)

Premio a la "Trayectoria", en el Encuentro de Teatro de Neuquén. Y por *Pessoa*, premio Coca Cola a las artes (1992)

Por *Chaneton*, mención de honor del Concurso Nacional de Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes. Y premio patagónico "Marcelo Fasán" (1993)

Por *Amares (...)*, premio en el VII Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto (1994)

Premio a la "Trayectoria", en el V Encuentro Nacional de Teatro de Río Ceballos, Córdoba (1998)

Por *La isla del fin del siglo*, segundo premio nacional de teatro, período 1997-2000, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Y distinción a la "Trayectoria como autor teatral", por Radio LU5, Neuquén (2000)

Por *Bairoletto y Germinal*, con la dirección de Alejo Sosa, premiado en la Fiesta Regional de Teatro de Cuyo, en San Juan (2002)

Por *La piel (...)*, distinción especial de Argentores, como "mejor obra de autor de provincia, temporada 2002/2003" (2003)

Por *Aguirre, el Marañón (...)*, con la dirección de Víctor Mayol, seleccionada por la Provincia de Neuquén, para la Fiesta Regional del Teatro de la Patagonia, en La Pampa (2005)

Invitado al Festival de Cine y Culturas de América Latina de Biarritz, Francia. Por *Sueña, Carmelinda*, premio Teatro del Mundo 2006/2007, diploma "destacado en dramaturgia", otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA. Y por *Primavera, 1928*, seleccionada para el proyecto Polos (Canadá/Argentina) (2007)

Por *Martín Bresler*, con la dirección de Carlos Cepeda, representa a la Provincia de Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro, Chaco (2009)

Distinción por la región patagónica por el aporte al Teatro Nacional, otorgada por el Instituto Nacional del Teatro, en La Plata, XXV Fiesta Nacional del Teatro (2010)

Premio María Guerrero. Y diploma de reconocimiento (2011)

Diploma de Reconocimiento a la Excelencia como dramaturgo patagónico e investigador teatral, otorgado por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, Buenos Aires (2014)

Y Premio Konex 2014 del Decenio a las Letras por su labor como autor teatral.

En homenaje, entonces, al Dr. Alejandro Finzi, estas VI Jornadas (...).

(Entrega de un pergamino al homenajeado.)

(Invitación a las autoridades a hacer uso de la palabra: Vicerrector Mg. Juan Daniel Nataine, Decada de la Fac. de Humanidades: Dra. Ma. Beatriz Gentile.)

NOTA

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

**HOMENAJE
A
ALEJANDRO FINZI**

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

EN HOMENAJE...!

La dramaturgia de América Latina tiene en el teatro de Finzi un modelo para dejar atrás un teatro de intimidad y confesión o las malas imitaciones del llamado absurdo que -en América Latina- es una razón dislocada en medio del absurdo cotidiano y desbordante en el cual vivimos.

(E. Buenaventura, 1997, en Finzi, A. "Chaneton")

Admiro al profesor Finzi y cuando me pregunto por qué... me digo: porque lo suyo está en un campo tan maravilloso como el del idioma, las palabras, las letras... Porque es escritor y porque es un dramaturgo cuya obra es muy trascendente.

(C. Buganem, 2014)

Él es, a mi juicio, uno de los mejores dramaturgos contemporáneos argentinos, porque su teatro es universal, tanto por su temática como por su escritura, que es poética y llega a todos. Su dramaturgia carga con fuerza toda la magia del Sur y toca temas universales pero desde una óptica muy nuestra.

("Cheté" Cavagliato, 2003, en "Picadero" nro. 8, p. 32)

Finzi se ha constituido, por su producción constante y sus planteos estéticos desafiantes, en una de las figuras más valiosas del teatro en provincia.

(J. Dubatti, en "El Cronista Cultural", 23/12/1994)

(...) puedo decir que gracias a Finzi uno se siente como obligado a lanzarse a la libertad de la creación. Al mismo tiempo la obligación de un profundo respeto frente al desafío del autor que permite encontrar respuestas escénicas que sin duda se abren a nuevas preguntas.

(L. Jaime-Cortez, 2003, en el prólogo de Finzi, A. 2004: "Patagonia, corral de estrellas (...)"; p. 6-7)

En la dramaturgia de Alejandro Finzi conviven de una forma atractiva y también peligrosa la contundencia de un hecho altamente provocador desde la visión dramática y un lenguaje de rigurosos contornos poéticos. Llevar esta concepción a escena, significa conjugar, con un complejo riesgo artístico dos discursos que son aparentemente contradictorios, pero que, conjugados en un todo dramático, se complementan en una potencialidad expresiva infrecuente.

La obra de Finzi es original porque desde una expectativa escénica comunica y moviliza la creatividad y búsqueda de un lenguaje teatral inédito.

(V. Mayol, 1993, en Finzi, A. "Camino de cornisa")

Desde Neuquén, en la Norpatagonia austral, la producción dramaturgica de Alejandro Finzi nos sorprende con sus historias "pensadas para la escena". Ahonda en las complejidades humanas. Provoca, invita a la reflexión y al cambio. Nos conmueve y compromete.

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

A través de sus criaturas, de los espacios reales o ficticios, del ámbito visual en el que conviven luces y sombras, del espectro musical que se entremezcla con la palabra poética, de las didascalías en las que el autor irrumpe como un personaje más, de la relación entre sus textos y otros de la literatura universal, invita a la esperanza, salva el amor, denuncia la injusticia, defiende la naturaleza, respalda a quienes no poseen voz... Asimismo, salva del olvido a personajes históricos, así como también a seres comunes -locales, nacionales y universales. De este modo, perviven existencialmente en la conciencia y la sensibilidad del lector y del espectador.

(P. Vaianella, 2014)

Lo provocativo en el teatro de Finzi es justamente este modo de tensar los opuestos para recordarnos con insistencia que lo real no se agota en la cara que preferimos ver.

A diferencia de cierta dramaturgia "realista" donde una fuerza longitudinal nos lleva de un nudo a su desenlace, la escritura de Alejandro nos invita a abrir los sentidos a la dialéctica viva que habita cada instante de un acontecer, de modo que infinitos futuros nos sean posibles.

(J. L. Valenzuela, 1994, en *Diario "La Mañana del Sur"*)

UN SIMBOLISMO DEL SIGLO XXI

José Luis Valenzuela

Desde 1985, he llevado a escena ocho textos de Alejandro: *Viejos hospitales* (1985), *Barcelona, 1922* (1986), *Benigar* (1989), *Chaneton* (1994), *Bairoletto y Germinal* (1996), *Patagonia, corral de estrellas* (1999), *Voto y madrugo* (2001) y *Mazzocchi* (2004). Después de diez años vuelvo a internarme en esa dramaturgia enigmática a través de *Tosco*, movido por una amistad de treinta años y por la incomodidad de que, en cada intento, mi trabajo como director ha quedado siempre por debajo o por detrás de la particular poética de Finzi.

No obstante mis reiterados fracasos escénicos, en cada tentativa lograba orientarme con creciente rapidez en el trazado de unos pocos ejes que luego debía transitar junto a los actores, los diseñadores y los técnicos. Recapitulando aquellos recorridos, me insiste la idea de que los textos de Finzi chocan y negocian con la materia escénica con la esperanza de hacerle perder a esta (a la materia escénica) el peso y la densidad que todavía la atan al mundo extra-teatral. Dicho de otro modo, esos textos exigen que los cuerpos se pongan a la altura de la palabra; de otro modo, todo teatro tangible tendrá siempre menos potencia evocadora que la mente de quien solo leyera aquellos textos.

Estamos aquí, claro está, ante el desafío que Mallarmé lanzara a los directores de escena en la segunda mitad del siglo XIX, un desafío al que debemos la mayor parte de la experimentación y la innovación teatral del siglo subsiguiente. Brevemente expresado, la dramaturgia de Finzi vuelve a ponernos en los mismos aprietos productivos que debieron afrontar los escenificadores de las primeras obras nacidas del Simbolismo francoparlante.

En mis ocho intentos, he recaído en una estrategia característica del Simbolismo: hacer nacer lentamente la escena de la más completa oscuridad y permitir que sea lo Negro quien se lleve los espacios, las cosas y los personajes al cabo de la representación. Ha sido quizá un modo de corresponder, desde lo visible, a los textos finzianos, nacidos del silencio y vueltos a él tras la frágil y rebelde agonía de sus creaturas. Del silencio nacen los “decorados sonoros” a los que Finzi recomienda, invariablemente, “prestar especial atención” y a los que dedica no poca de las didascalias insistentemente esparcidas en todas sus obras. De manera similar, lo visible en escena se abre paso en provisorio triunfo sobre lo invisible, para rendirse finalmente a su deglución insaciable.

Son numerosas las obras de Alejandro Finzi donde sus protagonistas dialogan con personajes no-humanos (viento, río, pequeños animales...), situándonos de entrada en un registro no-realista que desafía a actores y realizadores en términos de cómo verosimilizar esas inusitadas interacciones sin tomar los atajos del realismo. De manera general, hay dos “soluciones” al alcance de un director o de un actor que quisiera “hacer creíble” el vínculo entre un ser humano y una luciérnaga, por ejemplo, como sucede en *Tosco*; tales soluciones suelen ser la alucinación o el sueño. Si el personaje sueña o alucina, el lector/espectador admitiría como verosímil cualquier interpenetración del mundo del protagonista con mundos no-humanos. De esa manera, haríamos recaer el texto finziano en un realismo contra el cual el autor ha venido construyendo su extensa y consistente obra dramática a lo largo de más de treinta años de labor ininterrumpida.

La historia del teatro nos provee incontables casos de “personajes dobles” o “desdoblados” (el Rey y su Bufón, por ejemplo) en que uno de ellos es el *alter ego* del otro, encarnando la voz de esa consciencia o de esa inconsciencia a la que le está permitido decir aquello sobre lo que su complemento debe callar o guardar para sí. Podríamos pensar entonces que Saturnino (el “bichito de luz”) es el “otro yo” de Tosco y, de ese modo,

seguiríamos muy cerca de una verosimilitud realista que nos facilitaría el tránsito lógico entre dos mundos en principio disjuntos: la esfera de la acción racional, progresiva, metódicamente orientada hacia una situación revolucionaria y la esfera de las transformaciones instantáneas, sin mediaciones ni progresión, donde la utopía podría realizarse sin demoras por el solo hecho de anhelarla. En suma, se trata de la copresencia del mundo de la acción estratégica, deliberada, coordinada, asambleística y el mundo de las transformaciones mágicas, engendradas por la pura fuerza de un deseo. Solo la preservación de esa tensión irresuelta entre ambos mundos podría impedir una “reducción realista” de la trama de *Tosco*. Y esa reducción tendría aquí la consecuencia de que uno de los polos sería asimilado por el otro: o bien la razón instrumental fagocitaría al sueño utópico o bien la utopía imaginariamente cumplida haría innecesario el paso-a-paso del proyecto revolucionario. El mantenimiento de la irreductibilidad de los mundos como estos, el mantenimiento de estas esferas heteróclitas frente a cualquier tentación de síntesis pacificadora, es fundamental, a nuestro entender, en un intento de llevar a escena una obra de Alejandro Finzi.

La razón última de la inconmensurabilidad de los mundos representados tiene que ver, según creemos, con la ascendencia simbolista de la dramaturgia finziana. Y es sabido que la protagonista velada de los textos simbolistas que empezaron a escribirse en la segunda mitad del siglo XIX no es otra que la Muerte, esa noche infinita y sin rostro que intermitentemente da a luz a sus creaturas para tragárselas luego de lo que para Ella es solo un instante. Para el mundo en que nos debatimos los seres humanos, la muerte es la Cosa irreductible, lo heterogéneo por antonomasia, y de Ella son emisarios esos personajes no-humanos que pueblan las obras de Finzi, por ejemplo. Es por eso que la Naturaleza (ríos, vientos, animales...) que toma la palabra en tales obras no es un *alter ego* -ni mucho menos una alucinación o un sueño- de los personajes humanos, sino la mensajera de lo que nos es absolutamente Otro en tanto que irrepresentable.

Hemos sugerido más arriba que, en *Tosco*, Saturnino pertenece a un mundo en que los deseos pueden realizarse sin demora. Para el individuo humano, toda meta (siempre parcial y provisoria) tiene un precio, y solo excepcionalmente ese logro le es dado sin diferimientos. La única satisfacción plena, sin restos ni postergaciones, sobreviene con la muerte, desembocadura fatal del deseo que nos anima y nos mantiene en vida. Cuando Agustín Tosco habla con Saturnino, por lo tanto, habla con su propia muerte, y esta ya no es “la Muerte en sí”, muda, plena e infinita, sino una muerte que, por hablar, está afectada por la falta y puede entonces negociar con su creatura.

El personaje simbolista, consecuentemente, no habla con la Muerte (motor inmóvil e innombrable) sino con “su” muerte, motor laborioso y elocuente de su hacer en el mundo. Y ese diálogo a la vez vivificante y mortífero no está sometido al tiempo de los relojes: su duración es la del instante en que caben todos los instantes, o, como diría un matemático, es un tiempo dotado de la “potencia del continuo”. De estos instantes infinitamente preñados y de estos intercambios con lo absolutamente Otro se nutre la dramaturgia de Alejandro Finzi, y en ello residen los mayores desafíos para quienes se propongan llevarla a escena.

LA OBRA DE ALEJANDRO FINZI

Oswaldo Calafati

Finzi es un dramaturgo cordobés nacido en 1951, licenciado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba y radicado en la ciudad de Neuquén desde 1984, donde desempeñó varias actividades en la Universidad Nacional del Comahue, en donde en la actualidad ocupa el cargo de profesor titular de Literatura Europea Contemporánea y dirige un grupo de investigación sobre un “Estudio de la noción de situación en la reciente literatura dramática europea” (2013-2016). Obtuvo recientemente el doctorado en Literatura Comparada en la Universidad Laval, de Québec, Canadá, donde residen sus dos hijos. Realizó investigaciones en la década del '80 en el Centro de Sociología del Teatro del Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas, especialmente invitado por la Unión de Sociedades de Arte Dramático de Francia y el Teatro de la Roele.

Desde 1982, en que su obra *Viejos hospitales*, en la traducción de Gilles Mazerau, ganó, junto con otras nueve obras francesas, el Concours National de l'Acte 1982-83 de Metz, Francia, Finzi recibió numerosas distinciones internacionales y nacionales, lo que significó un reconocimiento en primeras instancias exterior y posteriormente nacional y provincial.

Quizás la satisfacción más grande para este profundo dramaturgo argentino haya sido la puesta de *La isla del fin del siglo* en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con la dirección de Luciano Cáceres en el 2005.

En uno de los últimos reportajes que se le hicieron, Finzi se rebela en contra de ser incluido dentro de una dramaturgia regional o provincial y sostiene, en una postura parecida a la que el escritor local Héctor Mendes dio a conocer en 1982, que lo importante, lo reconocido unánimemente, no es provincial, regional ni nacional, sino universal. Una postura similar defendía el director Salvador Amore en su trabajo sobre el teatro neuquino.

Es casi imposible resumir en unas pocas líneas la enorme importancia de la obra de Alejandro Finzi para la dramaturgia y para el teatro en general, no solo de la provincia del Neuquén, sino de la Argentina.

Un balance de los numerosos estudios, ponencias y artículos periodísticos que ha merecido hasta ahora, sería un trabajo muy espinoso y extenso, porque cada estudioso ha tratado de utilizar su obra para confirmar sus propias concepciones. Y ese es el caso aún para algunos que lo han acompañado en su trayectoria, como teóricos o directores.

Más que ubicarlo como un regionalista crítico (Barei, 1990), un mero experimentalista (Sagaseta, 1995) un propugnador de una nueva conciencia histórica (Bustos Fernández, 1994) o un representante de las nuevas tendencias (Valenzuela, *passim*) creemos que este autor se remonta a las funciones más remotas del teatro, a su función sacrificial expiatoria, para ser estrictos, con una evidente finalidad catártica y didáctica.

Patrice Pavis, recientemente, en un comentario elogioso y memorable sobre la obra de Finzi, *La isla del fin del siglo* nos dice:

Sensaciones físicas, ruidos inexplicables, imágenes finamente cinceladas en el hielo, intuiciones profundas, esperanzas mezcladas con decepciones: tal es la isla que la obra nos da, más para comprobar que para explorar. El pensamiento: un glaciar que se desmorona. ¿No sentimos también nosotros, acaso, que el piso se deshace bajo nuestros pies? Derrumbe del pensamiento, decía Artaud; desmoronamiento de nuestra existencia, sugieren la obra y su escenografía. (Pavis, 2005)

Justamente, a este “desmoronamiento de nuestra existencia” en la obra de Finzi nos vamos a referir enseguida.

Para este análisis, hemos tenido en cuenta toda la obra conocida del autor hasta la fecha, es decir, unos treinta y siete trabajos, de los que cuatro son obras didácticas, uno es un programa radiofónico, dos son adaptaciones de poemas (uno, muy notable, *Albatri*, merecerá un tratamiento aparte) y cuatro son exposiciones de teatro danza. Restan veintiséis obras teatrales, desde 1968 hasta el 2005, que fueron escritas en treinta y ocho años de vida, desde los 17 hasta los 55 años de edad del autor. De estas veintiséis obras, diez son de temática patagónica. Tomaremos esas diez más otras siete, por lo que nuestro corpus se ciñe a lo que consideramos las diecisiete obras principales de este dramaturgo.

Creemos que Finzi, como lo señala Pavis, centra su trabajo en un tema básico de la cultura actual, es decir en la evidente “debilidad del yo” (Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. 1969) que exhibe el hombre contemporáneo en casi todas las esferas de la vida. Esta situación, analizada por muchos autores en la concreta estructura de la personalidad (Riesman, Foucault, Lacan, Deleuze) así como en sus manifestaciones en la literatura y el teatro (Lowenthal, Zérafra, Jitrik) se evidencia en la irreparable desaparición del héroe tradicional y en el surgimiento de una serie de personajes que solo pueden exhibir su sufrimiento y su impotencia ante situaciones que no pueden dominar y en las que, finalmente, sucumben. Esto podría llevarnos a suponer que nuestro autor es un pesimista confeso. Pero, en contra de las teorizaciones escépticas postmodernas en este sentido, los personajes de Finzi defienden denodadamente una utopía de la autonomía a veces grotesca e ingenua y otras veces, la mayoría, valiente y desesperada. Esa es la diferencia con muchas de las estéticas vigentes y, creemos, es una gran diferencia, porque nuestro autor, a pesar de estar inscripto en la nueva dramaturgia internacional (especialmente los franceses Michel Azama y Xavier Durringer) es un progresista convencido y, en oposición a la aparente contundencia negativa de los hechos, no se resigna a la presunta desaparición de un horizonte emancipatorio posible en el que los hombres puedan ser más libres y más felices, aunque el mismo sea un horizonte distante.

Un análisis ataccional de las obras del corpus devela lo que podríamos denominar una estética de la expiación. Los personajes no desarrollan acciones sino que son objetos de una pasión. El espacio escénico, siempre cerrado, es un verdadero calvario donde el personaje central está aislado y es torturado, mientras sus alocuciones son reflexiones solitarias, a veces muy ingenuas y añiñadas. Se trata de criaturas -como en el teatro absurdista- desoladas, inermes, que musitan o balbucean sus infortunios. No hay acción, trama ni desenlace. El conflicto, consustanciado como un destino trágico, no se resuelve sino que se encona. Los oponentes son caricaturizados en personajes grotescos que actúan como fuerzas naturales, naturalizados como instancias abstractas del mal. Los actores de estas obras tienen que tener una formación grotowskiana, porque las obras son ceremonias sacrificiales en donde los protagonistas son un Agnus Dei o un Ecce Homo.

Ningún objeto del deseo es obtenido por los sujetos: En *Extranjeros*, Elena no encuentra a Tobías y debido a las maquinaciones del Explorador y del Gran Juez (presente solo por medio de un altavoz en esta y en otras varias obras), es devuelta a su isla. En *Viejos hospitales*, la madre no consigue salvar la vida de su hijo ya que sus oponentes, su marido, las enfermeras y el mismo médico no la ayudan. En *Molino rojo*, el poeta loco Fijman es destruido gracias a la acción del Médico, del Guardiacárcel y de su propio padre: en *Aguirre* (...) el héroe se estrella contra el Juez, el Gobernador y el mismo rey de España; en *Camino*

de cornisa, la sensitiva Isabel sufre una metamorfosis, al estilo kafkiano y se transforma, ya en la frontera, en el horroroso pájaro vampiro mapuche Pihuechén. Benigar, en la obra del mismo nombre, lucha sin esperanza contra un río y contra la imagen de su padre, sin poder terminar su diccionario mapuche. En *La isla del fin de siglo*, todos los personajes articulan una serie de monólogos tristes, mientras asisten al desmoronamiento de la Patagonia. En *La piel*, obra fundamental con elementos autobiográficos, Walter insiste en escribir una guía sobre los patos de la República, mientras el doctor Demorgongón (un demonio renacentista) lo somete a una serie de operaciones que acaban con su vida. En *Albatri*, basada en el poema homónimo de Baudelaire, el hermoso albatros, que solo puede volar (metáfora del poeta), sucumbe a la irrisión de los marineros, que lo sacrifican. Martín Bresler, héroe de la obra de ese nombre, es perseguido y condenado por un Juez inexorable, que lo hace apresar un día antes de su posible liberación definitiva, para terminar muriendo en un manicomio. Chaneton cae asesinado por ser un periodista que persigue la justicia y la libertad. Los personajes de *Bairoletto* y *Germinal* son perseguidos por Doble Faz mientras soportan una vida miserable y triste. En *El secreto de la Isla Huemul*, una pareja es perseguida por manifestar libremente su amor. En la obra *Patagonia, corral de estrellas (...)* Saint Exupéry se estrella, con su avión, en su viaje a la Patagonia. Jeremías, el simpático pegacarteles de *Voto y madrugó*, hace una crítica despiadada del sistema electoralista liberal, soñando con una democracia muy alejada de la actual realidad y que parece entrever en un “libro de poemas” encontrado en un tacho de basura: el manifiesto comunista; *Mazzocchi*, el poeta suicida, y *Carmelinda*, la infortunada protagonista, sueñan otra realidad mientras sucumben en el estólido mundo presente. En las últimas piezas, Finzi introduce una serie de personajes animales, como el alacrán conocido como el Príncipe Andrei, en *Chaneton* o la pulga andaluza Magallanes y el bicho de tres cabezas Blake en *Voto y Madrugó* o el grillo Auguste Rodín, en *Mazzocchi*. Todos ellos son ayudantes naturalizados como fuerzas benéficas pero al mismo tiempo caricaturizados y minimizados en sus posibilidades de modificar las situaciones en las que aparecen como acompañantes o confidentes.

Este procedimiento no está encaminado a generar la apatía escéptica en el espectador sino la simpatía afectiva, compasiva y constructiva que podría producir una necesidad de cambio, de modificación voluntaria del pésimo estado de cosas expuesto. Aquí encontramos la tradición del teatro político y, concretamente, del teatro de Brecht. Recordemos los finales abiertos en algunas obras de Brecht, como en *El alma buena de Sezuan*, que convocaban a los espectadores a tomar partido en la resolución del conflicto.

Es conocido el gusto del dramaturgo por lo que él mismo denomina sus “decorados sonoros”. Este recurso a la música se entiende cuando confiesa que hubiera querido ser músico pero sus dificultades físicas se lo impidieron. Parece plausible considerar, entonces, a sus obras como piezas musicales, por ejemplo, como estructuradas en la forma sonata, con un fuerte predominio de unas pocas “voces” (violines, cellos) encarnadas en los soliloquios de los personajes. Creemos que son verdaderas “sonatas da camera”. Y los “decorados sonoros” elegidos para varias obras han sido música de cellos. En otras ha sido el viento, el viento patagónico.

Finalmente habría que considerar su defensa de la poesía y del teatro simbolista. Finzi no entiende a la poesía como un decorado hermoso y vistoso para agrandar a la platea, sino como el único medio político para defender al sujeto en la actualidad. Solo el discurso poético honra apropiadamente al enunciador, encerrado y atrincherado defensivamente en su yo, que, por ese mismo motivo, no puede madurar y crecer apropiadamente. Es decir, somos

como niños asustados que tenemos miedo de crecer. Este es el tema, justamente, de *El pájaro azul*, de Maeterlinck, autor que gusta citar Finzi y que, por medio de parábolas simbólicas, tan apreciadas por los románticos, se refería a profundos problemas de la existencia humana. La poesía propone la utopía de un verdadero espacio compartido en el que los hombres puedan comunicarse libremente, sin ataduras económicas y sociales.

La condición de la palabra teatral es, para mí, poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir. La palabra que elige partir, entonces, porque nada tiene que hacer entre los discursos racionales, domésticos o masivos. Con esa palabra construyo mi ficción. (Finzi, 2003)

Y el teatro puede hacer que esa poesía alcance a mucha más gente que la que pueda acceder a un libro. Creemos que este es el programa de este gran dramaturgo, interesado ahora en los problemas de la traducción de obras de teatro y en las innovaciones del tecnotexto y del “aparato escénico”.

Como para que no queden dudas con respecto a su no adscripción a las tendencias postmodernas podemos afirmar que Finzi es materialista y realista. Lo primero ha sido reiterado varias veces en sus trabajos, de una manera implícita, pero lo ha manifestado explícitamente en el epígrafe que acompaña a su obra *Camino de cornisa*, y cuyo texto es el mismo del epitafio de la tumba de su padre, un afamado jurista cordobés: *Il tempo tutto toglie e tutto da, ogni cosa si muta, nulla s’annichila* (Giordano Bruno). “Y ese es el sentido de la vida”, afirma Finzi. Y con respecto a su realismo, véase el prólogo a *De escénicas y partidas*, que finaliza afirmando:

Mi ficción, que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad... se pregunta, una y otra vez, si es cierto que es imposible decir lo real. [Pero] Y hay algo que se instala en nuestra vida: el mundo de lo real es insoportable, en el sentido psicoanalítico, lacanianiano, de la cosa. Ese mundo de lo maravilloso, (el mundo de los chiflados de sus obras. “Gente loca como Martin Bresler o el mismísimo Antoine de Saint-Exupéry. Tarados maravillosos”.) ese espacio teatral que se abre y se multiplica en la frontera, es el único que nos puede contener también como seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER, M. (1969). *La sociedad. Lecciones de sociología*. Buenos Aires: Proteo.
- AMORE, Salvador H. (2001). “Teatro. De lo regional a lo universal (o una de francotiradores)”, en Godoy Manríquez, Carlos J. (Dir.). *El gran libro de la Provincia del Neuquén*. Neuquén: Milenio Ediciones, tomo II, p. 1041-1083.
- BAREI, Silvia N. (1990). *El teatro argentino en la perspectiva de un regionalismo crítico*. Buenos Aires, II Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano.
- FINZI, Alejandro (1996). “El teatro patagónico y el fin de siglo”, en: Bustos Fernández, Amelia (Comp.). *La literatura de la Patagonia Norte. Un imaginario en la frontera*. Neuquén: Educo, p. 53-56.
- (2003). Prólogo a *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: INT.
- SAGASETA, Julia E. (1995). “Las nuevas propuestas teatrales: experimentación dramaturgica”, en *Espacios*, UBA, diciembre, nro. 17, p. 29-32.

**PROYECCIONES DE LA POÉTICA DE LA VANGUARDIA TEATRAL HISTÓRICA (1896-1939)
Y DE LA POSTVANGUARDIA EN LA DRAMATURGIA DE ALEJANDRO FINZI**

Jorge Dubatti
(Universidad de Buenos Aires, UBACyT)

I. Una voz dramática singular, una poética única

Detengámonos, para empezar, en tres pasajes de *La isla del fin de siglo* (1990) de Alejandro Finzi:

HUGO: El doctor Freud envolvió sus manuscritos, reunidos durante años, en papel de carnicería, y los ató con sogas de cordeleros apátridas. Partió en el tren nocturno hacia Leningrado y cuando llegó, al dejar atrás la estación central, no conocía qué calle tomar. Llegó a orillas del río Neva: no había nadie. Encontró un grillo y él le dijo que era Lenin y lo invitó a jugar una partida de ajedrez. El doctor Freud dejó el grueso paquete a su lado, se quitó el grueso capote para cubrir sus páginas. Creo que el grillo le ganó la partida y lo condujo a un lugar seguro. Pero, ¿existe Leningrado todavía o ya no es otra cosa que un puñadito de arena que dibuja lágrimas en el rostro de un ciego? (Finzi, 2013:235)

ADELA: Un artista cree que cuando la luna aparece en el cielo, la noche se transforma en caracola para que los niños hagan una promesa. Por eso, ahora, si son tan amables, escuchen mi canción: ... que la sonrisa de esos pequeños / madure como un fruto de luz / en el corazón de la luna // que la luna mienta a las barcas / y nadie encuentre el sueño en el mar / que el mar traiga a mí / viajero / dame tus ojos para dibujar el horizonte / una estrella para mi soledad / dame tu boca para dibujar en el último amanecer / la palabra amor // que el amor te traiga a mí / viajero / que las barcas unan sal y olas donde reflejar / un solo instante tu rostro... (256)

EMA: Si la mujer que vive a orillas del mar se golpea en el pecho, el corazón de noche suena como una campana que llama al pescador cuando la tormenta se aproxima. Si la mujer mira en el fondo de las olas cómo se deshace la luna llena, su vientre crecerá como la curva de una almeja. Pero el pescador, todavía en alta mar, tira su red, una y otra vez, para hacer con los huesitos de un pez un sonajero que el sueño agitará en una cuna. (266)

Lo primero que llama la atención en estos parlamentos es que, aunque de tres personajes diversos, tienen en común un discurso poético único, un decir singular, característico de la “voz” dramática “finziana”. Es importante que el tercer pasaje esté relacionado a la reescritura de una leyenda esquimal (Bustos Fernández de Chioconni, introducción en Finzi, 2005:13). Por otra parte, se insertan en la historia de un drama -a la vez- de situación y espacial. La Patagonia es último refugio de la humanidad, se está fracturando en islas, la tierra entera se está desintegrando por falta de potasio y el sol es mortal, transforma los océanos en cristales. En ese espacio confluyen el científico Charles Darwin, que ha sido rescatado por los pingüinos y camina como ellos; Ema, la novia de Sigmund Freud, que espera que su prometido venga a buscarla; el piloto y escritor Antoine de Saint-Exupéry, cuyo avión se ha estrellado y acaba de conocer al Principito; Hugo, vendedor

de libros, ¿alter ego del autor? (quien desempeñó en su juventud esa profesión), que provee de enciclopedias, *Quijotes*, *Iliadas* a las escuelas; Adela, una cantante de ópera que ha llegado a la Patagonia hace semanas para inaugurar un teatro y aún no ha encontrado al productor que la convocó. Personajes de procedencias diferentes y, lo que es más relevante, de tiempos diferentes: Darwin, siglo XIX; Ema y Saint-Exupéry, primera mitad del siglo XX; el Vendedor de Libros y Adela, muy probablemente de fines de siglo XX. El desierto patagónico que se desintegra parece ser una terminal, así lo sugiere el sonido de “un altoparlante de las grandes estaciones de viaje” (227), estación en la que convergen pasajeros del espacio y del tiempo.

Reconocemos en *La isla de fin de siglo* tanto una voz dramática propia como una poética de situaciones y espacial peculiar, que se diferencia de la de otros autores argentinos. Basta con leer un fragmento para identificar a su autor. ¿Qué resulta tan atractivo y diferente en sus obras? ¿Cómo definir la personalidad de esa voz, de esa poética? Intentaremos en esta conferencia contestar estas preguntas-focalizaciones. Debemos indagar en problemas de Historia del Teatro, Poética Comparada y Filosofía de la Historia Teatral.

II. Investigador-artista

Como hemos observado en otra ocasión (2014:83), la labor integral de Alejandro Finzi puede ubicarse en las coordenadas del investigador-artista, es decir, del teórico universitario con importante producción ensayística y/o científica que, además de su trayectoria académica, es un artista de primer nivel¹. Sería vano preguntarse cuál de las dos áreas es prioritaria; lo relevante radica en observar su mutua alimentación y productividad. Para pensar el teatro de Finzi en su raíz, no debemos abstraer su escritura dramática ni de su pasión de lector de teatro y literatura, ni de su trabajo académico, como docente concursado de Literatura Europea I y II e investigador de la Universidad Nacional del Comahue y en otras casas universitarias dentro y fuera del país. Además de magnífico dramaturgo², Finzi es un lector incansable y uno de los teóricos más valiosos de la Argentina, Doctor por la Université Laval de Québec (Canadá). Justamente en su producción teórica³ encontramos datos sobre sus lecturas y preocupaciones, y siempre las observaciones que Finzi realiza como investigador sobre otros creadores, tendencias o procedimientos de la literatura y el teatro, son claves directas o indirectas para comprender su propia producción artística. La teoría de un artista vale, es sabido, como registro autobiográfico y autotextográfico.

III. “Ensayo un gesto poético”

Por esto, el mismo Finzi piensa y analiza su poética con lucidez y da claves pertinentes. En diálogo con Jorge Luis Caputo, reflexiona Finzi que no se trata de buscar en su teatro la tensión entre realismo e irrealismo, sino del “gesto poético” (*Tablón de estrellas*, 2009): “Ensayo un gesto poético”, afirma (2009:184), “El gesto poético revela de qué está hecha la realidad” (189), “Pienso que nunca dejé de escribir poesía” (190). Finzi ha explicitado en diversas ocasiones la relación de su poética dramática con la poesía:

Hay un modo de escribir el teatro, que es escribir el teatro del aquí y el ahora, del dame y te doy. Hay otro modo, que es mi hipótesis, que es quebrar ese aquí y ese ahora y transitar el espacio poético, el espacio lírico. Ese espacio lírico recupera, funda, instala el valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario.

Toda mi vida de autor teatral he trabajado por eso. (...) Me he instalado en esa búsqueda, de modo que el teatro soporte, sostenga, desarrolle la palabra poética, porque creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía. No hay otra. (Deffis de Calvo, 2003:7)

En su libro *Cuadernos de puesta en escena* (2012), resultado de su intervención en el Seminario Erasmus Mundus (dictado en 2011 en la Université Libre de Bruxelles, por convocatoria de André Helbo), Finzi propone una mirada sistemática sobre las relaciones entre lírica y teatro y una práctica para buscar teatralidad en la poesía. Allí cita a T. S. Eliot:

La poesía, sólo ella, puede hacernos ver el mundo en un nuevo aspecto, o hacernos descubrir aspectos hasta entonces desconocidos de ese mundo; puede llamar nuestra atención sobre esos sentimientos sin nombre y más profundos en los que rara vez penetramos. (Finzi, comp., 2012:16)

En su estudio postliminar a *Tablón de estrellas*, Caputo define y examina esta concepción de Finzi (2009:163-167), y pone en primer plano un componente esencial de la poesía dramática de Finzi: la sonoridad, la musicalidad. “Escribiendo teatro me realizo como músico. Soy un músico que no fue. (...) Escribiendo teatro, escribo una partitura musical. (2009:187)

IV. Postvanguardia, expansión del “big bang” de la vanguardia histórica

Ahora bien, ¿en qué poesía piensa Finzi cuando habla de poesía, en qué experiencia lírica y en qué poéticas de la historia de la poesía? Aclaremos que cuando habla de poesía, se refiere al conjunto de la literatura, no solo a la lírica. Sin duda, por su condición antes señalada de investigador-artista, lee y frecuenta toda la historia de la poesía/literatura. Pero en su escritura se advierte especialmente la resonancia de la poesía y del teatro después de la experiencia de la vanguardia histórica, del descomunal “big bang” que abren el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Se ha relacionado acertadamente la dramaturgia de Finzi con el simbolismo, pero también hay que rescatar en su poética huellas de esa mayor liberación que trae a la poesía y al teatro la vanguardia histórica, fundamentalmente el surrealismo. Después de la “aventura” y el “riesgo” (Michaud, 1994:297-328) de la vanguardia histórica, la poesía y el teatro ya no son ni pueden ser los mismos⁴. Imposible para un escritor contemporáneo ignorar ese legado, que resuena de alguna manera. En el caso de Finzi, ese legado es fundante. ¿Acaso pretendemos decir que la dramaturgia de Finzi es vanguardista? Definitivamente no. Imposible serlo a fines del siglo XX y principios del XXI. Pero, sin duda, sí podemos afirmar que Finzi es un heredero del teatro y de la poesía posteriores a la experiencia de la vanguardia histórica. Hay algo del surrealismo “heterodoxo” (siguiendo los términos de Cirlot, 1953:10), de cuyos procedimientos Finzi se apropia consciente o inconscientemente para integrarlos a una poética diversa, propia. Coincidimos con el análisis que realiza Carlos Marcial de Onís sobre la presencia del surrealismo en España, en que tras la “desintegración” del surrealismo durante y después de la Guerra Civil, “quedan, sin embargo, operantes o en disponibilidad, ciertas adquisiciones permanentes” (1974:85). La postvanguardia implica el reconocimiento de esa “adquisición permanente”. Como los límites entre lo específico del surrealismo y otras expresiones de la vanguardia son muy lábiles,

preferimos definir a Finzi, por extensión, un heredero de la experiencia monumental de la vanguardia histórica, es decir, un postvanguardista, que sigue explorando la cantera ilimitada que abre el legado de la vanguardia histórica en el arte y la literatura. Nuestra hipótesis, entonces: sin vanguardia histórica, ni postvanguardia, no habría poética dramática de Finzi. La libertad de la vanguardia en la literatura y el teatro definen un legado que marca huella en su “gesto poético”, más allá del simbolismo.

V. Sin simbolismo no hay vanguardia histórica ni postvanguardia

Antes de entrar en el análisis de los textos de Finzi a partir de las huellas de la vanguardia histórica y la postvanguardia, dos aclaraciones.

Primera: cuando hablamos de vanguardia histórica y postvanguardia, ¿a qué nos referimos? Venimos trabajando sobre el tema⁵ y actualmente desarrollamos el Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”. Nuestra propuesta es que la vanguardia histórica, a fines del siglo XIX y especialmente en las primeras décadas del siglo XX, abre los procesos del teatro contemporáneo, que el teatro del presente es resultado de los desarrollos históricos de la vanguardia en la postvanguardia. Llamamos vanguardia histórica a la instauración y desarrollo en la historia de la poesía y el teatro de un nuevo fundamento de valor y una nueva concepción artística, centrada en la fusión de arte-vida y en la lucha contra la institución-arte, y generadora de tres campos procedimentales fuertemente productivos en la historia de la literatura y el teatro vanguardista y posterior:

1. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas de la poesía y del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del “teatro burgués”;

2. recuperación de procedimientos de la poesía y el teatro pre-modernos (entendiendo como tales la poesía y el teatro anteriores a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y anti-modernos (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos);

3. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores:

a) liminalidad: la fusión y tensión entre arte y vida, y entre el teatro/la poesía y las otras artes;

b) redefinición de la literaridad y la teatralidad, por ejemplo, en cuanto a esta última, ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción dramática y a la representación de un texto dramático previo, sino al acontecimiento o acto en sí mismo;

c) irracionalismo: el trabajo sobre estructuras antirracionalistas, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control racional, el “azar producido” y la “asociación libre”;

d) conceptualismo: explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual de la literatura y el teatro, a través, por ejemplo, de metapoesía y metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc.

La literatura y el teatro de la vanguardia histórica cambian así la poética de la lírica y del drama: nunca antes en la historia del arte universal se había experimentado tanta

liberación en la poesía y en la dramaturgia por la vía de estos tres campos procedimentales. Entre otros textos poéticos y dramáticos, acontecimientos y espectáculos teatrales, metatextos, incluimos en el corpus de la vanguardia teatral histórica, con sus diferencias, la producción de Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Yvan Goll, Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Roger Vitrac, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Georges Schéhadé y otros.

Este doble fundamento de valor de la vanguardia histórica: la fusión del arte con la vida y de la vida con el arte (resultado de una radicalización de la herencia simbolista) y la lucha contra la institución-arte, otorga a la vanguardia una historicidad que la diferencia de los procesos de modernización anteriores: la vanguardia ya no lucha solo contra el estado del arte inmediato anterior, solo contra sus contemporáneos dominantes, sino también contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte durante al menos cinco siglos de historia, en la constitución de la Modernidad y el arte moderno. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización sino algo más: una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Pero la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irrepetible en su radicalidad, y “fracasa porque triunfa”. Como observa Renato Poggioli (1964), la vanguardia comienza a auto-institucionalizarse, va armando “su propio museo”, se convierte en referente de sí misma y por lo tanto, termina integrándose a aquello que ataca: la institución-arte. De esta manera, la vanguardia histórica termina constituyéndose en el período de la historia del arte en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma, y finalmente la vanguardia se suma como un nuevo capítulo en la historia de la institución-arte.

Resultado de esos fenómenos surge la postvanguardia. Llamamos postvanguardia al inconmensurable legado productivo de la vanguardia en la literatura y el teatro posterior: el impacto de sus campos procedimentales, aunque vaciados del fundamento de valor y la concepción original de la vanguardia, que han “fracasado”. La postvanguardia es la constatación, a la par, del “triunfo” de la vanguardia y del “fracaso” de su concepción. En la actividad escénica, por ejemplo, reconocemos expresiones de la postvanguardia en el “nuevo teatro” entre 1940 y 1970 (Marco de Marinis, 1988), en el teatro del absurdo, el *happening* y la *performance*, en el teatro pánico, el teatro ambiental y el rásico, en el “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, las instalaciones, en el teatro “posmoderno” y el teatro de la destotalización, en el teatro posdramático (recordemos que Lehmann dedica todo un capítulo al análisis de las relaciones entre vanguardia teatral y teatro posdramático), el biodrama y el vasto espectro de poéticas de la liminalidad, entre otros. Creemos que el impacto de la vanguardia histórica ha sido tan grande en la historia del teatro universal que la postvanguardia sigue aconteciendo en diversos ámbitos hasta hoy, en una suerte de ampliación permanente de su productividad, como intenta afirmar esta ponencia en el caso de Finzi.

Segunda aclaración: como ya hemos señalado en nuestros estudios citados, “sin simbolismo no hay vanguardia histórica”, porque la vanguardia parte de una radicalización de la idea de autonomía que en el simbolismo configura una nueva instrumentalidad del arte. La autonomía del simbolismo no consiste en aislamiento o alejamiento de la vida, sino por el contrario en no-ancilaridad: cuando el arte decide no ponerse al servicio del Estado, la política, la moral, la educación, la ciencia o la iglesia, paradójicamente genera una nueva instrumentalidad específica, comienza a prestar un servicio específico. La vanguardia retoma y profundiza esa nueva instrumentalidad del arte desarrollada por el simbolismo y que sin

duda -como querían Rimbaud o Maeterlinck o Mallarmé- incidía en la vida, la transformaba. Como ya hemos estudiado en otras oportunidades, muchos componentes de la vanguardia histórica (transmitidos como campo procedimental a la postvanguardia) provienen de su relación con el simbolismo. Se ha identificado la presencia del simbolismo en la dramaturgia de Finzi, pero creemos que parte de esa presencia llega a Finzi a través de su relación con la vanguardia y la postvanguardia. El simbolismo no solo llega a Finzi directamente a través de sus exponentes de fines del siglo XIX y el siglo XX, sino especialmente a través de sus derivas y reelaboraciones en la vanguardia histórica y la postvanguardia.

VI. Vanguardia y postvanguardia en la biblioteca de Finzi

Ya sea en diálogo personal con Finzi, ya sea en sus obras teatrales, en sus metatextos o en sus escritos teóricos y estudios académicos, o en los contenidos de sus programas de cátedra y seminario, aparecen y reaparecen las referencias a los grandes creadores teatrales y literarios de la vanguardia histórica y la postvanguardia. Sin duda los artistas de vanguardia y postvanguardia integran la biblioteca de Finzi. Veamos unos ejemplos. En varias conversaciones Finzi nos ha insistido en la necesidad de traducir del francés al castellano el teatro del surrealista Georges Schéhadé (seguramente Finzi es uno de los pocos argentinos que conoce la obra dramática de este poeta notable). En una de sus obras tempranas, *Molino rojo o un camino alto y desierto* (1988), el protagonista es el poeta argentino Jacobo Fijman, uno de los máximos representantes de la modernización de la lírica nacional, y se hace referencia a su viaje a Europa en 1923 “donde visita a [Paul] Éluard, a [André] Breton” y donde “tiene una entrevista exclusiva con Jules Supervielle” (Finzi, 2013:179-180). Allí también se hace mención a la pertenencia de Fijman al grupo Martín Fierro, formación atenta a la vanguardia histórica y a las modernizaciones radicalizadas de la década del veinte en Europa. La mirada de Finzi a la vanguardia y postvanguardia incluye otros campos, como la música y la plástica: en *Benigar*, hay epígrafes de Arnold Schönberg y Juan Gris (Finzi, 2013:204); en *Sueño, Carmelinda*, “el dispositivo escénico debe reproducir, con la mayor fidelidad posible, la instalación *The Wait*, del artista Edward Kienholz” (Finzi, 2013:473). Por otra parte, en su libro *Teatro y Literatura. Nuevas escrituras europeas*, estudia la experimentación de la escena neotecnológica de Denis Marleau, director canadiense de herencia postvanguardista (2006). Tiene escritos sobre Michel Vinaver (incluidos en la compilación *Nuevo teatro europeo*, 2008) y sobre Robert Lepage (Finzi, 2004), entre otros.

Implícitamente en algunas situaciones del teatro de Finzi resuena la libertad onírica de la iconografía surrealista, por ejemplo en los diálogos entre un humano y un insecto o animal, procedimiento recurrente en la dramaturgia de Finzi: *Chaneton* (el alacrán Príncipe Andrei), *Martin Bresler* (la araña Solange), *Voto y madrugó* (Magallanes la pulga andaluza y Blake el bicho de tres cabezas), *Tosco* (una luciérnaga), incluso en *La isla de fin de siglo* en el relato del encuentro de Freud con el grillo, arriba citado, o en el de cómo los pingüinos adoptan a Darwin⁶. O entre un humano y un río (*Benigar*) o el viento (*Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry*). ¿Cómo “representar” el personaje insecto o animal o río, cómo componer audiovisualmente la situación, especialmente cuando ese personaje lleva nombre humano? En la lectura, es imposible no asociar las resoluciones de la plástica surrealista, especialmente el *collage* y la figuración onírica, y sus contactos con la iconografía ancestral: de las alegorías medievales a las fábulas y las ilustraciones de *Alicia en el país de las maravillas*. Ese desafío se multiplica en el teatro de Finzi para niños: *¿En cuánto*

tiempo se derrite un cubito?, *La historia del elefante rosado y el fotógrafo* y *Un oso cruza la frontera*, donde los personajes son un cubito que no quiere derretirse (último resto de un glaciar), un elefante albino y un oso. Nora Lía Sormani ha vinculado el teatro para niños de Finzi con el legado de la vanguardia: advierte en giro caleidoscópico con otros componentes “una lógica de lo absurdo, de lo irracional propia de la vanguardia, todo desde un efecto de unidad que da la dimensión poética, siempre integrada al humor”. (Sormani, 2015)

Un autor ligado a los procesos de la vanguardia histórica, recurrente en la obra de Finzi, es Guillaume Apollinaire, el autor de los caligramas y de las piezas teatrales renovadoras *Las tetas de Tiresias* y *Color del tiempo*, así como de esa extraña mezcla de novela y teatro *El mago en putrefacción*. Observa Finzi en la entrevista incluida en su *Obra reunida*: “Están mis estudiantes en la Facultad y entre ellos y yo están Brecht, Flaubert, Shakespeare, Apollinaire, Villon y Racine” (Finzi, 2013:16). En el ya citado *Cuadernos de puesta en escena*, subtítulo (*De Rimbaud y Apollinaire a Alberto E. Mazzocchi y Bernadette Dao Sanou*), Finzi teoriza sobre las relaciones entre lírica y teatro y cómo “otorgar al poema una voz escénica” y pone como ejemplo una propuesta de puesta en escena del poema “Le Pont Mirabeau”⁷ de Apollinaire (2012:18-20). Cuando le preguntamos a Finzi por su interés por Apollinaire, nos dijo:

La relación con Apollinaire es excelente. Nos encontramos en el aula frecuentemente. Él se sienta al fondo y escucha. Suele leer de reojo las notas que los estudiantes, a derecha e izquierda, toman de mis clases. A veces se ríe con esa risa franca que tiene. Caminé muchas veces el puente Mirabeau. Muchas. La historia de amor con Marie Laurencin será trágica, pero es perfecta, construida sobre un instante que es la definición luminosa del big-bang. Lo que les pasó nos pasa a todos, decíme que no. A todos. A Dubatti y a Finzi y sus respectivas novias. Es una maravilla ese descomunal equívoco que ellos, Marie y Guillaume, atravesaron⁸.

Sobre la relación de Apollinaire con la vanguardia, sin embargo, Finzi plantea reparos: La asociación entre Apollinaire y las vanguardias por, apurada, es abusiva. Cliché académico, si querés, que se reitera de manera terrorista y que llega a nuestros días. Cuando nos referimos estrictamente a su obra lírica, tenemos que hablar de la recuperación de maniobras compositivas muy arraigadas en la lírica europea desde el siglo XIX hasta el siglo XIII. Aporías. El gran renovador es el más grande de los conservadores. Uno lee a Apollinaire y lee a Gervasio, a Petrarca, a François Villon. Guillaume Apollinaire sale de ahí para encontrarse con la gran poesía de la oralidad, aunque él mismo fue pésimo diciendo sus versos⁹.

Justamente en esa misma dirección observa Saúl Yurkievich: Apollinaire y su poesía se encuentran en la encrucijada entre un mundo que nace y un mundo que perece. A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente. La divergencia no tiene para él visos de opción trágica o de conflicto. Por esta índole suya, la de ser poeta de entremundos, poeta de clausura y de apertura, receptáculo de una antigua y transitada herencia, a la par que punto de arranque de nuevos caminos, su obra nos resulta doblemente atractiva. Un depurado romanticismo finisecular converge con el descubrimiento de nuevos contenidos y nuevos procedimientos poéticos. Hay, si se quiere, dos Apollinaire (...) el Apollinaire tradicional y el innovador. (1968:9-10)

A las palabras de Finzi y Yurkievich podemos agregar -como ya observamos- que uno de los rasgos de la vanguardia histórica es el interés por lo pre-moderno y lo anti-moderno, ya perceptible en la producción de Alfred Jarry (por ejemplo, en la relación de *Ubú Rey* con Shakespeare y Rabelais), referente de Apollinaire, a quien el autor de *Las tetas de Tiresias* dedicó un texto recogido en su libro *Il y a* (1925). Ese mismo rasgo puede hallarse en la obra de vanguardistas posteriores, como Breton, Vitrac y Artaud (Christopher Innes ha estudiado sistemáticamente el vínculo de la vanguardia con el rito, véase su *El teatro sagrado*, 1992).

Un buen ejemplo de esa doble condición de Apollinaire se encuentra en *Las tetas de Tiresias*, en el que regresa al mito griego, defiende como tesis la reproducción para repoblar Europa tras la Primera Guerra Mundial, y a la vez subtitula la pieza “drama surrealista”, donde emplea por primera vez el término que retomará Breton.

VII. Tradición e innovación

Justamente esa situación de tradicionalista e innovador que Yurkievich destaca en Apollinaire, vale también para pensar el teatro de Finzi en el contexto de la dramaturgia argentina. Lirismo y autonomía literaria se asocian a la tesis política y la observación crítica de los conflictos reales; estructuras y procedimientos no convencionales, puestos al servicio de un teatro social; cruces interculturales de elementos regionales con la tradición intelectual más refinada de Occidente. Esta hibridez es posible por la reelaboración del legado de la experiencia de la vanguardia y la postvanguardia. El mismo Finzi es un postvanguardista.

La dramaturgia de Finzi participa de la postvanguardia doblemente: es heredera tanto de las estructuras compositivas del drama vanguardista (sin los fundamentos de valor de la vanguardia histórica) como de las de los principales postvanguardistas (Beckett, Ionesco, Adamov, Tardieu, etc.). De esta manera Finzi religa con la vanguardia histórica al menos de dos maneras: una directa (a través de la lectura y de la investigación de los exponentes del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo) y otra indirecta (a través de su contacto con las expresiones postvanguardistas desde los años cuarenta hasta hoy), imposibles de separar. De una forma u otra, la obra de Finzi prolonga la productividad de la postvanguardia en la historia del teatro hasta hoy. En algunas obras se produce una condensación mayor de la poética postvanguardista; en otras los procedimientos están más dispersos, absorbidos y jerarquizados por otras convenciones, pero también se hacen presentes. En todos los casos la presencia de la poética de la postvanguardia genera en la dramaturgia de Finzi la percepción de una gran liberación de la imaginación, liberación por la vía de la poesía de las sujeciones del realismo y el racionalismo, liberación que le permite echar mano de procedimientos constructivos diversos, aunque sea para ponerlos al servicio de una tesis o predicación sobre la realidad. Dentro de la historia de la dramaturgia argentina, la obra de Finzi genera un efecto de sorpresa, que, *mutatis mutandis*, se relaciona con el que se atribuye a la poética de Apollinaire (Béhar, 1971). En entrevista con Beatriz Molinari, dice Finzi de su *Obra reunida*:

Todas mis obras son experimentales desde el momento que no acuerdan con el glosario de los procedimientos dramáticos. La escritura, lo que busco en ella, es andar en un territorio de indagación, de subversión, de quiebre, de abrir la palabra a nuevos sentidos. (2013:15)

VIII. Análisis de la poética de *La isla de fin de siglo*

La isla de fin de siglo es un caso ejemplar de esa liberación de imaginario y condensación de procedimientos heredados de la vanguardia histórica o de la postvanguardia en la dramaturgia argentina.

Posee, como ya señalamos, una matriz de drama espacial: la Tierra se está deshaciendo, se fragmenta en islas, el espacio natural-territorial se torna inhabitable para el hombre. Metáfora a la vez ecológica, humanística y política del “desmoronamiento” (Finzi, 2013:229)¹⁰ de “fin de siglo” (término inscripto en el título, lo que resalta su relevancia) que construye una distopía: una visión negativa de la situación histórica, pero también natural, tras los procesos que se sintetizan en la caída del Muro de Berlín (la obra está fechada en 1990). Hay que conectar la escritura con su contexto histórico: el “nuevo orden” del neoliberalismo internacional y la caída del socialismo. Incluso Finzi da cuenta de la fragilización laboral y la nueva miseria por pérdida del trabajo provocada por el nuevo orden: Hugo recibe un último encargo de la voz del teléfono inalámbrico, que le anuncia que el “fin de sus servicios”. “¿Qué? ¿Que mi trabajo se terminó? Eso es imposible. Algo muy raro está pasando. Mi trabajo es fundamental, ¡¡los niños necesitan los libros!!” (245).

El derrumbe se compone centralmente con los “decorados sonoros” (227) pero además se explicita verbalmente: “son tiempos de catástrofe”, dice Darwin (231). Frente a la catástrofe, la resistencia:

Veo a hombres y mujeres luchar en sus islas rodeadas de abismos en ignición, buscando que sus criaturas no caigan en sus precipicios que se abren uno detrás de otro. Y esa fuerza arrancada del horror, esa fuerza por no abandonarse, ¡qué es! ¡Díganmelo! ¡De dónde sacan esos seres la voluntad de hacer de su agonía y el estrago un puñado de tenacidad! (244)

Eso dice Saint-Exupéry. En el título de la pieza resuena la alusión geográfica patagónica y simbólica a la “isla del fin del mundo”: “fin de siglo” y “fin del mundo” se asimilan en una común resonancia. El espacio es protagónico, o mejor aún, es un personaje más: ya no contiene a los hombres, los expulsa, hay que escapar de él. La desintegración del mundo exige el exilio, el viaje forzoso para autopreservarse: la experiencia de la dictadura parece ampliada, extendida y ratificada en este nuevo exilio de fin de siglo. Antes debían exiliarse algunos, ahora todos. Ya no hay lugar para vivir. Hay algo que depende del hombre pero que a la vez lo excede: el existencialismo ya no es un humanismo, por culpa de los hombres el mundo se ha escapado de las manos del hombre.

La distopía enlaza intertextualmente con *Color del tiempo* de Apollinaire: el poeta Nyctor (*alter ego* de Apollinaire)¹¹, el pensador Ansaldin de Roulpe y el millonario Van Dieme toman la decisión de escapar en su avión de un mundo tomado por la guerra, en busca de un lugar donde haya paz. Las piezas de Apollinaire y Finzi, ambas con avión como instrumento utópico (el de Van Dieme, el de Saint-Exupéry), se hermanan a su vez en un origen común: *Las aves* de Aristófanes, variante de la utopía de construcción de un espacio humano desterritorializado, en el “aire”, fuera de la tierra. Saint-Exupéry propone abandonar la Tierra y volar al planeta del Principito.

La base de drama espacial instala, por un lado, una causalidad espacial (Todorov, 1975) que lo relaciona con la *parade* vanguardista, un espacio por el que desfilan y en el que se reúnen personajes muy diferentes. En este caso, Charles Darwin, Ema, Antoine de Saint-

Exupéry, Hugo, Adela. Mezcla de orígenes y tiempos diferentes. Finzi acentúa la policronía (pluralidad de tiempos) con algunos detalles: Darwin no reconoce un avión, lo confunde con un animal prehistórico sobreviviente (232); Hugo le entrega a Ema una obra inédita de Freud que logró rescatar en el sótano de la gran Biblioteca de Leningrado (265). También los personajes responden a un sistema de referencias diversas: Darwin, la ciencia; Ema, el amor; Saint-Exupéry, la literatura; Hugo, el intermediario de la educación de los niños; Adela, el arte. Representaciones de alegorías abiertas: el mundo en disolución expulsa a la ciencia, el amor, la literatura, el trabajo por la educación, el arte, que ya no tienen un lugar donde existir. Tradición e innovación, entre la alegoría y la *parade*, evocación de la poética medieval de la Danza de la Muerte, justamente en “el último amanecer” (264).

Por otro lado, personajes y situaciones están atravesados por una causalidad poética implícita (Todorov, 1975) que incorpora caracteres de la imagen surrealista (De Onís, 1974:46), absurda e irracionalista, que torpedea sistemáticamente la lógica racionalista y empírica. Darwin camina como pingüino porque ha sido rescatado por los pingüinos y se ha mimetizado con ellos, lleva su laboratorio en un carrito y se comunica -eficazmente, y en tiempo récord- con la Sociedad Científica de Londres arrojando botellas al mar. Doblemente disparatado, porque el agua del mar se ha “trastocado en sal” y Saint-Exupéry informa la situación con esta imagen onírica, dotada de condensación y desplazamiento, digna de un cuadro o un poema en prosa surrealista:

¡El agua se trastoca en sal! Ha atrapado las naves de los fugitivos y ellos ya no huyen, buscan hacer puentes entre los transatlánticos para poder encontrar provisiones (...) Así que la botella, con todo respeto, creo que no es lo más adecuado a las circunstancias. (239)

Sin embargo, llega efectivamente la respuesta de la Sociedad con la sustancia solicitada. El mundo de *La isla...* pone en suspenso las reglas de lo normal, lo posible y lo extraño de la observación empírica que caracteriza la ilusión de contigüidad del drama moderno (Dubatti, 2009b) e instala otras reglas: las de la liberación de la poesía después del surrealismo. Otros ejemplos. El avión de Saint-Exupéry se ha estrellado, con resplandor de incendio, pero podrá volver a volar. Ema espera que Freud venga a buscarla a la Patagonia que se disuelve. Cuando la Voz del teléfono inalámbrico menciona una edición de la segunda parte de *Don Quijote*, Ema dice ver a Don Quijote alejándose en el paisaje de la Patagonia balcanizada y fracturada, pero Hugo la corrige con otra visión:

No el Quijote, Ema. Pero Rocinante, su caballo. ¿Sabe? Los caballos tienen mirada lateral. ¿Comprende qué significa eso? (...) El mundo del caballo es un mundo de presentimientos, se construye de ausencias. Él no puede nunca llegar a saber si lo que ve es real. Si su realidad, su única realidad es el galope, es andar; el ritmo sostenido de sus patas hace que todo lo que ve gire, gire en torbellino y se transforme en una mancha (...), una mancha, Ema, cuyo nombre es necesidad. (236)

La causalidad implícita entre los acontecimientos y las imágenes genera el efecto del “azar producido” y la “asociación libre”, procedimientos que devienen de la poética surrealista. Finzi altera la pragmática del diálogo, al punto que los personajes parecen no oírse ni contestarse, sino responder a la estimulación del fragmento percibido del parlamento del otro con una estructura cuasi monologal. Cada uno parece estar en su mundo, los intercambios verbales breves se alternan con esos parlamentos cuasi monologales en los que

la palabra se vuelve interna, expresa las imágenes interiores, las asociaciones y las obsesiones de cada personaje. El efecto es onírico, estas estructuras cuasi monológicas parecen acontecer entre la vigilia y el sueño. Un buen ejemplo es el de la carta que Saint-Exupéry le entrega a Ema, quien define las cartas como:

Papeles metidos en un sobre que al ir de un lugar a otro cambian el lugar de las letras, porque el movimiento que las sacude es constante: una abre una carta y las letras se resbalan: van del recuerdo al olvido. Y cada letra busca la palabra “invierno” para que el viento se abra la camisa cuando el sueño no te deja respirar. (241)

De una forma semejante funcionan los relatos de los narradores internos. Cuando Hugo quiere explicarle a Saint-Exupéry “lo que usted no comprende” sobre Darwin, narra cómo el naturalista a la altura de Tierra del Fuego fue arrojado del Beagle por los marineros y:

(...) lo recogió una familia de pingüinos. Buena gente, los pingüinos. Le dieron de comer. Le enseñaron a ponerse aceite para protegerse del frío. Le enseñaron a zambullirse en el mar para cazar y las canciones para enamorar cuando llega la estación para aparearse. En realidad, el profesor Darwin no cree que el hombre descienda del mono. Él sostiene otra cosa, pero no la dice mucho, porque nadie le creería. (242)

La poesía de los parlamentos de Finzi recuerda la síntesis de Michaud sobre el surrealismo: “Al hundir sus raíces en el imaginario y en el inconsciente, intenta levantar los obstáculos que impiden una ósmosis total entre la vida y la poesía” (1994:305). Valga otro ejemplo de sintética belleza: Hugo explica a Saint-Exupéry que frente a la adversidad, en condiciones extremas, en los límites de la vida, el corazón genera un tejido de protección y sobre él se forma otra capa y otra, y el corazón se transforma en una estrella que sólo vive en la estación del silencio, cuando su luz tenue se dispersa como el frío!! (244)

IX. Conclusión

Retomemos las preguntas iniciales: ¿Qué resulta tan atractivo y diferente en sus obras? ¿Cómo definir la personalidad de esa voz, de esa poética? Para responder, recapitulemos las conexiones con la vanguardia y la postvanguardia en la poética de *La isla de fin de siglo*: drama espacial, causalidad espacial y *parade*, distopía con intertextualidad de *Color del tiempo* de Apollinaire, policronía (pluralidad de tiempos), alegorías abiertas y resonancia medieval de la Danza de la Muerte, causalidad poética implícita, caracteres de la imagen surrealista absurda e irracionalista, que torpedea sistemáticamente la lógica racionalista y empírica, efecto de “azar producido” y de “asociación libre”, alteración de la pragmática del diálogo con estructuras cuasi monológicas y palabra interna, recuperación para la imagen poética (como señalamos al comienzo) de múltiples referencias, desde la iconografía surrealista a la reescritura de una leyenda esquimal. “Gesto poético” heredero del surrealismo “heterodoxo” en el “big bang” de la postvanguardia. Pero todo ello confluyendo en una metáfora de claro contenido político, que impugna el “nuevo orden” neoliberal e instala la figura de la resistencia, a través de personajes-delegados que explicitan la nueva situación del mundo, la catástrofe, el fin. Tradición e innovación, entonces, como en el teatro de Apollinaire y en muchos de los exponentes de la

postvanguardia. Si recuperamos los tres campos procedimentales que reconocemos tanto en la vanguardia como en la postvanguardia (aunque atravesados por diferentes concepciones y fundamentos de valor), comprobamos los tres en *La isla de fin de siglo* de Finzi: torpedeo a las estructuras del realismo y la poética tradicional del drama moderno; recurrancia a lo pre-moderno, como en el caso de la leyenda esquimal o la alegoría de la Danza de la Muerte; trabajo, a la par, con el anti-racionalismo y con la explicitación conceptualista (aunque no con la liminalidad ni con la redefinición de teatralidad). Estos componentes de su poética le dan una diferencia en la dramaturgia nacional, a la vez que lo relacionan con otro dramaturgo de su generación: el exiliado Aristides Vargas. Queda pendiente para otra ocasión un estudio comparativo de las poéticas de Finzi y Vargas.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLINAIRE, Guillaume (1994). *Poemas selectos*, selección y traducción de José Manuel López. Barcelona: Edicomunicación. Incluye la traducción de la pieza teatral *Color del tiempo*.
- (2003). *L'Enchanteur pourrissant, Les Mamelles de Tiresias, Couleur du temps*. Paris: Gallimard.
- (2009). *El encantador putrefacto. Las tetas de Tiresias*. Buenos Aires: Losada.
- BÉHAR, Henri (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- BURGOS, Nidia y DUBATTI, Jorge (2015). "Alejandro Finzi", en *El Teatro Comparado en la Argentina*. Universidad Nacional del Sur: EDIUNS, en prensa.
- BUSTOS FERNÁNDEZ DE CHIOCCONI, María Amelia. "Introducción", en Finzi, Alejandro, 2005, 7-17.
- CAPUTO, Jorge Luis (2009). "Estudio crítico", en Finzi, Alejandro, 2009, 159-199.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1953). *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- DE MARINIS, Marco (1988). *El nuevo teatro 1940-1970*. Barcelona: Paidós.
- DE ONÍS, Carlos Marcial (1974). *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S. A.
- DÉCAUDIN, Michel (2003). Introducción a G. Apollinaire. *L'Enchanteur pourrissant, Les Mamelles de Tiresias, Couleur du Temps*. Paris: Gallimard.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia (2003). "La Patagonia, ese enorme universo que promueve la creatividad", en Finzi, Alejandro, 2003, 5-15.
- DUBATTI, Jorge (2008). "Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad", en su *Historia del actor*, coord. Buenos Aires: Colihue, 215-232.
- (2009a). "Alejandro Finzi, teórico del teatro: Bibliografía", en Alejandro Finzi. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 201-205.
- (2009b). "El drama moderno como poética abstracta", "El simbolismo como poética abstracta" y "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista", en su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, respectivamente 21-49, 143-180 y 181-208.
- (2013a). "El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética Comparada y propuesta de tres modalidades de análisis", en *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Artes, en prensa.

- (2013b). “Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)”, en su *El actor. Arte e historia*, dir. y comp. México: Libros de Godot, 115-156. También en *La actuación teatral: estudios y testimonios*, J. Dubatti y Nidia Burgos comps. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 51-84.
- (2013-2014). “Roger Vitrac, *Víctor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica”, *AdVersus. Revista de Semiótica*, año X, nro. 25, diciembre 2013/abril 2014, 92-102.
- (2014). “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral”, en su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- (2015a). “La vanguardia histórica teatral como poética abstracta”, en su *Poéticas del teatro en el siglo XX: Vanguardia y Postvanguardia*. Buenos Aires: Colihue Universidad, en prensa.
- (2015b). “Alejandro Finzi y Aristides Vargas, poéticas y política: observaciones comparatistas” (inédito).
- FINZI, Alejandro (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Ediciones del INT.
- (2004). “Robert Lepage n’est pas né en Argentine”, *Coullisses*, Université de Franche-Comté, nro. 29.
- (2005). *Patagonia, corral de estrellas. Ciclo de obras de teatro patagónico*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue. Introducción de María Amelia Bustos Fernández de Chioconci.
- (2006) comp. *Teatro y Literatura. Nuevas escrituras europeas*. Neuquén: EDUCO.
- (2008) comp. *Nuevo teatro europeo*. Neuquén: EDUCO.
- (2009). *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- (2012) comp. *Cuadernos de puesta en escena (De Rimbaud y Apollinaire a Alberto E. Mazzocchi y Bernadette Dao Sanou)*. Neuquén: EDUCO.
- (2013). *Obra reunida*. Neuquén: Ediciones Con Doble Zeta.
- (2014). *Tosco*. Córdoba: Alción.
- (2015). *Teatro para niños: ¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?, La historia del elefante rosado y el fotógrafo y Un oso cruza la frontera*. Neuquén, en prensa.
- GARCÍA, Silvana (1997). *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*. Sao Paulo: Editora HUCITEC.
- INNES, Christopher (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE, 27-38.
- MICHAUD, Stéphane (1994). “La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX)”, en Pierre Brunel e Yves Chevrel, dirs. *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI, 297-328.
- MOLINARI, Beatriz (2013). “Alejandro Finzi, un baqueano de imágenes poéticas”, en Alejandro Finzi, 2013, 7-16.
- MORTEO, Gian Renzo y SIMONIS, Ippolito, comps. (1971). *Teatro dadá*. Barcelona: Barral Editores.
- POGGIOLI, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- SORMANI, Nora Lía (2015). “Prólogo” a Alejandro Finzi, 2015, en prensa.
- TODOROV, Tzvetan (1975). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- YURKIEVICH, Saúl (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Losada.

NOTAS

¹ Otros ejemplos de investigador-artista en la Argentina: Gastón Breyer, José Luis Valenzuela, Aldo Pricco, Susana Tambutti, Beatriz Lábatte, Cipriano Argüello Pitt, Julia Lavatelli, entre otros. Lo diferenciamos así del artista-investigador, el artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia, sin sistemática tarea académica o científica.

² Entre otras distinciones, Finzi obtuvo en 2014 el Premio Konex Diploma al Mérito, seleccionado entre los diez dramaturgos argentinos más relevantes de la década 2004-2013, junto a Lola Arias, Mario Diamant, Mauricio Kartun, Santiago Loza, Romina Paula, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, Susana Torres Molina.

³ Hemos ordenado sus numerosos estudios sobre teatro en dos oportunidades: véanse Dubatti 2009a y Burgos-Dubatti, 2015.

⁴ Recordemos que en su caracterización de la poesía “moderna”, Michaud destaca los procesos generados por los “movimientos” del romanticismo, el simbolismo, el modernismo, el expresionismo, el futurismo, el imaginismo, el dadaísmo y el surrealismo. (Michaud, 1994:302-305)

⁵ Véanse Dubatti 2008, 2009b, 2013a, 2013b, 2013-2014, 2015a, entre otros.

⁶ Es llamativo que en la mayoría de estos casos el sistema de personajes combina un personaje histórico “real” (no puramente ficcional) con un insecto, por ejemplo Agustín Tosco y una luciérnaga, Abel Cháneton y un alacrán, hecho que acentúa la oposición de caracteres: referencia a la realidad histórica/referencia a la naturaleza, o también historia/imaginación. En algunos casos, los insectos llevan nombres de referencia histórica, lo que multiplica el extrañamiento y el contraste: Magallanes, Blake, Lenin, Príncipe Andrei, etc.

⁷ Incluido en el libro *Alcoholes*. Véase la traducción de José Manuel López en G. Apollinaire, *Poemas selectos*, 1994, 21-22.

⁸ Entrevista vía mail, 15/2/2015.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Todas las citas de esta obra se hacen por la edición de 2013.

¹¹ Como Apollinaire, que incluye en *Color del tiempo* a su *alter ego* poeta, Finzi hace lo propio: Hugo, el vendedor de libros.

¿EN CUÁNTO TIEMPO SE DERRITE UN CUBITO?

Carlos Bugaran¹

Fecha de estreno nacional: 5 de noviembre de 2011
Lugar: Teatro San José, Sala “Jorge Villalba” (San Martín de los Andes, Neuquén)
Grupo teatral: Infinito Sur
Autor: Alejandro Finzi
Dirección general y puesta en escena: Eleonora Arias
Actuación: Carlos Bugaran (Jerónimo), Bárbara Carracedo (Bastet) Cubito de Hielo
Edición de video: Bárbara Carracedo
Escenografía: Alejandro Pisarello (Colaboró como Hormiga Valiente)

¿En cuánto tiempo se derrite un cubito? fue presentada internacionalmente el 30 de noviembre de 2010 en la *Maison de l'Amérique Latine*, en París, por Luis Jaime-Cortes.

Para Infinito Sur es un motivo de especial orgullo realizar en San Martín de los Andes el estreno nacional de esta obra que el autor dedicó a su nietito *Mathías*.

Se trata de una obra breve, destinada al público infantil. Su contenido se propone crear conciencia de la necesidad de cuidar el agua potable, y los glaciares cordilleranos que están siendo seriamente amenazados por la contaminación que produce la explotación minera a cielo abierto.

Mediante un texto accesible transmitido por la familiar figura de un anciano, quien se despierta en una noche calurosa con hambre y sed, el guión se propone despertar el interés del público al que está destinado.

El estreno

Cada vez que el actor debe salir a escena es una emoción intensa. En un estreno se agregan circunstancias que intensifican esa emoción; la expectativa es muchísima.

Meses de trabajo van a ser puestos a consideración de ese “gran jurado” que es el público. Esta vez, hablo del estreno de *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* Esta ocasión tiene para mí el agregado de ser la primera en que actuaré para un público infantil y... ¡con el autor entre el público!

Es una constante que se termine, contra reloj, de poner todo a punto para estar en condiciones de iniciar el espectáculo a la hora establecida. Terminamos una pasada para probar los efectos técnicos cuando ya se oían afuera las voces de los chicos... El público esperaba ansioso. Reparé la utilería que debo utilizar en escena, la ropa la tenía encima, así que para *relax* me tendí en un costado del escenario, desde donde debería dar el primer paso para salir a escena cuando llegara el momento.

Y así fue. Todo bien. Comencé a vivir esa noche de pesadilla de Jerónimo. Cuando se apagó la luz y el “decorado sonoro”, así lo llama el autor, indicó que era el momento... encendí mi linterna, el círculo de luz apareció en el piso del escenario y allí asenté el pie derecho que por cuarenta minutos le prestaría al personaje. Lo había estado creando en los ensayos iniciados en mayo, con la ayuda y experiencia de la directora...

Luego apareció en escena mi compañera de elenco y ambos fuimos desarrollando la historia.

Creo que vale decir, desde quien interpretó el personaje, que la recepción por parte de los niños presentes en el estreno fue muy buena toda vez que siguieron el desarrollo con mucha atención y hasta en algunos momentos participaron, tal el caso en que un niño le dijo al personaje abuelo: “No te duermas... despertate”. (*Yo no lo escuché, me lo contaron después; acaso de haberlo escuchado me habría emocionado mucho... Nunca alguien desde la platea me ha hablado antes; o sea no a mí sino al personaje...*). De todos modos me emocioné después, cuando el último vestigio del glaciar, el cubito de hielo, casi había desaparecido en el vaso.

Son fantásticas, increíbles vivencias que un texto, un autor mediante ese texto sumado al trabajo de un grupo que conforman directora y actores más la indispensable presencia del destinatario, que es el público, pueden desencadenar y sólo por segundos que el intérprete (actriz o actor) recordará por el resto de su vida.

Felizmente lo viví en esa tarde, en que por cuarenta minutos más o menos, le cedí mi persona al personaje...

A Alejandro y Laura, su esposa, los conocí hace varios años y claro que también fue por el teatro y “en el teatro”... Fue en la época en que Jorge Villalba y los que lo acompañábamos estábamos en plena actividad. Entonces el profesor Alejandro Finzi y Laura estuvieron en el teatro San José que era por ese tiempo el lugar de reunión de la Fundación Amigos de la Cultura de S. M. de los Andes (FACSMA) y los del Grupo Teatral San Martín de los Andes... y en general de toda persona que, por entonces en el pueblo, tuviera inquietudes, afición o practicara alguna actividad artística. El teatro era algo así como un club de la cultura. Hermosa época.

En los años siguientes nos volvimos a encontrar con Laura y con el profesor Alejandro Finzi; alguna vez en Zapala, alguna vez en Neuquén Capital, otra en la sala Sarmiento de Bariloche, siempre relacionados con el quehacer teatral. Siempre el tema obligado era el teatro, nuestro teatro neuquino y siempre las opiniones, el intercambio de ideas y por qué no la polémica, tenían el aporte valiosísimo del profesor.

Y así es que hoy tenemos una amistad que me honra. Admiro al profesor Finzi y cuando me pregunto por qué... me digo: porque lo suyo está en un campo tan maravilloso como el del idioma, las palabras, las letras... Porque es escritor y porque es un dramaturgo cuya obra es muy trascendente.

Alejandro me ha premiado, así considero su actitud, al obsequiarme varias de sus obras; nos acompañó en el teatro San José el día del estreno de *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* y... al final lo más importante: creo que además de admirarlo por ser un brillante literato, lo hago por su humildad y por no retacear su amistad a un ignoto maestro de escuela con pretensiones de actor aficionado.

¹ En <http://recuerdosteatrales.blogspot.com.ar/2011/11/en-cuanto-tiempo-se-derrite-un-cubito.html>.

ECOLOGÍA Y PROCEDIMIENTOS TEATRALES *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?*¹

Néstor Tkaczek

El trabajo que asumimos tiene dos vertientes que terminan convergiendo en la intencionalidad final de la obra. Por un lado tenemos una obra teatral de la que analizaremos algunos procedimientos dramatúrgicos, básicamente las réplicas y las didascalias que apuntan a la intencionalidad de la obra; por otro lado hay una temática que no se revela como telón de fondo sino como una problemática que focaliza la acción y que tiene que ver con la contaminación del agua y la pérdida de zonas naturales. La preocupación por el medio ambiente no es nueva en Finzi viene desde siempre, podemos citar *La isla del fin del siglo* (1992) en la que aparece el desequilibrio de la naturaleza por la desaprensiva intervención humana y sus desagradables consecuencias, junto a la idea de la Patagonia como privilegiado reservorio de recursos naturales que hay que cuidar. Es decir que el tema ecológico ha estado y sigue estando presente en sus obras. Hay desde su peculiar estética teatral un grito de alerta sobre la salud de nuestro planeta, ese grito está en consonancia con una de las notas propias de su teatro: el cuestionamiento del poder. Castoriadis expresa muy bien en uno de sus ensayos el rol contestatario de la ecología: “La ecología es subversiva porque cuestiona el imaginario capitalista que domina el planeta. [...] Muestra el impacto catastrófico en el medio ambiente natural y en la vida de los seres humanos”. (2006:348)

Didascalias y diálogos

En cuanto a la obra, podemos decir que es una pieza muy breve, dedicada a su nieto Mathías, que ya condiciona evidentemente la escritura y se puede considerar como “una obra para niños”; aunque claro aparecen procedimientos característicos de su dramaturgia como la importancia del decorado sonoro, personajes “extraños”, situaciones peculiares, didascalias que adquieren una autonomía y dialogan con el texto principal, y que le dan una huella identitaria. Si bien es cierto, hay otros procedimientos a nivel macroestructural que aquí no aparecen y que sí lo hacen en sus obras más complejas.

Se mantiene también la importancia nuclear del texto dramático, no solo es un texto que propone permanentes desafíos para la puesta en escena, sino que el texto mismo revela una preocupación central por el lenguaje y que adquiere en distintas partes de las obras una dimensión netamente poética que Finzi reivindica siempre:

La cualidad poética de la expresión, el teatro que persigo también propone para el texto un espacio de lectura que es autónomo del de la escena. Que se funde, en todo caso, con él. Esa es mi búsqueda de toda la vida como autor teatral. (*Cuadernos de Picadero*, 02, p. 50)

Pese a la brevedad, lo poético también aflora en este texto, así podemos leer: “Y entonces, cuando hicieron la explosión, pude escapar. Un botecito llamado ‘El desencanto’ y conducido por una hormiga periodista, me fue llevando por arroyitos y sueños”². O bien en forma ya casi de verso o canción en el final de la obra cuando Jerónimo le pide a las estrellas el rocío:

Agua nocturna que cae
para bendecir a los que sueñan con que...

hay alegría para repartir.
Agua que en invierno será nieve
y alimentará los ríos de nuestra cordillera.

No quisiera dejar pasar aquí otro tema frecuente en las obras de Finzi, como es el tema del viaje, del que me he ocupado en otro trabajo (2010)³ y que también lo ha hecho la crítica en trabajos como los de Caputo (2009) y el prólogo a *Tablón de estrellas* escrito por su traductora francesa, Denise Delprat (2009).

Hay un elemento textual que ha sufrido, creo, las mayores variaciones a lo largo del tiempo en su teatro: las didascalias. En las primeras obras eran en su mayoría instrumentales (en términos de Vinaver); luego se han tornado cada vez más independientes y más lúdicas, buscan la complicidad del lector y se constituyen en muchos pasajes como un discurso independiente que requiere una lectura propia.

Se habla del autor de las didascalias como el hablante dramático básico. Aunque en Finzi este hablante dramático básico tendrá dos tipos de discurso claramente delimitado en esta obra. El primer tipo aparece por única vez y como en casi todas sus obras al comienzo: “Debe prestarse particular atención a los decorados sonoros propuestos a lo largo de la obra”. Esa voz la podemos asociar, quizás con el discurso del autor. Ahora no todas las didascalias son claramente el discurso del autor sino de este hablante que está con un pie afuera y con otro adentro de la situación dramática urdida por los personajes.

Es una voz lúdica, que nos interpela al mismo tiempo que sitúa el espacio escénico, propone una situación casi narrativa, o bien de hablante casi personaje que nos habla desde otro lugar del texto o del escenario, a los lectores-espectadores. (Una especie de narrador extradieгético y heterodieгético siguiendo los términos de Genette y en la clasificación que hace para las didascalias Laillou Savona, 1985).

En esta cocina hay una heladera. Mirá qué novedad. Una heladera adonde han pegado cartelitos, un calendario del año pasado, corazoncitos de ají, una ballena dada vuelta que al respirar deja deslizar sus gotitas aceitosas por toda la puerta. La ballena es un imán de goma. No está rodeada de krill sino de otros imanes de donde cuelgan siniestras facturas de luz y de gas. Siniestras, les cuento, porque están a punto de vencer. Imanes que ya se caen y donde hay números de teléfono que no quieren resbalar: reclaman una primera llamada a la enamorada, imploran otra al heladero; una urgente al plomero y la última, a la empanada.

Adentro de la heladera no hay una mala rima, hay una cueva. No es la cueva del gigante Fingal. Esa queda en Escocia y entre las notas de una sublime obertura de Félix Mendelssohn. No. Es la cueva de los hielos eternos. El que habita en la eternidad de las cubeteras durante el largo invierno. Es el congelador.

Es evidente que hay mucho humor en este discurso por parte del hablante, una mirada irónica sobre costumbres domésticas, esa mirada zumbona, juguetona se mantendrá en casi todas las didascalias, aún en aquellas que son algo más instrumentales, por ejemplo: “En un olímpico santiamén Jerónimo, todavía dormido, abre la heladera y mete el cubito adentro del refrigerador cerrando a continuación la puerta del viejo electrodoméstico”. En este caso podemos leer ciertos aires de parodia de determinados discursos.

Es decir que el uso de este tipo de didascalias requiere un lector para quien el texto didascálico posee características estéticas propias e inseparables del diálogo. Un lector que

debe imaginar todo un nuevo espacio, no solo físico sino también sensorial y estético. Un lector que tiene que participar y analizar los dos discursos, el dialogado y el didascálico, para comprender el sentido de la pieza. Pero también, por obra del lenguaje un lector ingenio puede construir sentido y las didascalías dan cierta verosimilitud, aire de juego, de discurso del disparate (“Maullido del aria ‘písame la cola, total no duele’”) que engarza muy bien con lo que ocurrirá luego en la escena.

Los diálogos

En cuanto a los diálogos es posible establecer algunas secuencias interesantes que podemos agrupar en cinco partes bien diferenciadas: Es decir que podemos segmentar la obra de acuerdo con la actitud del protagonista en el diálogo que establece con el cubito.

1° parte: Situación: un viejo insomne y adormilado anda con hambre y luego de revisar la alacena llega a la heladera. Habla solo. Hay una necesidad: “tengo sed”, y luego se enumeran tres elementos: “Vaso, agua, hielo”, de los cuales el segundo todavía no se lo tiene y se debe conseguir.

2° parte: Irrupción de otra voz que ordena detener el gesto de Jerónimo de echar el hielo en el vaso. Hay un diálogo que es una serie de órdenes que imparte el cubito de hielo y que Jerónimo por desconcierto obedece las indicaciones de esa voz; esa obediencia es producto del desconcierto que provoca la situación de un cubito hablante.

3° parte: Reacción de Jerónimo e incredulidad. Hay una especie de soliloquio que pone en evidencia su disparatado diálogo anterior y para convencerse de que todo es irreal y absurdo, retoma la tarea de sacar el cubito y colocarlo en el vaso. Vuelta a la situación de la segunda parte.

4° parte: Hay un diálogo. Jerónimo ahora ya lúcido, trata de ignorar en cierta manera el hecho maravilloso. El cubito pide, ahora por favor y Jerónimo se niega porque racionalmente no puede estar haciéndole caso a un trozo de hielo. “Un buen vaso de agua fresquita y este delirio noctámbulo pasa enseguida. Un chorro de agua de la canilla...”. Se dice a sí mismo.

5° parte: Hay una progresiva aceptación de la situación por parte de Jerónimo de su interlocutor, dos cosas contribuyen a este hecho: la ausencia de agua en la canilla pese a que Jerónimo insiste en que debe haber, y la afirmación del cubito: “Agua hay cada vez menos. Y lo que resta pronto estará por completo contaminado”.

6° parte: Es la parte central de la obra, ya que se produce la aceptación del cubito quien informa sobre su largo viaje desde el glaciar y lo que pasa con el agua:

El último glaciar, en realidad. El último glaciar viviente. Fui un río de hielo que vivía en la cordillera. Crecía, nevada tras nevada, entre montañas y lechos, siglo tras siglo. Pero llegaron las empresas mineras para buscar oro. Haciendo explosiones masivas destruyen los cerros y nos hacen saltar en pedazos. Tiran la piedra en grandes diques de cola...

Jerónimo escucha, pregunta, se sorprende, condena: “¡Cianuro en el agua! ¡Veneno! ¡Cianuro en el agua que tenemos para beber, para regar las plantas, para bañarnos!”. Pero el diálogo se trunca por el derretimiento rápido del cubito.

7° parte: Finalmente y gracias a su gata logra recuperar un trocito de hielo y lo vuelve al congelador. Son esperanzadoras las palabras de Jerónimo en diálogo con su gata

Bastet: “¡Todavía se puede, todavía el glaciario puede vivir!”. La obra termina con una fuerte carga poética en ambos discursos, el didascálico y el de Jerónimo. Es un típico final Finziano en el que se vislumbra un horizonte utópico convocado por la palabra poética.

Como si en esa utopía fuera el germen para cambiar lo que sucede con el agua.

El problema ecológico

Finzi ha reiterado muchas veces que no quiere un lector o espectador pasivo de sus obras, sino que durante la lectura o la representación el lector o el espectador sufra un impacto, sea sacudido por lo que allí pasa. De ahí que su teatro sea una experiencia estética singular con un efecto perlocucionario fuerte a nivel ideológico.

En ese teatro se cuelan algunas preocupaciones, entre ellas las del deterioro del medio ambiente, presente en algunas obras como ya hemos mencionado⁴; pero en esta obra esa preocupación es movilizadora de toda la acción⁵. Jerónimo sufre una evolución que va de la indiferencia, pasa por la incredulidad y la resistencia, luego la aceptación y la indignación; además hacer de un cubito un personaje lo hace doblemente efectivo, tanto para la estructura de la obra en la que lo maravilloso es un elemento característico en su teatro, como para su intención última: la toma de conciencia sobre la contaminación del agua por la minería.

No es descabellado proponer entonces para algunas obras del dramaturgo afinado en Neuquén un estudio de las mismas desde la corriente ecocrítica tal como la define, en un artículo ya canónico, Cheryll Glotfelty (1996:54), “La ecocrítica es la relación entre la literatura y el medio ambiente físico. [...] La ecocrítica adopta una aproximación a los estudios literarios centrada en la tierra”.

Desde esta perspectiva y por razones de tiempo me limitaré a trazar a riesgo de parecer una caricatura unas líneas muy gruesas y amplias.

En primer lugar en el texto, en el segmento 6° aparece la información sobre cómo hacen las mineras para extraer el oro. La información es la esencial para comprender el modo con que se contamina el agua con cianuro para poder separar el oro de la roca en los llamados diques de cola.

La minería de oro posee la particularidad, al ser una actividad de corto o mediano plazo, de generar fuertes impactos nocivos sin que el capital que lleva adelante la extracción se vea perjudicado directamente por los mismos, ya que una vez terminada la apropiación se retira a nuevos espacios a reiniciar el ciclo. Todas las consecuencias negativas repercuten entonces en las sociedades locales y en el ambiente regional. Es importante dejar bien en claro que no existe una tecnología alternativa: la minería de oro y plata a cielo abierto exige la destrucción de cientos de km² de territorio, el agotamiento de las reservas de agua regionales y la utilización de miles de toneladas de cianuro (demás está decir que es un veneno altamente mortal). (Galafassi, 2008)

La Secretaría de Minería habla en un informe del 2009 de la cantidad de inversiones, la producción y la cantidad de empleo; pero en ningún párrafo especifica qué se ha hecho para preservar el medio ambiente de las zonas en cuestión.

En la Patagonia hay varios proyectos mineros que buscan extraer oro y plata, entre ellos tenemos El Desquite cerca de Esquel, Calcatreu en I. Jacobacci, Manantial Espejo en Santa Cruz. El proyecto Andacollo: ubicado en el noroeste neuquino, cercano a la localidad del mismo nombre. La empresa minera, Andacollo *Gold*, de capitales chileno-canadienses. El

mineral que se extrae, luego de un tratamiento previo en el lugar, es transportado hacia Chile para su procesamiento final. Se produjeron ya reiteradas denuncias de contaminación de agua por metales pesados y la Gendarmería Nacional en un informe del 2005 recomendó no consumir más el agua del lugar. En el sitio *web* de la Secretaría de Minería se dice que la empresa “planea ‘re-tratar’ los relaves acumulados al pie de la planta durante la anterior puesta en marcha”. Cabe aclarar que la mina está a muy poca distancia del río Neuquén, de donde toman el agua para la explotación. Este río es uno de los más caudalosos de la Patagonia norte y forma junto al Limay, muy cerca de la casa de Finzi, el Río Negro.

Es decir, que la referencia a la contaminación del agua y los proyectos mineros patagónicos para la extracción a cielo abierto es una realidad que genera preocupación en muchos sectores de las comunidades patagónicas involucradas; no es casual entonces que estas preocupaciones sean tomadas por un autor siempre sensible a lo social y amante de la naturaleza, que ve cómo se pierden islas y se contaminan ríos que antaño eran sinónimo de pureza.

Así la obra aúna dos intenciones, el hecho estético y el hecho social, el teatro como una forma de intervención en lo social, como vehículo de cambio, tal como le sucede a Jerónimo que al conocer la situación ya no es el mismo; el teatro como campanas al vuelo para despertar conciencias adormiladas.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPUTO, Jorge Luis (2009). “El teatro, zona liminal: apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi”, en Finzi, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. p. 163-179.
- CASTORIADIS, Cornelius (2006). *Una sociedad a la deriva-Entrevistas y debates (1974-1997)*. Buenos Aires: Katz editores.
- DELPRAT, Denise (2009). “Prólogo” a *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. p. 9-13.
- FERRARI, Daniela (2004). “El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi”, ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires, GETEA, agosto.
- FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel; BARELLA VIGAL, Julia (Eds.) (2010): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- TKACZEK, Néstor (2010). “Algunas notas sobre el viaje en *Tablón de estrellas* de Alejandro Finzi”, en Garrido, M. (Dir.). *I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo.

NOTAS

¹ *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* fue presentada en París, el 29 de noviembre de 2010, en la Maison de l'Amérique Latine, en una *mise en space* de Luis Jaime Cortez y la representación de Catherine Ferri, Olivier Breitman y Marieva Cortez. La traducción fue de Denise Delprat (*Combien de temps met un glaxon à fondre?*). El estreno nacional de la obra fue en San Martín de los Andes (Neuquén) en noviembre de 2011 con la dirección de Eleonora Arias y el protagónico de Carlos Buganem. También la obra ha sido puesta en El Salvador por el Taller Inestable de Experimentación Teatral (TIET) en el año 2012.

² Cito sin explicitación de página ya que la obra permanece inédita, poseo una versión electrónica gentilmente cedida por el autor.

³ Tkaczek (2010:158-167).

⁴ En *Voto y madrugada* se habla de los pesticidas en el Amazonas o de los pingüinos empetroados en el sur.

⁵ Lo será también en *Grieta de luna llena o Aventuras en la Isla 132* cuya preocupación central es la pérdida de una isla en el río Limay por un proyecto hotelero y urbanístico.

UN OSO CRUZA LA FRONTERA
DE ALEJANDRO FINZI
Una aproximación

Patricia M. Vaianella

*A Arnaldo Lugo,
amigo entrañable,
fallecido prematuramente en 1989 en
las aguas del río Paraná.*

*A Marisa Reyes y Silvina Fariña,
por el apoyo constante e incondicional.*

“El texto no es un material que pretenciosamente baja del cielo, es un material que termina tomando fisonomía en la escena. Todo buen texto se disuelve en escena, como un caramelo se disuelve en la boca. Si eso pasa con un texto en escena es porque ese texto es bueno. Pero muchas veces del escritorio a la escena hay un largo camino, muchas contingencias, incluso de orden económico. La escena es un territorio de perpetua adaptación, hay muchas variables que adaptan un texto para construir otro lenguaje”.

(A. Finzi)¹

“Lo que escribimos es siempre fruto de nuestro tiempo, de nuestra sociedad, de nuestra experiencia, de nuestra geografía, de la particular construcción que del lenguaje de todos hizo la sociedad a la que pertenecemos. Lo es no tanto por las peripecias que narramos sino sobre todo -si hemos sido honestos con nuestras búsquedas- por el particular uso que hacemos de la lengua que es donde se reflejan nuestras convicciones y nuestras contradicciones, nuestro conocimiento y nuestra confusión, nuestras pulsiones y nuestras reflexiones, en fin nuestra subjetividad en toda su incandescencia”.

(Andruetto, 1991)²

I

En la década del 80 me dirigí al Departamento de Teatro (Centros de Investigación. Graduados. Universidad de Buenos Aires) que funciona en 25 de mayo 217 de la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de informarme acerca de escritores que no vivían en Buenos Aires³. Un señor me atendió. Me expresó su deseo de que le escribiera a...:

(...) un muchacho que el otro día vino a traer este libro (*Viejos hospitales*). Llegó de Francia. Allí recibió un premio en Nancy. Vive en Neuquén, trabaja en la Universidad Nacional del Comahue.

Redacté mi carta y la envié. (En esa época nos comunicábamos con lápiz y papel. No existían la *Web* ni los *e-mails*). A vuelta de Correo recibí esa obra. La leí con avidez. No solo me deslumbró por la historia de una madre con un niño muerto en brazos sino por la forma en que los personajes y las didascalias provocan al receptor. Frente a los episodios/fábulas de Finzi y su escritura poética “en el texto” y “en la escena” en las que confluyen íntimamente los espectros estilísticos, expresivos, visuales y sonoros (por mencionar algunos) un nuevo cosmos me sedujo. Es lo que Peter Brook -en una entrevista que le hiciera Georges Banu en relación a su *Mahabharata*- enuncia:

Creo que hoy comenzamos a darnos cuenta de una manera clara y sencilla de la cantidad de lenguajes diferentes que existen. Sobre todo en el teatro es un tópico decir que no sólo la palabra, sino también el otro aspecto de la experiencia se convierte en lenguaje: el lenguaje del cuerpo... y así sucesivamente⁴...

II

El teatro para niños

Un oso cruza la frontera (2013)

Ha llamado nuestra atención esta obra ya que -detrás del diálogo y sus personajes- Finzi reinventa (reescribe) sus preocupaciones constantes: la defensa de la naturaleza; la posibilidad de que su discurso dialogue con otros, por cierto, universales; el ataque a quienes ejercen el poder de modo excesivo e inhumano; el poder transformador del “amor”...

En la presentación de su libro *Obra reunida* -en Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, en el marco de la Feria del Libro Teatral, el 9 de agosto de 2013- explicó Finzi -después de escuchar a quienes lo acompañaron y precedieron, Enrique Dacal y Julia Elena Sagaseta- que “vivimos en una sociedad canibal. Gracias a su profesión, única, teatrista, maravillosa... (...) intenta hacer del mundo un ámbito más habitable”. Este compromiso hace posible que cada “texto suyo pensado para la escena” y que -por medio del empleo singular del lenguaje- represente:

-un desafío para el lector/espectador, para el director, para los actores, para los escenógrafos...,

-una indagación de lo íntimamente humano, inserto en la realidad social y comprometido con ella,

-una apuesta por la naturaleza y su protección frente a una sociedad que en pos de los intereses económicos destruye nuestro hábitat, la tierra.

El 19 de marzo pasado (2014) en el Teatro Nacional de San Salvador, República de El Salvador, se estrenó *Un oso cruza la frontera* y se reestrenó *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?*⁵ En esta fecha se conmemora “El Día Internacional del Agua”, la “Jornada Internacional del Teatro Infantil y Juvenil” y el “Día Mundial de la Marioneta”. El espectáculo llamado *Historia de glaciares* -destinado a niños y jóvenes- es llevado en gira por cuarenta y cinco comunidades del país centroamericano durante el presente año. Finzi explica que este texto es su obra más reciente, escrita en 2013. Agrega: “como mis seis nietos viven en Canadá, estas obras son el medio que tengo de estar cerca de ellos”.

Nos preguntamos: ¿Qué caracteres poseen los niños y adolescentes para que un autor se permita pensar y crear -desde el afecto- una producción teatral para ellos? Peter Brook cuenta cómo prueba sus espectáculos en una escuela para descubrir si su proyecto -en este caso, *La tempestad*- posee asidero con la realidad para este público (1991)⁶. A través de la descripción de la situación, manifiesta que:

-La representación debe captar la imaginación y no dejarla escapar. La historia ha de cobrar vida con frescura, “momento a momento”. La energía y la calidad de invención casi siempre son inseparables del contexto en que ocurren. La obra necesita liberarse de toda concepción decorativa que coarte la creatividad.

-Los chicos no tienen prejuicios ni ideas preconcebidas o fijas, llegan al lugar queriendo que se los comprometa con la experiencia.

Consideramos que Finzi piensa en este tipo de lector/auditorio. Los interpela a niños y jóvenes (y también, adultos) para que conozcan la realidad y la interpreten con la intención de transformarla en pos del bien común, luchan por sus ideales y sean capaces de defenderlos. Un lector/público que se emocione, sea dinámico, con vocación por el recuerdo y la reflexión... en oposición a la noción de sopor, pasividad, sensación de vacío, estupidez y

olvido, caracteres propios de quienes “vegetan”, transcurren su vida aturridos y ahogados por la sociedad consumista...

**

Un oso cruza la frontera. Diálogo en un espacio limítrofe y congelado entre el Oso polar Muashkuss y el oficial de frontera Philip Glass⁷.

Desencuentros. Exigencia y dominio. Simpleza. Acercamiento. Mirada esperanzadora. Viaje purificador. He aquí los sustantivos significativos con que nos permitimos sintetizar las acciones de esta historia⁸.

En el presente trabajo, nos proponemos describir a los personajes, analizar la construcción dramática, los recursos escénicos y el lenguaje para mostrar cómo a través de:

- los diálogos: el Oso manifiesta sus ansias de salir de su lugar, con un “destino” claro, la Patagonia. De este modo, se constituye en una “bisagra-prueba” para que Philip abandone su “modo de estar” por su “forma de ser” en el mundo. Ello conlleva el registro de las modificaciones discursivas del oficial a medida que varía sus intereses,
- las didascalías: verificamos, por un lado, los decorados sonoros, y, por el otro, las apelaciones del autor hacia el director y/o el lector/público,
- la presencia de los *leit motiv* “frontera” y “viaje” se manifiestan, respectivamente, como “prueba” y “transformación”,
- la selección lingüística: (se) inaugura una excepcional forma de escritura.

III

Sentido del mundo representado

Una historia

Muashkuss, un oso polar muy grandote (“pequeño oso”, en lengua Inuit), desea cruzar la frontera entre Estados Unidos y Canadá para dirigirse a la Argentina, Patagonia austral. Va en busca de los glaciares que en el Hemisferio Norte se extinguen. “En el paso para los osos” se encuentra con Philip Glass, un oficial “muy bajito”. Simula su estatura con una gorra. A través del diálogo -en el que se contraponen las dos personalidades- Philip decide acompañar a Muashkuss en su derrotero hacia los espacios congelados del Sur.

Un oso polar

Llega a la escena “grande y pesado” pero “ligerito” en su paso. Las órdenes del oficial lo sorprenden pues aquel le habla como si una multitud lo acompañara. Sin embargo, es el único en la línea de frontera. En el interrogatorio menciona el lugar de donde proviene, “Nunavik, cerca de Nunavut”⁹,... Se deben atravesar los montes Torngat¹⁰ para descubrir “distancia”. Ante las solicitudes de su interlocutor, le da su:

- “pasaporte” en el que aparece “una anchoa”. La denomina su “merienda”. Según él mismo se expresa, tiene “hambre, apetito, (está) en etapa de crecimiento”,
- mochila, “pequeñita”. Llama la atención su tamaño en relación con el del personaje. Al respecto dice:

Aquí llevo todo lo que necesito: bolsa de dormir, carpa, silla plegable, una manta, camisetas, ropa interior, medias, una campera, mi malla, un termo, sombrero playero, tres bufandas, una guía de viajes, un botiquín, una bolsa de agua caliente y otras cosas imprescindibles para mi viaje.

Inquieto y ávido por descubrir a su interlocutor en falta, Philip, al hurgar en la mochila, descubre:

-“un palito -retráctil- no más largo que un escarbadientes”. Muashkuss lo agranda y lo convierte en su cepillo de dientes. Le dice al oficial que lo ha usado porque se ha ocupado de “su higiene bucal, después de la merienda”. Se comió una anchoa mientras Philip se distraía con sus “responsabilidades aduaneras”,

-el muñeco Pascualito con el que el oso duerme: lo abraza y lo cuida de noche. Su compañía lo ayuda a tener “lindos sueños” (se perfila como elemento afectivo, protector, a pesar de la morfología externa del personaje),

-“una guía de viaje, ‘La hormiguita viajera’”. La ha bautizado el Oso, “Constancio”: sin duda este apelativo posee connotación relacionada con la de su femenino que el Diccionario de la Real Academia Española *on line* describe como “firmeza y perseverancia del ánimo en las resoluciones y en los propósitos”. Podría pensarse, asimismo, que el emisor juega con su receptor cercano y con los más distantes -lectores y/o espectadores- al emplear el nombre del autor del texto que se cita, que funciona como intertexto. Hacemos referencia a Constancio C. Vigil. Recordemos: Constancio y su variante Constantino provienen del latín *constans-constantis*. Participio presente del verbo *consto*. Su significado, “el perseverante”¹¹. Ambas acepciones se relacionan con la “hormiguita” que se esfuerza -en la historia de Vigil- por buscar soluciones en cada una de las peripecias que se le presentan¹².

Finalmente, después de ser interrogado acerca de su destino, el Oso sostiene: “La Patagonia (...) Pepe, el integrante muy veterano de una bandada de playeros rojizos me dijo que partía a la Patagonia, que allá hay hielo, mucho hielo en los glaciares”. La Patagonia, el Sur, presencias en la obra de Alejandro Finzi. Sin duda, uno de los espacios constitutivos de su vida y de su producción. En el discurso aparece como un ámbito posible para lograr una modificación, una posibilidad de subsistencia...

El Oso se despide de Glass con una expresión distante: “Perfecto. Hasta la vista, oficial”. Ante la propuesta de Philip, de acompañarlo en su “aventura-viaje”, reacciona con excusas: “Pero mire que el viaje es largo, ¿eh? ¿Y a usted le gusta la miel? ¿Los higos salvajes, los helados de chocolate? Mire que puede cansarse”...

Con la decisión de llevar a cabo “el camino” juntos, Muashkuss detalla su proyecto, “construir un observatorio de aves cantoras”, y festeja “engulléndose” “su aperitivo, una anchoa”. Indudablemente, “construir” deviene “creación-esfuerzo espiritual”, acto de la voluntad, pulsión vital. La construcción futura, un lugar desde donde percibir las aves no solo visual sino auditivamente. Notemos que “el observatorio” nos parece una asimilación de los símbolos de elevación, por ejemplo, montaña, obelisco. En este sentido, se asocia a los mitos de ascensión solar y la luz “como espíritu penetrante” (Cirlot, 1981:335), “altura, verticalidad” (1981:308). Las aves junto con los pájaros (...) “son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu” (1981:91). Su canto lo vinculamos con música: “Los pitagóricos también consideraban la música como una armonía de los números y el cosmos, este mismo reductible a números sonoros. Consistía en dar a los números toda la plenitud inteligible y sensible del ser (...)”. “En todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal van acompañados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador (...) para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino”. (Chevalier-Gheerbrant, 1995:739-740)

Consideramos necesario precisar cómo los opuestos (oposiciones) se constituyen como indicadores lúdicos del mundo infantil:

- el Oso es “grande” pero su nombre en lengua aborigen significa “pequeño”. Su tamaño también se opone al del “oficial de frontera”,
- en la fila, “solo” aunque el oficial le habla a una “multitud”,
- su mochila, “pequeñita” al igual que su cepillo de dientes, “palito retráctil”, y su muñeco Pascualito, en oposición al tamaño de Muashkuss.

Oficial de frontera

Philip Glass. Simula su baja estatura con una gorra que lo cubre. “Gorra” -en la historia- se une al contenido de “sombbrero”: “para cubrir la cabeza, tiene en general el significado de lo que ocupa la cabeza (el pensamiento). (...) Cambiarse de sombrero equivale a cambiar de ideas o los pensamientos” (Cirlot, 1981:419). A través de su conducta lo notamos identificado con las características de quien ejerce el poder. Prepotente, distante. Fiel a su función, hace cumplir las leyes. Sin afecto, no escucha a su interlocutor cuando le explica que no deben ingresarse alimentos. Su proceder nos recuerda las características que describe Claudio Magris -en una entrevista realizada por Carlos A. Aguilera (2010)- en relación a los totalitarismos que -en su concepción- se presentan como pretensión de lo absoluto.

Philip continúa su discurso cuando el Oso le explicita su necesidad de comer. Lleno de soberbia, se impacienta ante la forma de actuar de Muashkuss. Realiza un cambio profundo cuando se entera de cuál es la elección del mamífero:

¿Me permite? (...) Todo en regla (...) señor Muashkuss, oso, amigo osito, me preguntaba si no necesita un ayudante para el viaje, alguien, por ejemplo, digo yo, que lo ayude a cargar la mochila... yo podría... (...) ¡Faltaba más...!

Aguzo su ingenio para que el paso de la frontera no quede sin ser atendido: extrae de su gorro un cartel que expresa: “¡Que pase el que sigue!”. De este modo, transgrede las reglas que él mismo defendió y sostuvo con gestos y palabras.

Nos parecen relevantes dos observaciones con respecto a Glass:

-El cartel es sacado desde dentro de la gorra: de alguna manera Philip abandona la vida en la que estaba instalado y toma la decisión de emprender su camino hacia la Patagonia con el Oso,

-El cambio en el personaje puede responder a una fuerza interior que lo acerca al otro, que lo diferencia pero complementa. También, a la necesidad de descubrir su verdadera identidad.

Ante la invitación del Oso para comerse un aperitivo, se excusa amablemente: “¡Le agradezco la atención, la verdad, pero me reservo para los helados...!”. Como Muashkuss, tiene sus planes al llegar a la Patagonia: “componer música”. “Componer”, una forma de creación. También, un modo de percibir “su música interior, su propio canto”. Como observamos en el texto, ambos personajes deciden proyectar su vida relacionada con la “Música”. Estas experiencias los unen y permiten traslucir que “una nueva vida comienza” para ambos. Pareciera que uno y otro han superado una prueba y rearmen su derrotero individual (Pensamos en la *catábasis* griega).

Frontera

Se sitúa en el límite entre Canadá y Estados Unidos. Expresa María Amelia Bustos Fernández (1996:VII): “el sur y la frontera (...) lugar más allá, tierra de nadie (...) la frontera es el lugar otro, espacio de realizaciones y refugio, siempre desplazado, siempre deseado (...)”. En la entrevista citada (Aguilera, 2010), Claudio Magris evidencia que existen “fronteras

en todas partes, no sólo (...) nacionales. Las concibe como identidad de lo desconocido, como inusual. (...) Como puente”. Inferimos que estas ideas subyacen complementariamente en la producción de la que hoy nos ocupamos.

Se la caracteriza en la primera didascalia “como muy extensa que hasta tiene un paso para osos”. A lo largo de la historia, inferimos dos interpretaciones:

-al comienzo, como lugar de prueba, de crisis, pero también de encuentro,

-al final, como ámbito hacia el cual descubrir “lo diferente, lo otro”. La Patagonia como tierra de promisión, como el lugar donde habita el hielo (donde hay agua, hay vida), “donde podrá comer helado de chocolate a voluntad y de postre podrá elegir entre una trucha marrón o una trucha arcoíris”. Coincidimos con lo que expresa Bustos Fernández (1996:VII) con respecto a “El Sur y la Patagonia” cuando formula que el primero:

(...) sigue alimentando ilusiones de arraigo. Si América representó para el europeo la nada que puede convertirse en todo, espacio de utopías ajenas (...), la Patagonia, hoy en el imaginario social, preserva incontaminados esos sueños utópicos del Renacimiento (para los europeos, los norteamericanos, los latinoamericanos y también los argentinos).

En síntesis, existen dos fronteras geográficas: la del comienzo -entre Estados Unidos y Canadá- que los personajes abandonan y la del futuro, que se vincula con la variación esencial en sus vidas. También, dos límites interiores: el primero, en el momento en que cada uno se encuentra con el otro, individualidades solitarias con diversas metas; el segundo, al decidir emprender juntos -con una nueva perspectiva de vida- el recorrido desde Canadá y Estados Unidos hasta los hielos patagónicos.

IV

La construcción dramática

Como expresamos, el encuentro de los dos personajes se produce “en una oficina de un paso de frontera y aduanas” cuando el Oso desea atravesar el límite internacional y partir, desde Canadá hacia Estados Unidos, hacia la Patagonia, en Argentina.

A pesar de las imposiciones del servidor público, relacionadas con el lugar en la fila, la documentación, los bienes presentes en el equipaje (mochila), Muashkuss no se acobarda o retrae, actúa con naturalidad, como si no le importaran los obstáculos. Acaso, tener presente su proyecto es lo que le permite no intimidarse frente a la “autoridad” que ansía entorpecer por el solo gusto de hacerlo. Esta actitud posibilita una “vuelta de tuerca” en la interioridad del “agente de frontera”. Ociel Flores (1999:1) considera que “la otredad empuja a los seres humanos a buscar el complemento del que fueron separados”. De alguna manera, puede aplicarse este pensamiento a Philip: en el fondo no estaba conforme con la vida que llevaba, razón por la cual cambia el rumbo y apuesta a una transformación existencial...

Recursos escénicos

Decorados sonoros

Jorge Luis Caputo sostiene que “tanto silencio como sonido constituyen el campo auditivo de la obra, actualizan ‘la partitura’ que es para Finzi la escritura del teatro”. (2009:165)

En este texto el campo sonoro aparece en las didascalias. En el comienzo, en una, Finzi expresa que se debe prestar particular atención a los decorados sonoros. En otra, “La orden, altisonante”, refiere al modo con que Glass, “de turno en este preciso momento”... se dirige al Oso: “¡Atrás!, Espere... (...) ¿Qué dije?: ¡Que pase el que sigue...!!”. Más adelante, el silencio se contrapone: “Casi les diría, el silencio que se difunde en este preciso instante, de puro incrédulo, se pierde como la hojarasca de un otoño temprano”. “Casi les diría”, “en este preciso instante”, remiten a la presencia del autor en las didascalias. Notemos cómo a través de recursos poéticos (animismo/comparación) llega al lector/espectador/director la idea de la quietud muda de la naturaleza.

V Lenguaje

Compartimos lo expresado por Gabriela Javier Caballero, en su reseña acerca de la producción *Obra reunida* de Alejandro Finzi:

En su obra, la palabra cobra valor lírico para sumergirse en la realidad social, en la crítica y en la profundidad del hombre. Su voz sobrepasa fronteras y límites para convertirse en universal. (...) la palabra poética no sólo enuncia, sino que encierra un sentido no-literal, un más allá de la escritura. En el ejercicio escritural de Finzi la palabra se desplaza, se convierte en vehículo para plasmar la realidad, y como esta misma, llevada al límite, estalla. (2013:1-2)

Apretada síntesis que desentraña la originalidad de la palabra poética de Finzi que desde su Patagonia de adopción instaura una nueva forma de escritura en la que se entremezclan acción, poesía, realidad y denuncia, al servicio de vivencias universales.

A continuación, detallamos el empleo del lenguaje en:

1.-Los personajes:

el oficial Philip Glass:

- el lenguaje que emplea en gran parte de la obra tiene relación con su puesto como oficial de frontera: “a un servidor público (...) agente de frontera, (...). La ley para residentes y no residentes (...). Por favor, no ofenda la inteligencia de un oficial fronterizo de servicio (...);
- oraciones imperativas: “¡Responda!, (...) Deposite su equipaje aquí”,
- oraciones interrogativas: “¿Qué hace? (...) ¿Dónde lo escondió?”.

el Oso Muashkuss:

- responde al interrogatorio con oraciones unimembres,
 - le preocupa su alimentación. Por eso, “mi merienda (...), Tengo hambre, ¿es mi anchoa para la tarde! (...) Tengo apetito...”.
 - detalla con toda precisión cómo es la ruta que ha de emprender: “Cerca de donde asoma la estrella polar, cruzando el mar. Usted va nadando, como quien dice, hacia el este, hasta que encuentra los restos de naufragio de golondrinas...”.
 - cuando el oficial le saca la anchoa-su merienda, emplea un imperativo: “¡Devuélvame!”.
- expresión bastante inusual en su discurso ya que siempre se relaciona en forma precisa (medida).

2.- Las didascalias:

-Intromisión del autor: “en este preciso momento, digo, no sé si queda claro, ¿Cómo saberlo? Tal vez preguntando a los hermanos Grimm, ¿No les dije?, Mucho no podrá ver el camino, me parece...”. En muchas de las indicaciones escénicas incorpora lenguaje de la oralidad: “no hay ni un alma, por las dudas, agarra la anchoa y la engulle, no hay caso...”¹³

Con respecto a los personajes:

El oficial de frontera	El Oso
“levanta ampulosamente el brazo, este oficial debajo de su gorra, hace un gesto con su mano a una multitud ausente...”. Cuando ordena a la única personita que está en la fila.	“Mira detrás suyo, por las dudas”: al comprender que está solo en la línea de frontera.
“Philip se coloca un par de guantes de plástico” al revisar la mochila del Oso, obsesionado por la contaminación y la limpieza.	“Es un pasaporte bien grande, la verdad sea dicha: documento tamaño oso”: en relación a su pasaporte.
Con respecto a la mochila: “Busca en su interior, exhibiendo su dilatada experiencia de aduanero de frontera...”	“La mochila de Muashkuss es pequeña, muy pequeña. Se la debe haber prestado Pulgarcito. ¿Cómo saberlo? Tal vez preguntando a los hermanos Grimm”: guiño del autor con respecto a la mochila del Oso y relacionado con las lecturas infantiles.

3.- Empleo de otros recursos:

Oposiciones:

-además de las precisiones realizadas cuando nos referimos al Oso, descubrimos antítesis en sus palabras cuando le explica a Philip que en el norte canadiense los hielos se derriten, en tanto que busca en la Patagonia los glaciares,

-en las didascalias se contraponen Norte de Québec de (sur) (la aclaración es nuestra) la Patagonia y viceversa, frío norte y frío sur del continente.

Según lo expuesto, se evidencian los dos puntos cardinales, el de origen y el de destino; la extinción en el hemisferio norte y la posibilidad de vida en el territorio austral.

Metáforas:

-“La distancia es una huella que el deseo borra para poder llegar a destino”: para poder avanzar en el camino, debemos abandonar instancias pasadas para proyectar el futuro,

-Las estaciones del año se ahogan en el océano. La naturaleza agoniza”: aparecen en el contexto en que Muashkuss describe la destrucción del norte canadiense. Rescatamos cómo la selección de los verbos sugiere instancias de muerte.

La poesía, una vez más, se entremezcla en medio de las acciones y de las oposiciones entre la cordialidad y la omnipotencia, representadas por cada uno de los personajes/protagonistas.

Diminutivos:

-La mayoría de los empleados aparecen en las didascalias. Reflejan un modo afectivo de acercamiento del autor a sus personajes y a su circunstancia: “dos traguitos” (referido a Philip cuando toma el café y arriba a la frontera el Oso); “pequeñita, muy pequeñita, Pulgarcito, tan chiquita, mochilita, palito, muñequito, librito diminuto”, pertenecen al universo del mamífero carnívoro,

-El Oso se sirve de ellos para mencionar sus objetos más queridos: “sombbrero playero” (cuando enumera los objetos en su mochila); “mi Pascualito”, su muñeco que lo contiene en sus sueños; “La hormiguita viajera”, su guía de viaje.

-Philip modifica su modo de dirigirse al Oso e intenta convencerlo de que le permita acompañarlo en su travesía, expresa: “amigo osito”. Sin duda, ansía congraciarse con su interlocutor.

Sin duda, la presencia de los diminutivos -tanto en los diálogos como en las didascalias- connota afectividad.

Campo semántico relacionado con:

-El transcurrir/viaje: El núcleo de significación “destino”, aplicable a Muashkuss, se asocia con diversos sustantivos (“huella”, “viaje”, “camino”, “Patagonia argentina”), expresiones (“continuar”, “al llegar”, “al pasar”, “quiera visitar”), presentes en los diálogos. En las didascalias: “larga marcha”,

-Frontera: sinónimo de “límite”. Aparece cuando Philip le impide a Muashkuss introducir las anchoas porque las leyes imposibilitan transportar alimentos no envasados/naturales. También, en expresiones, en las didascalias: “aduanero de frontera, paso fronterizo”.

No dudamos que este texto nos invita a descubrir la posibilidad de cambio vital. Los campos semánticos referidos decodifican “proceso” y “margen”, instancias válidas para el crecimiento.

-Enumeraciones: distinguimos las tres más extensas:

-en la primera didascalia en la que el autor refiere que “En una historia se viaja más rápido que en un sulky, un satélite, una canoa, un correo electrónico, un tren, una bicicleta, un auto, un tranvía, un avión o un transatlántico”,

-cuando el oficial de frontera impide el paso de la anchoa, expresa al visitante: “Está prohibido introducir y pasar por la frontera frutas, verduras, plantas, semillas... (...) alimentos, viandas, animales, productos animales o de la fauna, cultivos de células, caracoles...”,

-Muashkuss comunica a la autoridad que en su mochila lleva todo lo que necesita: “bolsa de dormir, carpa, silla plegable, una manta, ropa interior, medias, una campera, mi malla, un termo, sombrero playero, tres bufandas, una guía de viajes, un botiquín, una bolsa de agua caliente y otras cosas imprescindibles...”.

Inferimos que estas listas -sustantivas- introducen variados campos semánticos, respectivamente: medios de transporte, alimentos, objetos necesarios para viajar...

VI

En *Un oso cruza la frontera* el autor se vale de la construcción de una/esta historia, “el más audaz de los inventos del hombre”, para que el lector/espectador -infantil o adulto- construya activamente un mundo mejor. Frente a una naturaleza decadente (“Ya no hay invierno, ni verano, no hay alimento, no hay lugar para cazar, para refugiarse, para escuchar

una canción”) instaura un camino hacia un nuevo cosmos fértil y purificador: “miel de panales”, “hojitas frescas de árboles”, “granadas silvestres e higos salvajes”, “helado de chocolate”, “una trucha marrón o trucha arcoiris”.

Detrás de los personajes, dos formas de vivenciar los hechos cotidianos: uno, rígido, exacto, pulcro, excesivamente metódico, omnipotente. Cambia su modo de proceder gracias al vínculo que se genera con su interlocutor. El Oso, más primitivo y sencillo, aunque físicamente más torpe, toma una decisión y elige qué rumbo seguir... Ambos planean en el Sur instaurar una nueva forma de vida a través de la Música.

Finzi manifiesta -en la entrevista realizada por Emilia Deffis de Calvo, que el “espacio lírico recupera, funda, instala el valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario” (2003:7). La palabra poética se escurre en los diálogos por medio de una voluntaria selección del lenguaje (antítesis, metáforas, oposiciones, enumeraciones, campos semánticos relacionados con los *leitmotiv* “viaje” y “frontera”) y en las didascalías en las que descubrimos los decorados sonoros y la intromisión del autor que dialoga con el lector/el director/el actor/el espectador... También, en momentos risueños que nos ayudan a reírnos de nuestros disparates y debilidades. Al hacernos conscientes de nuestros límites, somos capaces de mejorar y aproximarnos a los otros.

Una historia simple para grandes y chicos que nos permite considerar que todavía las utopías -los hielos del sur- son posibles, que a pesar de las adversidades de la ruta emprendida siempre llegamos a destino si poseemos convicciones firmes y sólidas¹⁴.

En este espacio nos permitimos agradecer a Alejandro Finzi por su generosidad, por la palabra cierta, por su obra no solo teatral sino poética y científica.

BIBLIOGRAFÍA

Obras del autor:

- FINZI, Alejandro (2013). *Un oso cruza la frontera*. (En prensa.)
----- (2013). *Obra reunida (Teatro)*. Neuquén-Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Con Doble Zeta/Inteatro editorial.
----- (2009). *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue.
----- (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Obras de consulta para la obra de Alejandro Finzi:

- CAPUTO, Jorge Luis (2009). “El teatro, zona liminal apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi”. En: Finzi, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, p. 163-199.
DEFFIS DE CALVO, Emilia (2003). “Entrevista a Alejandro Finzi”. Université Laval. (Québec-Montreal 2002). En: Finzi, Alejandro (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
DIARIO *La Mañana de Neuquén* (20 de marzo de 2014). “Un dramaturgo cruza la frontera”. Recuperado: http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2014/3/20/un-dramaturgo-cruza-la-frontera_218693.
----- (6 de mayo de 2014). “Alejandro Finzi recibirá un premio Konex”. Recuperado:http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2014/5/6/alejandro-finzi-recibira-un-premio-konex_223843.

- DIARIO *El Comercial* (18 de marzo de 2014). "Dramaturgo argentino presenta obra en El Salvador". Formosa-Argentina. Recuperado: http://www.elcomercial.com.ar/index.php?option=com_telam&view=deano&idnota=425891&Itemid=116.
- DIARIO *Río Negro* (19 de marzo de 2014). "Una obra de Alejandro Finzi llega hoy a El Salvador". Recuperado: <http://www.rionegro.com.ar/diario/una-obra-del-alejandro-finzi-llega-hoy-a-el-salvador-1905374-9523-nota.aspx>.
- (7 de mayo de 2014). "Alejandro Finzi recibe el Konex a las Letras 2014". Recuperado: [ww.rionegro.com.ar/diario/alejandro-finzi-recibe-el-konex-a-las-letras-2014-2085665-9523-nota.aspx](http://www.rionegro.com.ar/diario/alejandro-finzi-recibe-el-konex-a-las-letras-2014-2085665-9523-nota.aspx).
- GARRIDO, Margarita (2014). "Itinerancia de una dramaturgia (Cronología de la obra de A. Finzi)". (Borrador a publicarse en el presente volumen).
- JAVIER CABALLERO, Gabriela (Septiembre de 2013). "Alejandro Finzi. Una poética de la frontera". (Asociación Iberoamericana de Artes y Letras. Universidad Nacional de San Marcos, Lima). Reseña acerca de *Obra reunida*.
- PERALTA, Gabriel (22 de diciembre de 2006). "Todo buen texto se disuelve en escena, como un caramelo se disuelve en la boca". Recuperado: <http://.voltairenet.org/article144453.html>.
- PRENSA UNIVERSITARIA UNCO (11 de marzo 2014). "Estrenan la obra *Un oso cruza la frontera* de Alejandro Finzi". Recuperado: <http://prensa.uncoma.edu.ar/index.php/es/2-uncategorised/4266-estrenan-la-obra-un-oso-cruza-la-frontera-de-alejandro-finzi>.
- TALLER INESTABLE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL (TIET) El Salvador. http://tiet-repatorio.blogspot.com.ar/asociacion_escenario@gmail.com (miércoles 2 de abril de 2014). Estreno 2014: *Historia de glaciares* de Alejandro Finzi (Buenos Aires, 1951).
- TKACZEK, Néstor (19 de agosto de 2009). "La belleza es un *cross* a la mandíbula". General Roca, Diario *Río Negro*. Recuperado: <http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/get.email.php?id=1250650809147>; http://www1.rionegro.com.ar/diario/2009/08/19/edicion_impresa.php.
- VICENTY, Lorena (7 de mayo de 2014). "*Porque escribo, puedo amar*". Neuquén, Diario *La Mañana del Neuquén*.

Bibliografía de consulta general:

- AGUILERA, Carlos A. (2010, enero). "Conversación con Claudio Magris". Madrid, *ABCD de las Artes y de las Letras*. Recuperado: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmagris1.html>.
- ANDRUETTO, María Teresa (2013). Ponencia presentada por la autora en el II Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil (CILELIJ), celebrado en Bogotá (Colombia) entre los días 5 y 9 de marzo. Revista *Imaginaria*, nº 334, 7-4-2014. <http://www.imaginaria.com.ar/>.
- BANU, Georges (1985) *Con Peter Brook. El Mahabharata cuenta una historia tan trágica sombría y terrible como nuestra propia historia*. En: Brook, Peter. *Mahabharata*. Madrid: Alternatives Théâtrales y El Público. Cuadernos El Público, 8, p. 13.
- BROOK, Peter (1991). "No hay secretos. Adaptación de la conferencia dada en Kioto en ocasión de la entrega de los Premios de la Fundación Inamori en noviembre de 1991". *La puerta abierta. Pensamientos sobre la actuación y el teatro*. Recuperado: <http://www.nuoveproduzioni.it/peter-brook-la-puerta-abierta-no-hay-secretos.htm>.

- BUSTOS FERNÁNDEZ, Ma. Amelia (1996). *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- (1996: VII-XIV). “Introducción”. En: *La Literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera, op.cit.*
- CHEVALIER, Jean-GHEERBRANT, Alain (1995). 5ed. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan E. (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DICCIONARIO ILUSTRADO LATINO-ESPAÑOL. ESPAÑOL-LATINO (1969). Barcelona, Bibliograf.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Recuperado: <http://lema.rae.es/drae/?val=constancia>.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, p. 134; 137-138; 140.
- FLORES, Ociel (octubre 1999). “Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía”. Recuperado: <https://es.scribd.com/doc/37946781/OCTAVIO-PAZ-y-La-Otredad>.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (Prol.) (1969). *Diccionario ilustrado Latino-español. Español-latino*. Barcelona: Bibliograf, S. A. 6ed.
- GRIMM, hermanos *Pulgarcito*. Recuperado: http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/pulgarcito.
- Macías, Nilda (1998). *El gran libro de los nombres*. Buenos Aires, Planeta.
- MARTYNIUK, Claudio (5 de marzo de 2006). “El teatro argentino se lleva bien con la insatisfacción”. Buenos Aires, Clarín. Recuperado: <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2006/03/05/z-03816.htm>.
- SORMANI, Nora Lía. *El teatro para niños. Un teatro de arte*. En http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sormani_nora_lia/teatro_para_ninos.htm.
- (2004). “Buenos espectáculos para chicos”. *Revista Imaginaria*, n° 120, Lecturas. (21 de enero de 2004)<http://www.imaginaria.com.ar/12/0/sormani.htm>.
- (2003). “Hacia una definición del teatro infantil en Buenos Aires en la posdictadura (1983-2002)”. En: Dubatti, Jorge editor (2003). *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas-Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas. Editorial Atuel, p. 218-229.
- (2009). “Espacio e ideología en el teatro para niños”. En <http://bitacorateatral.blogspot.com.ar/2009/01/articulo.html>.
- PAVIS, Patrice (2011) *Diccionario del teatro*. Buenos Aires-Barcelona-Méjico: Paidós.
- VIGIL, Constancio C. (2007). *La hormiguita viajera*. Buenos Aires: Atlántida.

NOTAS

¹ Este texto pertenece al volumen *Historias de un abuelo que vive lejos de sus nietos*. Está dedicado a la nieta Juliette. Ha sido caracterizado en su ficha técnica para la puesta en escena (El Salvador, marzo 2014) como “drama para niños”, “a partir de 7 años”.

Forman parte del mismo volumen: *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* (2010), para Mathias. *La historia del elefante rosado y el fotógrafo* (2011), para Clara. Del mismo tenor, *Historias del conejo corredor* (1991, estreno nacional en Neuquén). *Pedrin, en las calles* (1992, estreno nacional en Neuquén. Inédita.).

Un oso cruza la frontera. Estreno internacional (2014). Dirección de Jennifer Valiente, San Salvador, República de El Salvador. Se estrenó conjuntamente con una puesta en escena anterior (en el mismo teatro en 2012) de la misma directora, *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* (Se estrenó en París en 2010) bajo el nombre del espectáculo *Historias de glaciares*. J. Valiente es directora del Teatro Nacional y del TIET (Taller Inestable de Experimentación Teatral, fundado en 2005). Además, actriz, dramaturga y narradora. Una de las personalidades de la escena de su país con una extensa trayectoria internacional. (Peralta, G., 2006)

² Andruetto, Ma Teresa (2013).

³ En el Congreso Nacional de Literatura Argentina realizado en San Juan en 1984 -el primero en Democracia- descubrí, al escuchar al Dr. Emilio Carilla y a Graciela Ferrari, que meses después falleció (poeta, escritora, investigadora), que debíamos rescatar “una visión federal” de nuestra literatura. Estas palabras motivaron en mí una intensa búsqueda de escritores que no residen en Buenos Aires. Camino que aún no ha terminado.

⁴ Banu, Georges (1985:13).

⁵ Diario *Río Negro* (marzo de 2014). *Una de Alejandro Finzi llega hoy a El Salvador*.

⁶ Brook, Peter (1991). *No hay secretos...*

⁷ El autor toma para este personaje el nombre y apellido de Philip Morris, “terrible como nuestra propia historia”. Glass (Baltimore, 31 de enero de 1937). Compositor estadounidense de música minimalista. Asistió de joven a la escuela de música Juilliard. Es relativamente conocido, pese a la complejidad de sus propuestas. Ha compuesto más de veinte óperas, largas y breves; nueve sinfonías; dos conciertos para piano y conciertos para violín, piano, timpani, saxofón y orquesta; ha puesto música a un viejo *film* como *La bella y la bestia* de Jean Cocteau. Trabaja habitualmente con el Philip Glass Ensemble. Ha colaborado con Paul Simon, Linda Ronstadt, Yo-Yo Ma, Doris Lessing y Robert Wilson. Recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass.

⁸ Finzi, Alejandro (2003). *De escénicas y partidas*. *Op. cit.* En “A manera de prólogo” precisa Finzi: Creo, o por lo menos es lo que persigo con mi escritura, que no deben resignarse, en nombre de lo que se da en llamar “la especificidad del texto dramático”, sus posibilidades literarias, su condición de obra portadora de una historia que, desde lugares disímiles, pueda cautivar a un lector de la misma manera en que va a atrapar al espectador. (p. 3)

⁹ Nunavik es una región de Quebec situada al norte de esta provincia canadiense. Posee dos acepciones: “lugar donde vivir”, “lugar en que desembarcamos”. En el diccionario Inuktitut Tamusi Qumak’s: “una enorme tierra ocupada por animales”.

Nunavut: “nuestra tierra” en lengua Inuktitut. Es un territorio autónomo de Canadá, situado al Nordeste del país, entre Groenlandia al Este, la provincia de Manitoba al Sur, y los Territorios del Noroeste al Oeste, territorio del cual se separó el 1º de abril de 1999, de acuerdo con las fronteras fijadas en 1993. Recuperado: <https://es.wikipedia.org/wiki/Nunavik>;

https://www.google.com.ar/search?q=nunavut&eq=nunavut&aqs=chrome..69i57j0l5.14056j0j4&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8.

¹⁰ Monte Torngat: es una cordillera ubicada en la Península de Labrador en la punta norte de Terranova y Labrador y Québec oriental y son parte de la Cordillera Ártica (...) los montes Torngat: abarcan 30.067 kilómetros cuadrados, incluyendo las partes bajas y se extienden a lo largo de trescientos kilómetros desde el Cabo Chidley en el Norte, de Hebron Fjord en el sur, tienen algunos de los picos más altos de la Norteamérica Oriental continental. Recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/Montes_Torngat.

¹¹ Cf. *Ibid ut supra* y. Cf. Macías, Nilda (1998). *El gran libro de los nombres*. Buenos Aires, Planeta, p. 32.

¹² Al final de la historia, la Reina le dice al personaje central: “- ¡Tu voluntad, hija mía, es lo que te ha salvado!... De ahora en más te llamaremos Hormiguita Viajera. ¡Y que tu experiencia sirva de ejemplo para que ninguna hormiga de mi reino afloje ante las dificultades, ni se rinda jamás!” (p. 28). Cf.: Vigil, Constancio G.

¹³ Nos interesa precisar la opinión de Néstor Tkaczek al respecto: “También se ve cómo a lo largo del tiempo cobran cada vez mayor independencia las didascalias, que se transforman en ‘otro texto’ con guiños y juegos frecuentes a los lectores y dolores de cabeza para los directores”. (2009)

¹⁴ Consideramos apropiados para aplicar en esta obra los conceptos de Jorge Dubatti (2007:73 y siguientes) en relación a la “alta audibilidad”. La define como la “capacidad de un texto hablado de ser oído, comprendido y recordado/memorizado por un oyente”. En un cuadro expone las características de este tipo de “audibilidad”: oraciones de estructura simple, vocabulario sencillo, estructura textual aditiva, provisión de información completa necesaria, recurrencia al mito (base narrativa, valora lo situacional particular), velocidad justa y adecuada como base, combinada con momentos de aceleración y deceleración (ritmo), unidad y linealidad de secuencia narrativa, busca anclajes en lo conocido, transparencia, preocupación por mantener la atención del oyente.

EL MISTERIO DE UN TEATRITO

Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta (2007) de Alejandro Finzi¹

Nora Mantelli

“El tiempo es un microbús que sólo cruza una vez esta breve y absurda comedia”.
(Sabina, 2005)

“Efectivamente. Y nosotros lo estamos viendo. Lo que tú ves es que no hay diferencia entre cielo y tierra. Estamos a diez de enero de mil seiscientos diez. La humanidad asienta en su diario: hoy ha sido abolido el cielo”.

(Brecht, 1956:20)

“La lucha por la mensurabilidad del cielo se ha ganado por medio de la duda; mientras que las madres romanas, por la fe, pierden todos los días la disputa por la leche. A la ciencia le interesan las dos luchas”.

(Brecht, 1956:78)

“En esto el teatro permite a sus espectadores el permanecer activos más allá de lo que se ve. En su teatro, el espectador podrá disfrutar en forma de diversión de los trabajos terribles e inacabables que le da su lucha por la vida y también de lo terrible de su incesante transformación. Aquí podrá realizarse el espectador de la manera más sencilla; porque la manera más sencilla de existencia es la que se da dentro del arte”.

(Brecht, 1983:20-21)

“El arte no sólo sirve para decir lo que uno tiene que decir, sirve, también, para decir lo que uno tiene que callar”.

(Buenaventura, 2008:110)

“Escribo para la escena, sabiendo todo lo que ella puede hacer, pero proponiéndole todo lo que ella no puede hacer”.

(Finzi, 2003:3)

Varias hipótesis se expanden en las condiciones de posibilidad de este comprimido teatral que es *Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta* (2007) de Alejandro Finzi: la frecuencia de los no lugares, la inestabilidad del espacio escénico, lo etéreo del supuesto convivio, la territorialidad de la no territorialidad, o de la improbabilidad de ejercer la crítica sobre el criterio de la condición de posibilidad de cualquier política emancipadora que sea la presunción de igualdad.

Narración preactiva

En el 2006, en el marco de un proyecto de desarrollo profesional y articulación entre la universidad y la escuela media, desarrollamos una experiencia con alumnos del ciclo superior de la modalidad bachillerato que denominamos: “Teatros de la ciudad: miradores, visiones y perspectivas”. La reflexión de los estudiantes sobre las tareas, transformó los inconvenientes en nuevos desafíos (Perkins, 1996). El objetivo era conocer los teatros de Neuquén, dado que los protagonistas partían de una experiencia nula en el campo, jamás

habían asistido a una sala de teatro ni a espectáculos teatrales. Pero el primer obstáculo fue que la mayoría de las salas de teatro de la ciudad estaban cerradas por problemas de infraestructura (producto del efecto Cromañón)², esto dificultaba el contacto con los responsables de las salas y desarmaba el proyecto. No había espacios escénicos donde pudieran expectarse los espacios dramáticos. Lo notable fue que estos impedimentos, lejos de desanimar a los jóvenes, despertaron un interés desafiante y movilizador en el grupo para obtener respuestas a lo que buscaban. En este sentido, pudieron subsanar gran parte de la información gracias a la gentileza del historiador del teatro en Neuquén, Osvaldo Calafati³. Justamente, avanzado el tiempo, en la segunda edición de su trabajo, el propio Calafati (2014) alude a este tema a propósito de la historia del teatro Lope de Vega de Alicia Fernández Rego:

En el 2005 en ese espacio teatral, se puso en escena *El patio de atrás* de Carlos Gorostiza, con la actuación del elenco estable.

Ese mismo año, la municipalidad local, por el “efecto Cromagnon”⁴, que afectó a todo el país, tuvo que hacer cerrar sus puertas. (Calafati, 2014:144)

El recuerdo de aquella experiencia didáctica aparece hoy con la lectura de *Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta* e ilumina el estímulo poderoso de los espacios dramáticos en blanco, los no lugares del acontecimiento teatral, el teatro cuando no está.

Esta obra de Finzi, publicada en 2007, un año después de la experiencia con mis alumnos, pone sobre el tapete el conflicto y como secuela, la desazón acerca de que, aunque estén disponibles las salas de teatro es difícil que permanezcan abiertas, en particular, las salas de teatro independiente. Es posible que esta incertidumbre del espacio teatral material pivote en el concepto de territorialidad. Si entendemos la territorialidad del teatro como contexto geográfico histórico cultural que se construye a partir de las prácticas culturales del hombre y que el teatro no puede excluirse por ser parte de ellos; por ser generador y constructor de variables en esos contextos, sería válida la pregunta acerca de si el conflicto escenificado en *Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta* colisiona con una suerte de supraterritorialidad (Dubatti, 2008:77), porque las condiciones de posibilidad exceden o superan el problema, o estamos ante un conflicto eterno, o se habita un espacio de superposición territorial, o quizá da lugar a una nueva categoría, porque la acción se desarrolla en una zona no convencional, que se ocupa de pensar el espacio escénico necesario para toda puesta en escena.

La espacialidad enunciada en el título surca lo incierto, cuando el teatro en potencia describe el espacio escénico ficcional: “algún rincón del cielo después de muertos”, “ando buscando una sala por aquí”, “que si la dejamos actuar en un Misterio, algo se podría hacer. Que Dios escucha las confesiones en un teatrillo”, “Y ahí la escena queda libre” (Finzi, 2013:489). Esa “ingestión” mutua entre espacio y texto, a su vez, entre un título referencial realista y una dramaturgia surrealista -en el sentido etimológico no del género- es decir, la necesidad imperiosa paralela entre el texto dramático y el contexto referencial social real de contar con espacios materiales para la concreción de los espacios dramáticos y al mismo tiempo, su disgregación en la propia la representación, pone a prueba la premisa acerca de que el espacio discute los principios mismos de su concepción (Corvin, 1997:202). Se habla del espacio con la nostalgia de no tenerlo, un no espacio ausente y distante.

Así como en la experiencia con los alumnos relatada al inicio, el cierre de las salas los motivó para saber más. *Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta* provoca indagar

cómo reconstruir en esa problemática, cómo cimentar en esa evanescencia del quehacer dramático, desde una perspectiva independiente⁵.

La breve pieza en sus múltiples intersecciones de lo espacial político ficcional hacen de ese espacio un ser protagonista, a la manera de Corvin (1997:216):

La gran diferencia entre los medios de utilización del espacio es paralela a una interpenetración recurrente de los valores fundamentales de interior y exterior, virtual y real, hasta conferir al espacio la altura de un personaje, es decir, un poder de acción o al contrario, interiorizarlo, hasta conseguir que brote de él un personaje.

Habitación espacial de otros personajes

La pieza se presenta como un Homenaje a Enrique Buenaventura⁶ y una dedicatoria, "Para Jacqueline". La referencia alude a Jacqueline Vidal, actual directora del TEC, Teatro Experimental de Cali, otrora compañera de Enrique Buenaventura, actriz en numerosas obras del múltiple autor colombiano, nacido en 1924 y muerto en 2003. Alejandro Finzi reseña que la propia Jacqueline Vidal le solicitó su escritura, con motivo de homenajear al dramaturgo colombiano, recientemente fallecido⁷.

A continuación, a modo de prólogo y epílogo, de didascalias o presentación, de apertura y cierre, abren y clausuran los siguientes enunciados:

Don Enrique Buenaventura y Bertolt Brecht, se cruzan después de muertos, en algún rincón del cielo. Es casi la primavera. ¿Pero qué primavera? ¿la de Berlín, la de Cali, la de la Patagonia?

Bertolt estornuda y Enrique está poniéndose un abrigo: saquen sus conclusiones. (2013:489)

[...]

Enrique y Bertolt, papel y lápiz mediante, ponen manos a la obra: allí los tienen, discutiendo los primeros diálogos. Y tal vez María les sirva, con Gracia divina, una vuelta de licor. (2007:490)

No es el azar que une a tales personajes en el éter de la primavera patagónica. Ambos tienen un lugar singular en Neuquén, más allá de su relevancia dramática universal y su tráfico de influencias.

Cabe recordar que Enrique Buenaventura dejó una huella importante en Neuquén, a propósito de su visita en el año 1996. Así lo registra el Diario *Río Negro*, en su edición del 07/03/2006:

Transcurría el año 1996 y Buenaventura arribó a la ciudad de Neuquén invitado por el grupo de teatro Río Vivo, que había hecho temporada con "Chaneton" en el TEC de Cali. El teatrero colombiano brindó una conferencia en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Comahue y tuvo un largo encuentro con estudiantes y docentes del Departamento de Arte Dramático de la Escuela de Bellas Artes. En aquel encuentro Buenaventura quedó impactado por el postergado reclamo de la institución de un edificio propio⁸.

Se sintió inspirado y escribió el poema "Al actor", que lo depositó en custodia en manos de Alejandro Finzi, con la promesa de sólo ser leído cuando la escuela funcionara en un edificio propio.

Pasaron los años, la sede propia de Bellas Artes se inauguró y el poema despertó de su sueño. El pasado viernes las letras de Buenaventura se dieron a conocer en el marco del seminario sobre semiología teatral, dictado por Fernando de Toro en la universidad y posteriormente, pasaron a formar parte del tesoro que alumnos y docentes de bellas artes comienzan a construir en su propia casa.

El poema mencionado reza:

Actor, escúchame. No estás allí para hablar, ni para gesticular o moverte, ni para ser otro y otra...

Estás allí para desafiarme, para enfrentarme.

Para acorralarme a veces o ponerme entre la espada y la pared, para cortarme el tendón de Aquiles.

A fin de que no huya o mis enloquecidas cabezas de medusa o mi resuello y de todos modos, mi rutina.

Y en ese instante fatal de nuestro encuentro ni tú, ni yo, somos nadie, ni tú ni yo nos encontramos.

Hemos perdido lo que más queríamos, lo que pretendíamos ser y nos enfrentamos desnudos o ricamente vestidos con harapos. (Diario *Río Negro*, 13/06/2006)

Por otra parte, el teatro independiente de Neuquén fructificó la influencia del director del Berliner Ensemble:

En 1998, siempre en el Teatro Lope de Vega, la actriz presentó *Los fusiles de la señora Carrar* de Bertolt Brecht, con música del maestro José Luis Bollea y las direcciones de Alicia Villaverde y Darío Altomaro, en el cine teatro Español. (Calafati, 2014:143)

Una de las puestas memorables de la historia teatral neuquina fue la presentación de *La pequeña Mahagonny* de Bertolt Brecht, dirigida por Fernando Aragón. (...) Con estos elementos (...) un proyector de cine y un espacio, que por lo reducido, aumentaba el clima asfixiante de Brecht, Aragón, un joven y ya maduro director neuquino (...). (*Idem*, p. 173)

Uno de esos nuevos grupos fue el Centro Regional de Experimentación Artística (CREar), también conocido como La Comuna, Espacio Teatral o La Komuna, dirigido por el director y actor Raúl Toscani, acompañado por Daniel Zapata, Víctor Zuccoli, Cristina Mancilla, Raquel Vidal y Patricia Jure, entre otros. Actuaron entre 1993 y 1994. (*Idem*, p. 174)

Este grupo realizó en julio de 1991 un espectáculo que podemos considerar único en su tipo para esta provincia: *Xircus, zona pánika*, en el local del bar Quitapenas, ubicado en San Martín 535. (...) Se trataba de una creación colectiva estructurada con textos de Enrique Symms, Antonin Artaud, Abelardo Castillo, Bertolt Brecht, Raúl González Tuñón, Goethe y Vicente Zito Lema que, unidos de un modo fragmentario, ofrecían una historia caótica ambientada en dos niveles. (*Idem*, p. 175)

Finzi concreta el encuentro de estos dos hacedores polémicos políticos del arte teatral⁹, tanto desde la rebelión brechtiana en la interrelación escena/espectador como desde la revolución metodológica de Enrique Buenaventura¹⁰, por nombrar una brevísima y sesgada selección de los infinitos programas de estos productores.

El espacio Otro

En un marco de original humor respetuoso, Enrique Buenaventura dialoga con Brecht. Cada uno quiere poner en escena una obra del otro. Las simbólicas e intencionales dramaturgias son *A la diestra de Dios Padre* y *Galileo Galilei*.

Brecht -Hola, Enrique. Ando buscando una sala por aquí. Voy a hacer la puesta de “A la diestra de Dios Padre”.

Buenaventura -Qué hacés Bertolt. Ando en lo mismo. Voy a hacer la puesta de “Galileo Galilei”.

Brecht -Está difícil, la cosa.

Buenaventura -Decímelo a mí. Con esta costumbre capitalista de cerrar teatros para hacer playas de estacionamiento...

Brecht -O lo que es peor; con la terquedad por hacer de escenarios iglesias evangélicas... (2013:489)

Esta problematización de la desaparición de los espacios teatrales “costumbre capitalista”, “terquedad por hacer de escenarios iglesias evangélicas”, que ocupa a los dramaturgos desde el más allá, preocupa a los teatristas en el más acá, respecto de su frecuencia en la última década en diversos lugares del país.

Tomamos un ejemplo referencial de resistencia particular en la provincia de Córdoba. Al revisar los medios de comunicación digitales de la época, notamos una preocupación bastante abstracta por la privatización de los cines teatros transformados en playas de estacionamiento o templos evangélicos. Sin embargo, respecto del Cine Teatro Colón, es necesario y productivo destacar que su recuperación no se debe inicialmente a la gente de teatro sino, casi con exclusividad, a un trabajo sistemático, constante y perseverante de la comisión vecinal del barrio Alberdi¹¹, donde está el edificio del teatro en cuestión. La colectividad del barrio logró después de muchas idas y venidas que la municipalidad con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro -creado en 1997- devolviera a la comunidad barrial el cine teatro Colón, más conocido como La Piojera¹².

Tomando por asalto la definición de Corvin, sobre la interpenetración de los espacios en el hacer teatral para llegar a hacer de él un personaje, es posible que aquí, el espacio sea también actor, autor y director.

Tanto es así que en el cierre de *Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta* las esperanzas del enunciador, del autor, del espectador, de los participantes involucrados en las dramaturgias cruzadas, se condensan en el *dixit* del director y autor alemán: “Bretch (...) Todo sea porque un teatro siga abierto bajo los cielos del mundo”. (2007:490)¹³

BIBLIOGRAFÍA

- (2006). “De un actor para todos los actores”, en *Cultura y Espectáculos*, p. 69. *Diario Río Negro*, 13/06/2006.
- (2008). “Un poco de historia”. Blog institucional de ESBA, Escuela Superior de Bellas Artes: http://esba.nqn.infod.edu.ar/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=9.
- BRECHT, Bertolt (1983). *El pequeño organon para el teatro escrito en 1948*. Buenos Aires: Losange. Traducción de Christa y José María Carandell. Sevilla: Don Quijote.
- (1956). *Galileo Galilei*. Buenos Aires: Losange.
- CALAFATI, Osvaldo (2014). *Historia del teatro de Neuquén*. Segunda Edición. Neuquén: EDUCO.
- CARBALLIDO, Emilio (1990). “Los papeles del infierno y otros textos. Enrique Buenaventura”. México: Siglo XXI, en <http://www.enriquebuenaventura.org/biografia.php>.
- CORVIN, Michel (1997). “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en Bobes Naves, María del Carmen (Comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/libros.
- DUBATTI, Jorge (2008). “Teatro comparado, cartografía teatral”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) (2008). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- FINZI, Alejandro (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: INT.
- (2013). *Obra reunida*. Neuquén: Ediciones con Doble Z; INT.
- PERKINS, David (1997). *La escuela inteligente*. Barcelona: Gedisa.
- RANCIÈRE, Pierre (2010). “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, en *Revista Estudios Visuales*, nro. 7. Enero de 2010. CEDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf.
- RUBIO, Miguel (2008). “Mi querido my dear”, en RTC, *Revista Teatro/CELCIT*, segunda época, año 17, nro. 33, p. 110-115.
- (2008). “Todo teatro es una creación colectiva. Conversación entre Miguel Rubio con Enrique Buenaventura”, en RTC, *Revista Teatro/CELCIT*, segunda época, año 17, nro. 33, p. 102-109.
- SABINA, Joaquín (2005). ABC.es. <http://www.joaquinsabina.net/2005/11/05/y-si-amanecer-por-fin/>.
- VIDAL, Jacqueline (2013). <http://www.enriquebuenaventura.org/directora.php>; http://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/jacqueline_vidal_una_obra_brillante_homenaj_e_en_el_mes_de_la_mujer_pub.

NOTAS

¹ Queda pendiente otra lectura posible de este texto dramático como homenaje en *abyme*: las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia se han hecho en homenaje a Alejandro Finzi, Finzi a su vez en la obra *Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta* hace un explícito homenaje a Buenaventura, Buenaventura en su obra *A la diestra de Dios Padre* a Carrasquilla, Haroldo Conti, en uno de los últimos cuentos que denomina *Homenajes*. *A la diestra*, lo rinde a Buenaventura, a la vez todos situados en Brecht, Brecht en Smolloger y en Aristóteles. Es decir, una gran productividad enlazada que asoma como misteriosa.

² Se llamó *República Cromañón* o *Cromañón*, una discoteca del barrio Balvanera, Bartolomé Mitre 3060/70 de la ciudad de Buenos Aires que el 30 de diciembre de 2004, durante un recital de la banda de rock Callejeros (formada en 1995 y disuelta en 2010), se incendió a las 22 h 50' como consecuencia de una bengala encendida, arrojada desde el público que impactó en una media sombra -tela de plástico inflamable- que a su vez se apoyaba en una guata recubierta de poliuretano, material altamente inflamable. La evacuación tuvo varios obstáculos: la cantidad de personas 2811 mientras que el local tenía capacidad para 1031; la salida de emergencia cerrada con candado y alambres; los gases tóxicos asfixiaron

con rapidez a muchos de los presentes. Murieron 194 personas (jóvenes y niños) y al menos 1432 heridos, incluidos familiares de la banda. Se considera una de las mayores tragedias no naturales de Argentina. Este desgraciado acontecimiento produjo consecuencias a nivel político y social. La calle Bartolomé Mitre se cerró al tránsito vehicular y se hizo un monumento con fotos, recuerdos y ofrendas. Anibal Ibarra, jefe de gobierno, fue sometido a juicio político y reemplazado por el vicejefe de gobierno, Jorge Telerman. Omar Chabán, gerente de Cromañón murió en 2013 por un cáncer avanzado, cuando le quedaban por cumplir once años de prisión. En 2012 todos los miembros de la banda fueron condenados a catorce años de prisión, como partícipes necesarios por el delito de incendio culposo seguido de muerte en concurso real con cohecho activo. En 2014, la Corte Suprema hizo lugar a un recurso de la banda y los dejó en libertad. La gravedad del hecho produjo lo que se denominó el “efecto Cromañón” que consistió en el cierre masivo de salas de espectáculos, de teatro y discotecas que no cumplieran con las normas de seguridad necesarias. Esto afectó no solo a Buenos Aires sino a salas de todo el país, incluyendo las de teatro independiente de Neuquén. El interés de las autoridades por mejorar la seguridad de los espectadores afectó los circuitos artísticos independientes. Esto produjo reclamos de espacios mientras se elaboraban nuevas disposiciones. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/703635-habilitar-o-no-esa-es-la-cuestion>.

³ La primera edición de la *Historia del teatro en Neuquén* se publica en 2007, en el vol. II de *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Galerna e INT, colección dirigida por Osvaldo Pellettieri, director del grupo GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, UBA. De modo que durante el proyecto con los alumnos de nivel medio, no había una impresión en papel, sin embargo, el profesor Calafati les dio a los jóvenes un CD con el material, demostración de un interés fecundo en la divulgación del conocimiento.

⁴ El escritor usa el término francés aplicado al yacimiento arqueológico situado en el Departamento de Dordña, suroeste de Francia, epónimo del hombre de Cro-Magnon, de la época paleolítica, en lugar de la versión castellanzada o de adaptación gráfica, como es el nombre de la discoteca: Cromañón.

⁵ Jorge Dubatti hace una despejada descripción caracterizadora del teatro independiente, referida al siglo XX; resultaría muy sugestivo actualizarla y regionalizarla para detectar los alcances y modificaciones sufridos por nuestros teatros independientes de la Norpatagonia. El fragmento seleccionado es de Dubatti, J, “Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en África, de Roberto Arlt”, en Biagini, Hugo E. y Roig, Arturo A., (Dir.) (2006). *El pensamiento alternativo en Argentina del siglo XX. Tomo II. Obrerismo, vanguardia y justicia social (1930-1960)*. Buenos Aires: Biblos, p. 405-406.

El movimiento de Teatro Independiente en la Argentina (1930-1969) se caracterizó por su autoconciencia ideológica, por su voluntad militante de autodefinición en los diversos órdenes de su actividad. La afirmación de que la escena independiente generó en el país un nuevo concepto de teatro en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas propias, aparece una y otra vez en los metatextos de los artistas que protagonizaron su desarrollo, tanto en diarios y revistas (Metrópolis, Conducto, Propósitos, Talía, Teatro XX) como en libros escritos al fragor de los acontecimientos. Recordemos los textos del fundador y gran animador Leónidas Barletta, de José Marial, del primer Luis Ordaz y de Enrique Agilda. También se insiste sobre su incalculable impacto modernizador y sus efectos en la escena argentina actual en las memorias y ensayos de teatristas e historiadores publicados en los últimos treinta años: Néstor Tirri, Raúl Larra, José Marial, Pedro Asquini, Luis Ordaz, David W. Foster, Osvaldo Calatayud, José Moset, Osvaldo Pellettieri, Estela Obarrio, Ricardo Rissetti, Carlos Gorostiza. Respecto de la situación en que se encontraba el teatro en Buenos Aires en 1930, la iniciativa independiente significó una vigorosa puesta en práctica de pensamiento alternativo al servicio de la generación de una nueva dinámica dentro del campo teatral -primero en Buenos Aires, luego irradiada a las provincias y a los países latinoamericanos, en especial Uruguay-, diversa de las formas de producción profesional, comercial, filodramática y gubernamental. Los independientes diseñaron una nueva política teatral. Si se comprende el término política (traspolando diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna, a la especificidad del teatro) como toda práctica o acción artística (en los diferentes niveles de la poética, en la producción y la circulación, en la gestión de recursos e institucional, en la recepción) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de dichas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. A partir de esta definición distinguimos macropolítica de micropolítica para designar, bajo el primer término, los grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo, etc.); bajo el segundo, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas, o en singular, compleja tensión de distancia y complementariedad con ellas. El teatro independiente se autoatribuye tal calificativo como explícita declaración de autonomía política respecto de cuatro modalidades de producción características en su tiempo y que rechaza de plano. Los “enemigos”

son: 1) los grandes artistas cabezas de compañía del “teatro de arte” en el circuito profesional, en tanto imponen al trabajo teatral una estructura jerárquica de raíz ancestral (que proviene del surgimiento de la vedette o primera figura en el Renacimiento y se asienta en los siglos XVIII y XIX con la “dictadura del primer actor”), sustentada en el narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo; 2) los empresarios y artistas del circuito comercial, que repiten con algunas variaciones dicha estructura jerárquica, pero, para mayores males, descuidan “el teatro de arte” y apuestan por una escena conformista, sin calidad ni trascendencia pedagógica, que halaga los gustos populares para conseguir caudalosa convocatoria y producir ganancias de taquilla, y en consecuencia rebaja el valor del teatro a los números de la recaudación, la escena como negocio reductible; 3) la vertiente de los elencos no profesionales, vocacionales o filodramáticos, que reproducen, en escala degradada, en los márgenes del campo teatral, las formas de organización profesional y comercial; 4) los funcionarios del teatro oficial-gubernamental, identificado por los independientes con el proselitismo, el *statu quo* macropolítico. En tanto los colectivos del movimiento independiente son militantes de la izquierda o simpatizan con la tendencia filoizquierdista (salvo excepciones), consideran el teatro gubernamental como herramienta de ratificación del pensamiento de la derecha y el centro derecha en la Argentina. El rechazo a esta línea se acentúa notoriamente en los años del peronismo (1946-1955). De esta manera, los independientes se vinculan a la macropolítica a través del diseño de una micropolítica teatral más o menos complementaria -en rasgos básicos- con los principios del discurso socialista, y por extensión con el progresismo nacional. Solo algunos colectivos trabajaron, con variable ortodoxia, cerca del Partido Comunista.

⁶ Una ajustada referencia biográfica del multifacético Enrique Buenaventura realiza Margarita Garrido en *La dramaturgia de Neuquén. Entre Vistas* (2014:40) a propósito de la conexión que señala Alejandro Finzi, entre el dramaturgo colombiano y Víctor Mayol, a quien se homenajeó en las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia, Neuquén.

⁷ En el 2013, se hace un reconocimiento a la labor de la directora del Teatro Experimental de Cali con motivo del mes de la mujer. Curiosamente, el tema que nos ocupa, el problema de la estabilidad de los espacios teatrales tiene su correlato en una experiencia relacionada con la recuperación de la copiosa obra del dramaturgo colombiano, descubierta después de su partida. La Secretaría de Cultura y Turismo de la Alcaldía de Cali, lo resume de este modo:

Después de la muerte del maestro Buenaventura encontraron que al interior de su casa reposaban más de 3000 manuscritos entre los cuales se encontraban poemas, cuentos, obras de teatro, aforismos y más de 300 obras pictóricas (dibujos y pinturas), es entonces cuando el archivo general de la nación solicita a Jacqueline ordenar todas las obras del maestro para que no se pierdan en el olvido, que de lo contrario nadie conocería la vida y obra de su difunto esposo. “Fue en el 2004 que se decide crear el Citeb, para preservar la obra de Enrique y así poder tenerla en el archivo de la nación, donde todos pudieran apreciarla. De parte de la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali recibimos el apoyo total, sólo que la Empresa Municipal de Renovación Urbana, Emru, nunca ejecutó la obra”, son las palabras de Jacqueline respecto a lo ocurrido con el Citeb. Mientras van llegando los estudiantes del TEC puedo notar que se están dedicando ellos mismos a terminar el Citeb, encargándose de terminar lo que el Emru no pudo, o quizás no quiso, terminar. Por ahora a la directora del TEC, Jacqueline Vidal se le ve muy feliz con lo que construyó su esposo y que ella ha mantenido a flote desde su partida, nada la afecta, a pesar de la falta de apoyo por parte de la alcaldía, se muestra optimista con el futuro del teatro en la ciudad, a pesar de los contratiempos y la falta de credibilidad que se tiene con la cultura “estos muchachos están trabajando hace dos años por su propia cuenta, ya debería la Secretaría fijarse en lo que realmente hace falta y darnos esa ayuda que tanto necesitamos aquí en el TEC.

Recuperado de http://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/jacqueline_vidal_una_obra_brillante_homenaje_en_el_mes_de_la_mujer_pub.

⁸ Creada en 1960, luego de un extenso periplo de cuarenta y seis años concreta su edificio propio. http://esba.nqn.infed.edu.ar/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=9

⁹ Rubio, 2008:103:

El objetivo, pues, que nosotros nos planteamos desde hace un tiempo para acá y que se ha ido concretando más, es el de que nosotros hacemos un teatro polémico. Un teatro a través del cual nosotros polemizamos con aquellos a quienes les interesa la polémica fundamentalmente, sobre los problemas que nosotros consideramos fundamentales de nuestra historia, de nuestra vida, de nuestra realidad socioeconómica y sociopolítica, de nuestra identidad social, de nuestra cultura deformada y difícil de estructurarse.

Es decir, el teatro es como la discusión de esos problemas en el escenario, pero con un lenguaje propio. O sea lo que el teatro plantea sobre esos problemas no puede ser planteado a través de otros discursos.

¹⁰ *Idem*, p. 109:

E.B.: Sí, bueno. El método del TEC surge como una necesidad fundamental, justamente para reemplazar la autoridad del director. Entonces para poder reemplazar la autoridad del director que era la que en un momento dado producía la cohesión del grupo y por lo tanto orientaba el trabajo del grupo, fue necesario encontrar un método, es decir en etapa, en un proceso. Esa era la función primordial del método. El método es una forma de organizar el trabajo en etapas como un proceso desde los comienzos de investigación, hasta el espectáculo mismo. Es decir el conjunto de actores, el equipo, saber cuáles son sus etapas de trabajo, sus procesos a través de una metodología. Pero esto es, digamos, una parte procedimental y taxonómica nomás de la metodología. El método va mucho más allá. El método encara la división del texto a través de los conflictos. Y por medio de esta división del texto a través de los conflictos, crea los objetivos de investigación y la escala de objetivos de investigación en el proceso de producción de un espectáculo. Entonces, de ese modo, el equipo va avanzando de una etapa a otra a través también de ir acomplejando la investigación y la realización del espectáculo. Para resumir, el método se ocupa de dos cosas fundamentales: la improvisación y el análisis. Cuáles son las bases para improvisar; cómo se improvisa y una vez hecha la improvisación, cómo se analiza la improvisación y cómo este análisis permite insertar el resultado de la improvisación en una estructura del espectáculo. Esto es lo que el método resuelve. No más, pero tampoco menos.

Esta entrevista fue realizada en La Habana, Cuba, en junio de 1981, dentro del marco del Primer Encuentro de Teatristas de la América Latina y el Caribe.

¹¹ Comunidad que no solo recuperó este sino varios edificios o locaciones que sufrieran similares situaciones, en un gesto evidente del poder de una resistencia sin solución de continuidad.

¹² “La vieja y querida ‘Piojera’ se convertirá en templo evangélico. El Cine-Teatro Colón fundado en 1929 fue vendido a una institución religiosa y obreros ya trabajan en su interior. Preservarían la fachada y partes del interior del inmueble, abandonado desde hace años. El inmueble se puso en venta en 2005”. 18/11/2011 00:01 <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/vieja-querida-%EF%BF%BDpiojera-se-convertira-templo-evangelico>.

El Instituto Nacional del Teatro (INT) manifestó su apoyo explícito al proceso de recuperación del ex Teatro Colón, que la semana que viene quedaría finalmente sujeto a expropiación. Mediante una nota enviada por Mónica Carbone, representante en la provincia del INT, al secretario de Cultura, Francisco Marchiaro, le manifiesta su apoyo al proceso. “Consideramos que un espacio cultural que ha sido contenedor de históricas expresiones artísticas para el tradicional barrio Alberdi es de interés de nuestra institución”, dice la misiva. Y finaliza solicitando que el municipio “mantenga informado (al INT) de las tareas que pudieran emprender”.

En la práctica, este apoyo institucional puede leerse como un paso previo a lo que el municipio está buscando: financiamiento. El INT se creó cuando se sancionó la ley Nacional de Teatro. Es autárquico, con un presupuesto de 65 millones de pesos en 2012 que aporta el Estado nacional. Tiene como objetivo el fomento y protección de los teatros independientes del país. En ese marco, el apoyo es explícito a las salas de hasta trescientas butacas, con subsidios no reembolsables para mejorar el funcionamiento, preservación, infraestructura y equipamiento de las salas que quedan en el país. En la sesión del jueves 6 de junio está previsto que el Concejo Deliberante declare de utilidad pública sujeta a expropiación ese inmueble de la avenida Colón. El problema radica en que sus dueños actuales, la Iglesia Evangélica Misionera de Poder, no lo quieren vender. El Ejecutivo asegura que se les ofrecerá un lugar similar y que, en definitiva, se trata de un inmueble con protección patrimonial (con altas chances de ser expropiado) y que además, la legislación indica que no se le puede dar otro destino a los lugares en donde hoy existe un teatro. En tanto, el consejo asesor del Departamento Académico de Teatro de la Facultad de Artes (UNC) también sumó su apoyo a la recuperación de “la Piojera”. Consideró, en la sesión ordinaria del 22 de mayo, su “conformidad con el proyecto de recuperación, restauración y puesta en valor” del ex Colón. La Facultad de Arquitectura ya comprometió su asistencia técnica y asesoramiento”, en <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/apoyo-clave-nacion-al-ex-colon> 09-04-14 / 21:30.

“En junio del 2013, el Concejo Deliberante de Córdoba aprobó el proyecto que permite la expropiación total del inmueble donde funcionó el ex Cine-Teatro Colón, popularmente conocido como ‘La Piojera’”. (Ver: “El Concejo Deliberante aprobó la expropiación de La Piojera”).

Finalmente, la Municipalidad de Córdoba anunció la expropiación del Cine Ex-Teatro Colón - conocido popularmente como “La Piojera”-, que fue tasado en 3,6 millones por el Consejo General de Tasación, con la idea de tomar posesión a la brevedad para evaluar el estado del edificio de Colón 1561 y presupuestar la restauración.

La idea es que el teatro quede en poder del Municipio y que cuente con la asesoría de los vecinos agrupados en las distintas instituciones que propugnaron la recuperación del espacio.

El paso siguiente es la firma de un convenio entre la Municipalidad de Córdoba, la Universidad Nacional de Córdoba y la Secretaría de Cultura de Nación, ya que la intención, cuando se tome posesión del edificio, es evaluar el estado de la construcción, efectuar un diagnóstico y a partir de allí determinar cuánto costaría la restauración.

Para ello, se contratará a especialistas en la materia y se contará con el aporte del área Planeamiento de la UNC.

(27-08-14, 21:52): “Las fachadas son historia del barrio, se tienen que mantener”, dijo Daniel, vocero de la multisectorial “Defendamos Alberdi”, en <http://www.cba24n.com.ar/content/protesta-en-defensa-de-una-casona-historica-de-barrio-alberdi>.

¹³ El relato del viaje de Enrique Buenaventura relatado por Miguel Rubio, acompaña la aventura verosímil de la pieza.

Llegar con Enrique Buenaventura al Berliner Ensemble fue, definitivamente, algo muy especial. Allí frente a nosotros un aviso luminoso nos era familiar: Berliner Ensemble, dando vueltas, enmarcado en un círculo de neón con el logotipo que habíamos visto desde siempre en fotografías y publicaciones. Una de las compañías teatrales más conocidas del mundo. Una leyenda viva indescifrable de las puestas en escena de las obras de Bertolt Brecht. Fue fundada en 1949 por Bertolt Brecht y su esposa, la actriz Helene Weigel en Berlín. Su sede y escenario permanente se halla, desde 1954, en un edificio neobarroco construido en 1892. Como símbolo del Berliner Ensemble, el teatro político alemán por excelencia, está la paloma de la paz de Picasso, pintada en el telón de la sala.

Enrique era como nuestro Brecht latinoamericano y ahora estábamos con él en el emblemático teatro del poeta alemán, posiblemente el autor europeo más montado en Latinoamérica desde los años sesenta.

Aquella vez, junio de 1982, asistíamos a la gran fiesta que fue el Berliner Festspiele, festival dedicado a las culturas de América Latina.

Pero estábamos en Berlín y en 1982, cuando todavía había muro y ni se soñaba con la reunificación alemana. La cartelera teatral anunciaba que en el célebre teatro de Bertolt Brecht, que estaba al otro lado, cruzando la frontera, se presentaba “El señor Puntilla y su criado Mati”, se lo comentamos a Enrique y él accedió entusiasmado para acompañarnos esa noche. (Rubio, 2008:110)

CON LÁPIZ EN MANO. TALLER DE DRAMATURGIA
Finzi en Cutral Có, 1984

Marisa Reyes

“Escuchen con atención, ustedes criaturas silvestres, yo sé que están ahí pero se esconden: la vida es una playa desierta también para mí. Y es que aquí, con un puñadito de palabras que tuviese a mano, también yo podría construir mi nido o mi corral; un puñadito de letras, digo, con las cuales cobijarse del olvido”.

(Finzi, 1999. *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupéry*)

Un señor alto, rubio, baja del micro; sostiene un portafolio viejo, tiene un andar cansino. La imagen se arremolina con las voces que vivan a la primera mujer, nombrada Directora de Cultura en 1983 en Cutral Có, María Antonia de Medicci¹. Ella había sido recibida con el apoyo de artistas plásticos, teatristas, cinéfilos y otros hacedores del arte. Es quien gestiona la realización del primer Taller de Dramaturgia a cargo del Dramaturgo, recién llegado a la provincia. Él es el señor alto, rubio..., él es Alejandro Finzi.

Este acontecimiento, cesura, da sentido a esta escritura. Me valgo de este dispositivo de visibilidad de las Jornadas, para que el porvenir no sea el lugar posible del olvido. Seleccioné, ordené y monté materiales de esta primera experiencia.

Lo conocí a través de Julio Chaves, a él y a la señora, en una manifestación docente. El ofrecimiento nació de él. Él propuso venir pero yo desde la dirección de Cultura no tenía presupuesto. No puso ninguna condición, relacionada al dinero que pretendía ni a otras condiciones sobre los participantes.

Villafranca, desde su Secretaría [de Hacienda] dispuso de algún dinero y luego yo rendía. Era muy poco, entonces Francisco² juntaba dinero con Saccoccia y otros integrantes y en un sobre se lo entregaban, él no lo sabía. Era más que extraordinario, lo que se dedicaba era genial. (María Antonia de Medicci)

En los 80, por lo menos por aquí, conocíamos la dramaturgia de “autor” ya que todavía no se habían registrado creaciones colectivas ni hablábamos de teatralidades. Lo indicado por María Antonia fue que había que asistir con lápiz en mano para escribir. La propuesta atrajo a jóvenes y adultos del lugar y de la ciudad de Zapala quienes recibieron un Programa de Trabajo.

Los testimonios escritos que se ofrecen a continuación surgieron de conversaciones presenciales y virtuales (*chat*, correo electrónico) con asistentes al taller, fuentes directas de la experiencia, protagonistas de su relato; a ellos les doy la palabra. No están aquí el tono, las inflexiones, ni los silencios surgidos en las conversaciones telefónicas y tan claramente recepcionados como interlocutora.

Daniel Massa³:

Conocí personalmente a Hugo [Saccoccia] a fines del 82. Yo compartía un programa infantil con el marido de la profesora de literatura del comercial de Zapala, la que conducía un taller literario. Por aquellos años hasta los escritores infantiles estaban prohibidos, por lo que nosotros debíamos escribir los cuentos para el programa. Una tarde coincidimos en el taller y entre charla y charla, me preguntó si yo escribía teatro; mi no fue el comienzo de una propuesta para que lo hiciera, cosa que por supuesto no tomé en cuenta. En el 84, su insistencia a que participáramos en el taller

de dramaturgia que comenzaba a dictarse en Cutral Có, terminó de convencerme. ¡El querido Hugo!

Arrastrado por el inefable Hugo, llegamos a Cutral Có. En lo que a mí respecta, con más curiosidad que interés en ser dramaturgo. Sin embargo, a medida que se fue desarrollando el taller la capacidad de Alejandro, su técnica al proponer la materia, despertó en mí, interés en la escritura teatral. Al principio con la exposición del tema, luego con las tareas de escribir pasajes que luego se discutían entre los presentes corrigiendo errores, o felicitando el trabajo realizado.

Alejandro fue incorporando mayores detalles: la importancia del conflicto, el diálogo, las acotaciones de la circulación sobre el escenario, de los personajes, los silencios, nos fue llevando hasta completar la obra. En mi caso, *Yo te protegeré*⁴.

Fueron días muy activos, y es mérito de Alejandro el haber creado el ambiente para que lográramos construir una obra medianamente coherente. Después el reconocimiento de los resultados quedó en manos del público, pero si algunos llegamos a escribir más de una obra se lo debemos a la capacidad de Alejandro para transmitir los conocimientos. Terminado el año y ante la sugerencia de Finzi, que debíamos poner las obras en escena, se despertó en él, la idea del Encuentro de Teatro que más tarde llevamos a cabo en Zapala⁵. A esa altura éramos un batallón que junto con él compartimos el entusiasmo por el teatro.

Sandra Sepúlveda⁶:

Año 1984. Los resabios de una dictadura atroz se respiran en el aire. La sociedad se acomoda de a poco y tímidamente se estrena en una democracia que se sueña perfecta pero se muestra titubeante. En Cutral-Có, la cosa es igual. Pueblo chico y petrolero, sufrirá años después las consecuencias de la política neoliberal. No obstante, hay gente moviéndose por aquí y por allá, tratando de generar cosas interesantes. Por medio del Canal 7 de Neuquén, me entero que a instancias de María Antonia de González en la Dirección de Cultura de Cutral-Có, se impulsa el taller de dramaturgia que dictará en la comarca por espacio de un año el dramaturgo Alejandro Finzi⁷. Él regresaba de su exilio en Francia para radicarse en nuestra provincia. Hasta ese momento no había oído hablar nunca de él, ni de su obra. Para mí, jovencita que rondaba los 18 años, significaba la panacea: escribía⁸ desde niña, y no había aquí oferta de talleres literarios, de modo que la dramaturgia se me mostró como un camino optativo para escribir. El taller se dictó en la escuela 272 del B° Ruca Quimey los días viernes de 19 a 22 hs.

Conservo la propuesta (escrita a máquina) del taller que Finzi nos entregó, sus hojas ya están amarillas⁹.

La clase era dinámica e interesante. Recuerdo un encuentro donde él propuso la escritura en relación a un elemento de la escritura dramática, “El obstáculo”. Dio sus características y un “Planteo situacional” para graficar en términos de la escritura dramática ese elemento. Posteriormente debíamos aplicarlo en la práctica, esto era situar dicho elemento en una escena teatral escrita por nosotros.

La propuesta de escritura una vez que salíamos de la clase, se convertía para mí, en un desafío cotidiano. La férrea intención de sentarme a escribir y desarrollar una idea, quedaba la mayoría de las veces, relegada a segundo plano ante la falta de constancia y de método. Finalmente, cuando los astros se alineaban y se propiciaba la

escritura, los personajes iban surgiendo y brotaban los diálogos que profusamente iban volcándose en manuscrito. Tachones, reescritura, subrayados, acotaciones, iban poblando la hoja hasta que consideraba que estaba terminado. Entonces, feliz, me sentaba en mi muy apreciada máquina de escribir Remington y pasaba el texto en limpio.

Esta felicidad duraba hasta el momento de concurrir nuevamente al taller, y ya en el trayecto de ida, comenzaban las dudas y la ansiedad de saber si lo que había escrito valía la pena. En ocasiones lo que llevaba gustaba y obtenía buenas críticas. Otras, la crítica era feroz y sentía que tenía que empezar de cero. Pero esto, lejos de desmoralizarme, me estimulaba a crecer. Era una principiante en la escritura dramática, y sentía que estaba en una situación inmejorable para aprender.

Me fascinaba escuchar hablar a Alejandro Finzi, y sobre todo cuando hacía las críticas, era realmente fantástico. Recuerdo que el hecho de que Alejandro considerara que lo que escribía era bueno, me incitaba a mejorar.

Evoco en este momento un texto cuya situación rondaba alrededor de una gotera y que reescribí varias veces, hasta que finalmente el “asunto de la gotera” -como lo dejé asentado en mi diario personal- me agotó y lo abandoné para escribir un texto nuevo.

Entre los “intentos de obras de teatro” que he conservado de ese taller, encuentro algunas sugerencias realizadas por la letra casi ilegible de Finzi: “no utilizar adverbios que finalicen en “mente”, utilizar el lenguaje coloquial (“vulgar”), utilizar exclamaciones completas, aprovechar la situación del corte de luz (la obra transcurría en una biblioteca un día de tormenta y se cortaba la luz), acentuación dramática”. En otro escrito acota “dos direcciones temáticas que se oponen. Dos líneas de acción que se oponen”.

Quien asistió alguna vez a alguna clase de Alejandro Finzi, sabrá la pasión que pone en la enseñanza. También, la exigencia a la hora de poner manos a la obra. Y ninguna frase mejor dicha “manos a la obra”, pues al finalizar el taller debíamos tener finalizada una obra de teatro.

Puntilloso, inquisidor, perfeccionista de la palabra y los diálogos, pronto me di cuenta que el drama no es cosa fácil. Yo escribía preferentemente prosa y cuentos breves. De repente, abstraerme de ser yo quien cuente el entorno, las sensaciones y situación de los personajes, para concentrar el texto en el diálogo preciso siendo los propios personajes quienes vayan develando la trama, me resultó arduo. Además, con elementos escenográficos que tenían que aportar información para completar el sentido de la obra.

Las didascalias, que Finzi trabaja maravillosamente, me resultaban un espacio demasiado limitado, y sentía que no lograba transmitir exactamente como me imaginaba yo la escena.

En ese entonces no lo sabía, hoy me doy cuenta que tuve el honor de compartir el taller con grandes como Daniel Massa y Hugo Saccoccia, quienes venían desde Zapala. Saccoccia ese año estaba escribiendo la obra *Pioneros* y en más de una oportunidad, planteaba alguna cuestión de su escritura en el taller y debatían con Finzi sobre ella. También, en el transcurso de ese año, Finzi finalizó su obra *Cháneton*. Concurría al taller el Dr. Roberto Savariano, en ese momento Juez de Primera Instancia Civil de

Cutral-Có, recuerdo que había escrito un texto sobre el aluvión ocurrido en el año 1975 en Cutral-Có.

Se leían algunas obras de teatro sugeridas por Finzi, entre ellas *Antígona Vélez*, pero no se hacía análisis, sino que servían de guía para trabajar.

Alejandro Finzi, llegaba en colectivo desde Neuquén con un maletín de cuero viejo y se sentaba en el escenario del SUM a esperar la hora de comenzar el taller. Generalmente, yo iba temprano también y conversábamos antes de ingresar al aula. Me hablaba de sus primeras obras, y cómo, al principio le costaba despegarse un poco de la voz de los personajes. Además, recibía consejos en primera fila.

La jovencita aspirante a escritora, admiraba tremendamente a este dramaturgo que condescendía a charlar con ella. Uno de los consejos que se me grabó a fuego, fue que si uno desea escribir, la peor opción es seguir una carrera de letras, pues la academia te estructura el pensamiento y limita la capacidad creativa. “Elegí cualquier otra carrera y seguí escribiendo”- me dijo. Era la benjamina de la clase.

Hacia mediados de año, empezó a gestarse un movimiento de integración de los grupos teatrales de la provincia, en cuya génesis tuvo mucho que ver Alejandro Finzi, y que confluyó en el primer encuentro realizado en la ciudad de Zapala, donde se constituyó la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral. Confraternizaron grupos teatrales de toda la provincia, con el objeto de analizar la problemática teatral. Entre ellos el grupo de Teatro Nosotros de Cutral-Có, quien en ese momento llevaba adelante el teatro en nuestra comarca, con puestas en escenas de diversas obras de creación colectiva y otras de autor. Motivada por Finzi, tuve el privilegio de asistir a ese encuentro fundacional.

En dicho encuentro se plasmó la necesidad de trabajar en conjunto para hacer trascender el hecho teatral Neuquino, hacer un relevamiento de los grupos teatrales¹⁰ y de cada una de las disciplinas del quehacer teatral. Había que lograr un intercambio fluido, crear un banco de datos de bibliografía y material que se generaba en toda la provincia.

En esa época participé de reuniones con el entonces Secretario de Cultura de la provincia, junto a otros grupos del quehacer cultural planteando entre otros temas, el problema de las horas cátedras del Centro de Iniciación Artística que en ese entonces funcionaba en la Escuela Primaria 102 de Cutral-Có.

El taller dictado por Alejandro Finzi finalizó en noviembre de 1984. Se entregaron los correspondientes certificados en el Salón de Acuerdos de la Municipalidad de Cutral-Có, extendidos por la Dirección Provincial de Cultura de la Provincia del Neuquén.

Todo este cúmulo de inquietudes que se fueron sumando en mi mente adolescente, reforzando mi afición como espectadora de teatro, se fue gestando de a poco y aún pervive. Teniendo en cuenta que en nuestra localidad no era demasiada la oferta teatral, es de relevancia traer a cuenta la labor de los grupos teatrales de la época.

Solía asistir a casi todas las puestas del grupo de teatro Nosotros y cada obra era la ocasión de poder disfrutar de una salida especial. Se me viene a la memoria la obra *Akhenatón* y *El hombre que no quiso volar*. Recuerdo que las obras se llevaban adelante sin un gran despliegue escenográfico, y que la asistencia de público en ocasiones no era muy nutrida. Por decirlo de algún modo, siempre éramos el mismo grupo de gente que asistía. Sin embargo, por eso mismo, me sentía parte de una élite privilegiada como si el teatro nos develara un misterio que nos era dado conocer a

unos pocos. La magia que nos envolvía y nos enajenaba por una hora, nos devolvía a nuestra realidad, transformados en nuestro fuero más íntimo, convertidos en guardianes de un fuego cuya llama debía ser preservada hasta la próxima obra.

Es evidente que este proceso construido produjo múltiples relaciones visibles, conexiones humanas que corporifican relaciones sociales más amplias que el simple “dictado de un curso”.

Lo recuerdo, Finzi me pasó por el corazón, no me pasó por la cabeza. Lo esperaba con las facturas y el café en la Dirección de Cultura. Conversábamos a montones. Disfrutábamos con Alejandra [Faiazza]¹¹ de la charla. En una oportunidad nos regaló *Viejos Hospitales*. Me atravesó la vida. (M. A. de Medicci)

El carácter construido y relacional lejos está de ser un espacio “natural” y nos remite a hechos conectados entre sí que se aglutinan en otros actos subterráneos; líneas de fuga, multiplicidades, acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos, surgimiento de nuevos circuitos de convergencia.

Las voces nos devuelven la huella, lo sesgado. Un relato donde reverberan imágenes, anécdotas, teatristas. Finzi quedó habitándonos, presencia que diseminó el por-venir.

Las hojas de los libros, que vendrán, empiezan a cubrimos y como arrastrados por una ceremonia social, un remolino de nostalgias nos envuelve. Esto es lo que podemos ofrecer, celebrar en homenaje como una manera de documentar. Para que no haya olvido y porque hay silencio; tal vez, advertir el olvido y permitir la voz.

NOTAS

¹ Más datos en Reyes, M. (2012). “Pisadas en la memoria... y algo más. Grupo de Teatro NOSOTROS (Plaza Huincul, 1974-1989)”, en Garrido, M. (Dir.). *III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 337-371 (p. 365).

² Francisco “Pancho” García Hortelano. *Idem*, p. 369.

³ *Idem* p. 371.

⁴ *Idem*, p. 370-71.

⁵ *Idem*, p. 370.

⁶ Nació en Cutral Có, y está radicada en Plaza Huincul. En 1984 publicó poemas y cuentos breves en la revista local *Encuentro*. Ese mismo año participó del taller de dramaturgia dictado por el Prof. Alejandro Finzi.

Seleccionada con recomendación especial de edición en el certamen “De Neuquén a la Liguria”. Seleccionada en la categoría cuento breve y poesía en la antología “NyC y VyC” editada por la editorial Tribu Salvaje en el 2011. Desde el 2004 participa en Talleres Literarios de Poesía, Narrativa y Dramaturgia, también en Clínicas Literarias. Es cofundadora del grupo Akitara Poetas de la Deconstrucción, integrado además por Marisa Reyes, Graciela Molina, Vilma Barros, Mariela Suárez y Néstor León. Con el grupo trabaja en la edición de una antología. Esto sumado a la organización de jornadas de lectura, encuentros de escritores, cafés literarios y otras actividades artístico/culturales/sociales. Integra el fotoclub “Amigos de la Fotografía”, expuso sus obras en diversas muestras fotográficas. Estuvo entre la diez finalistas en el concurso fotográfico “Viajes por el Mundo: América” realizado por la Revista *National Geographics España*. Cámara de Oro a la foto de la semana en la página “Fotógrafos Latinoamericanos”. Foto del mes en la página “Cuartobscuro” de España. Premio a la mejor Fotografía por Consigna, con las palabras “AHÍ” y “PARECE” en la Maratón Fotográfica Neuquén 2015, organizada por Garrick Arte y Teatro de Buenos Aires.

⁷ Más datos en Reyes, M. (2012). *Op. cit.*, p. 355.

⁸ Textos de su autoría se publican por primera vez en la Revista *Encuentro*, año 1, nro. 1, Cutral Có, junio de 1984. Publicación de Editorial Encuentro S.R.L. (e.f.). Director Francisco Tallarico Frontera. Consejo de Redacción Enrique Milano, Jorge Sabatini, Rubén T. Bugallo.

⁹ Plan de trabajo escrito, entregado a los asistentes al taller:

La puesta en marcha de un Taller Literario y, en nuestro caso, también, de un Taller Literario de Teatro, supone, como punto de partida, la implementación, en un grupo de participantes reunidos para ese fin, de una metodología que no solo indague aspectos formales concernientes al género, sino que, igualmente, permita el reconocimiento común de una herramienta de trabajo que

proponga, estimule y ejercite los diferentes problemas que interrogan a la escritura dramática. Con todo, conviene indicar aquí, esta instrumentación no puede avalar ni sustituir por sí sola, la labor que cada integrante del taller realice en sus intentos estilísticos y en sus logros, sino que exprese un eje de referencia, un nexo operativo, funcional, a través del cual cada individuo podrá resolver, en su peculiar visión, su vocación y sensibilidad, las diferentes planteos técnicos que conforman el texto teatral.

El Esquema Metodológico del Taller Literario de Teatro, establece los lineamientos progresivos del desarrollo de un trabajo de taller. Antes de delimitar y explicitar las constantes y el campo de esta propuesta, es necesario precisar que:

El taller prevé un tiempo de trabajo de un año de duración como mínimo.

El taller puede ser integrado por personas mayores de 16 o 17 años.

El número y experiencia previa de los participantes pueden condicionar la formación de grupos de nivel.

La frecuencia operativa del taller se vincula, en una primera instancia, al número de participantes, proponiéndose, como mínima expresión, el trabajo semanal.

La Presentación de la Operativa del Taller, justificará, evaluará y propondrá los medios y objetivos que inspiraron la creación del mismo. Supone la participación y propuesta inicial de trabajo por parte de quienes lo concibieron y decidieron su apertura:

La presentación de los Indicadores formales y funcionales de trabajo, ya a cargo del técnico coordinador, implica la presentación del plan de labor, las peculiaridades del trabajo en estos dos aspectos, la dinámica, orientación y alcances del planteo.

Introducción y Elementos Teóricos I

a).-Ubicación del género-vinculación histórica con otras expresiones literarias. Formación y recursos formales que proponen una definición. Comparativa de los géneros literarios. Ámbitos generales de expresión. La manifestación dramática y el desarrollo de los géneros, intertextualidad.

b).-Preceptiva/Dinámica histórica del texto dramático. Planteo de los elementos de la preceptiva. Reseña histórica y evolución conceptual. Evolución de la estructura/evolución de los géneros literarios/definición de los ciclos dramáticos. Comparativa de la dinámica textual, las diferentes propuestas históricas.

Es a partir de esta Introducción que el plan de trabajo se propone en dos aspectos: los Elementos Teóricos y la Escritura Dramática, estructurados en niveles de profundización y de progresividad, interactúan en los Trabajos Prácticos. Los elementos teóricos formulan planteos específicos generales y una guía bibliográfica. Escritura teatral, propone el reconocimiento y manejo de los medios y condicionamientos del texto teatral. Trabajos prácticos, corresponde a la definición de la escritura, ejercicios y una enmarcación, también progresiva, de los componentes que se elaboran.

ESCRITURA TEATRAL I

En torno a la situación inicial: definición. Caracterización. Reconocimiento modal.

Trabajos Prácticos: Desmontaje de un texto. Descomposición funcional de un texto teatral en sus planos internos. Se trabajará en un texto propuesto inicialmente para su lectura. Aproximación a los aspectos situacionales generales, su desarrollo textual, sus aspectos puntuales y dinámicos. Elaboración grupal de planos situacionales. Su escritura.

En torno a la anécdota teatral: Definición. Caracterización. Reconocimiento modal. Situación/anécdota/metáfora.

Trabajos Prácticos: Desmontaje de un texto. Continuación a nivel anécdota. Aproximación a los aspectos anecdóticos, su desarrollo textual, sus aspectos dinámicos y puntuales. Elaboración de planos anecdóticos. Escritura. Situación/anécdota. Apertura y cierre de planos anecdóticos. Planteo de la resolución metafórica. Metáfora interna e integración. Lenguajes narrativos y poéticos. Apertura y cierre múltiple. Escritura.

Elementos Teóricos II: Formulación de los componentes interdisciplinarios del hecho teatral I.

En texto dramático y los auxiliares escénicos, su evolución en la escritura escénica. Variantes de los planteos escénicos en la escritura teatral.

Texto teatral y desarrollo del género. Especies teatrales: análisis de sus lenguajes particulares.

Focalización de una problemática regional I. Discusión. Análisis de antecedentes en textos y montajes. Diferentes aspectos de una problemática, sus grados de complejidad, su integración.

Relación de esta focalización con situación/anécdota/metáfora.

ESCRITURA TEATRAL II

Metáfora dramática II/Tiempo y acción I: Función de la constante metafórica. Ruptura y recapitulación. Definición de tiempo textual. El personaje y su utilización del tiempo. Acción, definición y reconocimiento.

Trabajos Prácticos: Desmontaje de un segundo texto de un segundo grado de complejidad de escritura. Niveles situacionales/anecdóticos. Evolución de la constante metafórica. El tiempo y la acción. Escritura en base a planteos de focalización de una problemática regional I. Ejercicios acción/espacio y acción/tiempo, grupales.

Espacio textual/construcción- Límites de la escritura teatral y construcción del lenguaje. El lenguaje y su idioma dramático.

Ejercicios Prácticos- Construcción de lenguajes, manejos tonales. Ejercicios: el personaje/acción/espacio. El personaje/acción/tiempo.

Elementos Teóricos II: Formulación de los componentes interdisciplinarios del hecho teatral II.

Planteos escénicos y resolución de personajes. Su integración epocal. El texto y los aspectos auxiliares en la construcción del personaje. Recapitulación histórica y formulación en torno a una problemática regional. Música y texto dramático.

Focalización de una problemática Regional II: Discusión. Profundización de los planteos dramáticos ya propuestos. Escritura. Incorporación de las resoluciones en Tiempo y Acción I, relación con la problemática propuesta.

Propuesta de trabajo.

Elementos Teóricos III: Formulación de los condicionantes dramáticos de las diferentes corrientes estéticas. Los géneros dramáticos. Contexto/lenguaje. Análisis de las diferentes modalidades expresivas y el desarrollo de sujetos tipificadores claves. Historia/personaje/lenguaje.

Escritura Teatral III: Elementos no literarios del texto/integración. Reconocimiento, su función dramática, su inserción textual. Vigencia.

Trabajos Prácticos: Desmontaje de un texto. Desmontaje de un tercer texto. Ejercicio en torno a los elementos no literarios del mismo. Integración a las elaboraciones de Escritura teatral III.

Tiempo y acción II/Ritmo. El tiempo no textual. La acción no textual. Ritmo, su definición, recreación. El verbo dramático. Ritmo interno. Marcación de personajes. Ritmo y anécdota.

Trabajos prácticos: Resoluciones prácticas de este nivel. Integración en ejercicios planteados. Escritura. El género dramático y el ritmo.

Anécdotas internas/metáfora dramática: planteos colaterales del texto. Texto abierto. Texto Experimental. La metáfora dramática y su inserción en una problemática regional. La comparativa de niveles operacionales.

Trabajos prácticos: Escritura. Definición de propuestas. Resoluciones dramáticas. Factores generativos y conclusivos del teatro. Análisis grupal de textos.

Elementos Teóricos IV: Lineamientos del desarrollo del género en el país. Introducción y bibliografía.

Focalización de una problemática regional III: Propuestas grupales. Análisis de la experiencia. Factibilidades. Temáticas, planteos de trabajos ulteriores. Inserción de un lenguaje dramático en otros niveles de la literatura regional. Discusión.

Peculiaridades de la escritura para televisión:

Niveles de construcción: El texto/el guión. Aspectos formales. Campos/secuencias/texto/planos.

Tiempo: resolución/escenas/espacio/correspondencias.

Anécdotas/aperturas y cierre: planteos anecdóticos colaterales, planteo de apertura. Resolución. Esquemas de trabajo. Cierre.

Elementos no literarios del guión/integración. Su elaboración. Planteo textual. Indicaciones de acción. Indicaciones de tiempo. Integración de escenas. Ritmo.

Trabajos Prácticos: Desmontaje de un texto. Se propone la utilización de un guión de realización regional. Resolución de niveles de construcción.

Análisis. Planteos de trabajo.

Conclusión

Trabajo práctico final. Lectura. Aportes. Propuestas. Balance de una tarea grupal.

Puesta en Escena de Trabajos. Factibilidad de montar una selección grupal de trabajos y realizar reuniones de teatro leído. Para esto deberá solicitarse la colaboración de grupos de teatro de la capital y el interior de la provincia. (Alejandro Finzi)

¹⁰ EL primer informe emitido por la "Asamblea Permanente del Quehacer Teatral del Neuquén" efectuada en Zapala el día 4 de noviembre de 1984 "con la asistencia de un nutrido número de participantes de toda la provincia" enuncia lo siguiente:

Se trató la propuesta del grupo de Teatro Hueney de Zapala, el análisis de tres temarios:

Temario 1°: Realidad actual del Teatro Neuquino.

Temario 2°: Lo que esperamos obtener.

Temario 3°: ¿Cómo lograrlo?

Entre los conceptos vertidos por los participantes en cuanto a la realidad actual del teatro neuquino, surgieron:

- Existen exponentes en la Provincia de cada una de las disciplinas del quehacer teatral. Contamos con Directores, Actores, Autores teatrales, Escenógrafos, Sonidistas, Iluminadores, etc.
 - No existe una adecuada interrelación entre ellos; no nos conocemos en la medida de lo necesario, el intercambio es insuficiente.
 - Las expresiones que se generan constituyen esfuerzos aislados, que no se difunden y no progresan en la medida del esfuerzo. El mayor esfuerzo se dedica justamente para continuar subsistiendo. Esto produce un natural desgaste que tiende a desalentar las iniciativas.
 - La capacitación es accidental, llega a unos pocos. El interior de la Provincia no recibe capacitación profesional. Se rescatan algunos casos aislados: Curso de Dramaturgia Teatral auspiciado por Dirección Provincial de Cultura.
 - Al no existir nuclearización de la actividad, no se coordina una verdadera capacitación. Los grupos que se capacitan lo hacen merced al propio esfuerzo.
 - Hay resistencia a crecer y a valorizar la expresión regional. Siempre es más fácil tomar como modelo el “hecho teatral” que no tiene que ver con nosotros. En muchos casos se trabaja más en pro del éxito momentáneo que del real crecimiento de la actividad.
 - Se destacó la carencia de integración, la falta de difusión adecuada, la ausencia de estímulos. No hay proyección a otras provincias del “hecho teatral Neuquino”, no hay movimiento teatral fuerte, con características propias, no se difunde teatro neuquino por radio o televisión, etc., pero se coincidió que una de las causas principales de tales carencias es precisamente la falta de unión e integración de los propios exponentes.
 - El Instituto de Bellas Artes de Neuquén capacita un número muy reducido de alumnos. Se carece en la pcia. de una adecuada información de las disciplinas que en él pueden cursarse. No existen salidas laborales para sus egresados.
 - Se ha detectado la existencia de numerosos grupos de teatro en la Provincia, así como de grupos escolares. Es imperiosa la necesidad de asistirlos técnicamente.
 - Hubo coincidencia que todo lo expuesto constituye una realidad no sobrevenida, que arrastra desde hace varios años y que sería un logro importante, a partir de nuestra propia nuclearización trabajar en estrecha vinculación con Dirección Provincial de Cultura del Neuquén y otros entes oficiales.
- Grupos de Teatro representados en “ASAMBLEA PERMANENTE DEL QUEHACER TEATRAL DEL NEUQUÉN”
- Cooperativa El Establo “TEATRO DEL BAJO”. Misiones 224. Neuquén.
 - Grupo “NOSOTROS”. 9 de Julio 252. Central Có (pero corresponde Plaza Huinul).
 - Grupo de Teatro “A.C.I.Z.”. Av. San Martín s/n. Zapala.
 - Grupo “EL PARAÍSO DE LOS NIÑOS” (Teatro para Niños). 25 de Mayo s/n. Zapala.
 - Grupo “SAN MARTÍN DE LOS ANDES”. Ctán. Drury 745. San Martín de los Andes.
 - Grupo “LA EXPRESIÓN Y LOS JÓVENES”. Av. Argentina y Roca. Neuquén.
 - Grupo “ITINERANTE”. Comisión Regional de Cultura de Centenario.
 - Grupo de Teatro “HUENEY”. Comisión Municipal de Cultura. Zapala.
 - Se contó además con la presencia de Directores de Teatro, Autores Teatrales, Escenógrafos y Actores, de Neuquén, Central Có, San Martín, Plaza Huinul, Centenario y Zapala.
- Los primeros logros:
- Se creó la “ASAMBLEA PERMANENTE DEL QUEHACER TEATRAL DEL NEUQUÉN” que funcionará bajo la coordinación provisoria del Sr. Hugo Saccoccia, Uruburu 963 (TE. 21844) Zapala.
 - Se convocó a una próxima Sesión de la Asamblea que se realizará en Zapala, (dependencias de la Municipalidad) el día sábado 24 de noviembre a partir de las 10 horas.
- LAS PROPUESTAS:
- Procurar la integración a la “Asamblea Permanente del Quehacer Teatral del Neuquén” de todos los grupos y personas que en esta provincia, cultiven el arte del Teatro en cualquiera de sus disciplinas técnicas o expresivas.
 - Invitar por todos los medios posibles a participar de la Sesión del día 24 de Noviembre a todos los grupos y personas que se interesen por la integración provincial del quehacer teatral en todas sus disciplinas.
 - Posponer la forma y alcance de la nuclearización que se realice hasta el momento en que se considere que la Asamblea Permanente cuenta con representatividad de la mayoría de las comunidades o Departamentos del Neuquén.
 - Sin perjuicio de los objetivos que entonces se tracen, se ha delineado tentativamente la necesidad de lograr:
 - Integración de Actores, Escritores, Directores, Escenógrafos, etc. de toda la Provincia. Canalizar la mutua comunicación e interrelación.
 - Procurar la defensa de nuestra identidad regional en la expresión teatral.

-Obtener la forma y los medios para una verdadera asistencia técnica, doctrinaria y de capacitación en todas las disciplinas del teatro y para toda la Provincia del Neuquén.

-Valorizar el quehacer teatral de la Provincia y bregar por su valorización e integración en el contexto del Teatro Nacional.

-Crear un Banco de Datos de Bibliografía y Material que se genere o exista en toda la Provincia para contar con una información completa en tal sentido.

-Procurar el intercambio de experiencias, fomentar la realización de muestras teatrales, alentar la expresión regional.

NUESTRO DESEO INMEDIATO: Que el día 24 de noviembre próximo, en Zapala, contemos con la gente de Teatro de toda la Provincia, dispuesta a compartir con nosotros un ideal común que redundará en definitiva en beneficio de todos.

CÓMO HACERLO?: Comprometiendo su presencia el día indicado. Esperamos a todos en la Municipalidad de Zapala, a partir de las 10 horas. Encarecemos difundir una invitación.

QUÉ HAY QUE TRAER?: Voluntad de colaboración, deseos de integrarse al quehacer teatral provincial y la convicción personal que solamente con la unión de todos, se pueden lograr los mejores objetivos.

IMPORTANTE: Ha comenzado a funcionar el Banco de Datos de Bibliografía. Recibimos todo dato que Uds. puedan aportarnos, a saber:

-Obras de teatro existentes en su comunidad, en Escuelas, Bibliotecas, colecciones particulares, etc.

-Nombre, apellido y dirección de: Autores Teatrales Neuquinos; Directores; Actores; Escenógrafos, etc.

-Bibliografía técnica: Teatro, Espacio escénico, Escenografía, Iluminación, Sonido, Técnicas de Escritura Dramática, etc.

-Profesores de cualquier especialidad, Expresión Corporal, etc.

El Profesor ALEJANDRO FINZI, quien dicta un curso de Dramaturgia Teatral en la Provincia, nos ha acercado algunos trabajos producidos por alumnos de su curso. Ponemos a disposición de todos los grupos de teatro de la Provincia, de las siguientes obras:

“LA PASTO VERDE” de Prima Erickson y María Pérez Veiga.

“SALVAMOS LA MANZANA” de Pascual Marrasso [Marrazzo].

“YO TE PROTEGERÉ” de Daniel Massa.

“PIONEROS” de Hugo L. Saccoccia.

-Para informes o mayor información dirigirse a:

-Directora Municipal de Cultura de Zapala: Dra. Silvia Grichener.

TE: 21260; 21261; 21262 o 21263 (de mañana)

-Dr. Hugo Saccoccia. TE: 21844. Zapala

Hugo Luis Saccoccia
Coordinador

¹¹ Secretaria de la Directora de Cultura, María Antonia de Medicci.

"EL FUTURO DEL TEATRO EN ARGENTINA" POR A. FINZI

Traducción de Mabel Narocki¹

Argentina descubre poco a poco que los grandes temas de su teatro no se encuentran en Buenos Aires. Argentina está hecha de distancias, de distancias enormes que la transforman en un mosaico formidable que la cultura de la capital es incapaz de reflejar. Es entonces necesario permitir que las diferentes expresiones dramáticas -que el país genera como el agua de una fuente en cada rincón de esta amplia geografía- tengan el lugar que les pertenece. La Cultura teatral de Buenos Aires no es más que una manifestación regional frente a las diversas demostraciones que nacen por los caminos que forman los cuatro puntos cardinales: esos caminos donde se encuentran los sueños de los campesinos y de los inmigrantes venidos de tantos países.

Pero nuestra época se ha encargado de destruir lentamente la fuerza del lenguaje hasta pretender reducirlo a un valor intercambiable que unos y otros emplean para acusarse, clasificarse y utilizarse entre ellos siempre con las mismas palabras. Ellas, las palabras, están desgastadas, cansadas, luego de haber sido vejadas por ese mercado desmesurado en el cual los secretos y las costumbres de las personas son mutiladas por el discurso de las instituciones políticas, morales, sociales, económicas. Como si la vida fuese el ejercicio de un gesto que nosotros no podemos aprender a hacer a partir de nuestra experiencia.

El texto dramático debe conservar las últimas palabras que quedan vivas. Debe ser capaz de modificar el orden de estas palabras tales como han sido aprendidas en su significado. Las palabras cuando están vivas son capaces de crear imágenes.

Es por eso que el texto teatral debe tratar, multiplicando sus significados, de poner en peligro el sistema único de comunicación que en todas partes los aparatos sociales imponen mecánicamente y que por ejemplo, proclaman que la cultura de Buenos Aires es el rostro de un país entero.

Es por eso también, que el texto teatral debe ser mucho más que un esquema de las situaciones y de las acciones.

Las imágenes que las palabras pueden crear deben servir para quebrar el juego de las costumbres a las que se nos ha destinado.

Si las situaciones terminan al cabo de un cierto tiempo, por repetirse, es necesario que las palabras puedan dibujar horizontes diferentes, cada vez.

En la Patagonia, el viento es como un viejo carro que avanza, haciendo sonar sus campanas para ofrecer las bagatelas de los lugares lejanos.

Cada uno de nosotros ha dejado a alguien o algo en otro lado y el viento nos trae un recuerdo.

"L'AVENIR DU THÉÂTRE EN ARGENTINE" PAR ALEJANDRO FINZI

L'Argentine découvre peu à peu que les grands thèmes de son théâtre ne se trouvent pas à Buenos Aires. L'Argentine est faite de distances, de distances énormes qui la transforment en un mosaïque formidable que la culture de la capitale est incapable de refléter. Il est donc nécessaire de permettre que les différentes expressions dramatiques -que le pays génère comme l'eau de la source, dans chaque coin de cette géographie élargie- aient la place qui leur appartient. La Culture théâtrale de Buenos Aires n'est qu'une manifestation régionale face aux diverses démonstrations qui naissent par les chemins qui font les quatre

points cardinaux: ces chemins où se mêlent les rêves des paysans et des immigrants venus de tant de pays.

Mais notre époque s'est chargée de détruire lentement la force du langage jusqu'à prétendre le réduire à une valeur interchangeable que les uns et les autres emploient pour s'accuser, se classer et s'utiliser entre eux avec toujours les mêmes mots. Eux, les mots, sont usés, fatigués. Après avoir été vexés par ce marché démesuré dans lequel les secrets et des habitudes des personnes sont mutilés par le discours des institutions politiques, morales, sociales, économiques. Comme si la vie était l'exercice d'un geste que nous ne pouvons pas apprendre à faire à partir de notre expérience.

Le texte dramatique doit garder les derniers mots qui restent vivants. Il doit être capable de modifier l'ordre de ces mots tels qu'ils ont été appris dans leur sens. Les mots quand ils sont vivants sont capables de créer des images.

C'est pour cela que le texte théâtral doit essayer, en multipliant ses sens, de mettre en péril le système unique de communication que partout les appareils sociaux imposent mécaniquement et qui par exemple, proclament que la culture de Buenos Aires est le visage d'un pays tout entier.

C'est pour cela aussi que le texte théâtral doit être beaucoup plus qu'un schéma des situations et des actions.

Les images que les mots peuvent créer doivent servir à briser le jeu de coutumes auxquelles on nous a destinés.

Si les situations finissent, au bout d'un certain temps, par se répéter, il faut que les mots puissent dessiner des horizons différents, chaque fois.

En Patagonie, le vent c'est comme un vieux chariot qui avance, faisant sonner ses clochettes pour offrir des bagatelles des lieux lointains.

Chacun de nous a laissé quelqu'un ou quelque chose autre part, et le vent nous amène un souvenir.

NOTA

¹ Mabel Beatriz Narocki se radicó en Neuquén en 1982. Es profesora de francés, inglés e italiano. Desde el '85 trabaja en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). Actualmente coordina el Gabinete de Idiomas en la ESBA e integra el equipo de investigación: "La construcción identitaria institucional, sus relaciones socio-culturales: Cincuenta años de la historia de la Escuela", dirigido por Marina Fuks.

ITINERANCIA DE UNA DRAMATURGIA¹

Cronología de la obra de A. Finzi

Margarita Garrido

“(…) Y la vida de un autor también se escribe
con la tinta de los fracasos y la soledad.
Eso es mi vida de escritor y eso me constituye en este oficio”.
(Finzi, Neuquén, 12/07/2014)²

Alejandro Finzi nació en Buenos Aires (1951). Se crió y realizó sus estudios en Córdoba. Docente e investigador de la Universidad Nacional del Comahue. Doctorado en Letras en la Universidad Laval, Québec, Canadá. Enamorado de la escritura poética, lo sedujeron sus estudios preliminares en la Escuela de Música de la Universidad de Córdoba así como las voces de sus primeras experiencias en el Teatro Rivera Indarte (Córdoba), principales cuerdas frotadas por el arco de su escritura teatral³.

1968

Obra teatral:

Los Co. Inédita, no estrenada.

1972

Obra teatral:

Excursión. Inédita, no estrenada.

1980

Obra teatral:

Lejana Ítaca. Inédita, no estrenada.

1981

Obra teatral:

Nocturno o el viento siempre hacia el sur.

Estreno:

Nocturne ou le vent toujours vers le Sud (Traducción de Éveline Brasseur). Estreno internacional, dirección de Patrick Schoenstein, en Nancy, Francia.

1982

Obra teatral:

*Viejos hospitales*⁴. Traducida luego al francés, inglés y árabe.

1983

Obra teatral:

Extranjeros o Elena de Guadalupe. Con traducción al francés de Laura Vega y François Rouhan. Editada, no estrenada.

Buzones de un edificio de departamento. Inédita.

Estreno:

Viejos hospitales. Estreno Internacional en el Théâtre Municipal de Metz, Francia, dirección de Patrick Schoenstein (Traducción al francés de Gilles Mazerau).

Distinción:

Viejos hospitales. Prix du Concours National de l'Acte, en Metz, Francia, 1982/83.

1985

Obra teatral:

Barcelona, 1922.

Españoles en la Patagonia. Inédita, no estrenada.

Estreno:

Viejos hospitales. Estreno nacional, dirección de José Luis Valenzuela, en Salta.

Publicación:

Nocturne ou le vent toujours vers le sud. Théâtrethèque de Lorraine, Metz, Francia (Traducción de Evelyne Brasseur).

Viejos hospitales. Editorial Alción, Córdoba.

Distinción:

Medalla al mejor guionista radial, LRA 52, en Chos Malal, Neuquén.

1986

Obra teatral:

Benigar. Traducción al francés.

Reunión de escuela. Inédita.

Estreno:

Barcelona, 1922. Estreno nacional, dirección de José Luis Valenzuela, en Salta.

1987

Obra teatral:

Camino de cornisa o Patagonia, 1942.

Aguirre, el Marañón o la leyenda de El Dorado.

Estreno:

Reunión de escuela. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección de Daniel Vitulich, en Neuquén.

1988

Obra teatral:

Molino rojo o un camino alto y desierto.

Estreno:

Molino rojo. Estreno nacional, dirección de Víctor Mayol, en Buenos Aires⁵.

Distinción:

Molino rojo. Premio "Pepino 88" a la mejor dirección del bienio 87/88 (Dir. de V. Mayol). Ternada para el Premio "María Guerrero".

1989

Estreno:

Aguirre, el Marañón o la leyenda de El Dorado. Estreno nacional por la Comedia Cordobesa, dirección de "Cheté" Cavagliatto, en Córdoba.

Benigar. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela, en Neuquén⁶. Invitada especial al III Festival Nacional de Teatro, Córdoba, Argentina.

1990

Obra teatral:

La isla del fin del siglo. Traducción al francés e inglés.

Albatri (Ópera de calle). Adaptación sobre el poema *L'albatros* de Charles Baudelaire.

Distinción:

Premio Fundación Antorchas por *Albatri*.

Publicación:

Molino rojo o un camino alto y desierto. Editorial Alción, Córdoba.

1991

Obra teatral:

La piel o la vía alterna del complemento. Traducción al francés, inglés, portugués, italiano.
Detrás, las fronteras. Inédita.

Historias del conejo corredor. Inédita.

Territorios. Ciclo radioteatral para Radio UNCo-CALF, FM 103.7.

Vigilia para un ángel.

Estreno:

Camino de cornisa. Estreno nacional por el grupo Ananké, dirección de María Rosa Pfeiffer, en el Centro Cultural, Santa Fe⁷.

Detrás, las fronteras. Estreno nacional, dirección de Omar Olmedo, en General Roca, Río Negro.

Historias del conejo corredor. Estreno nacional, dirección de Darío Altomaro, en Neuquén.

Albatri. Estreno nacional en el Camping Municipal de Bariloche, *régie* de Fernando Aragón y música de Daniel Costanza.

Distinción:

Territorios, ciclo radioteatral. Premio al mejor programa radiofónico cultural iberoamericano, Bogotá, Colombia.

1992

Obra teatral:

Martín Bresler.

Pedrin, en las calles. Inédita.

Pessoa. Guión de teatro-danza.

Mascaró. Adaptación de *Mascaró, el cazador americano* de Haroldo Conti. Inédita y no estrenada.

Estreno:

Pedrin, en las calles. Estreno nacional, dirección de Darío Altomaro, en Neuquén.

Pessoa. Estreno nacional por el grupo Locas Margaritas, espectáculo de danza-teatro, coreografía de Mariana Sirote, en Neuquén.

Distinción:

Premio a la "Trayectoria", en el Encuentro de Teatro de Neuquén.

Pessoa. Premio Coca Cola a las artes.

1993

Obra teatral:

Chaneton.

Amares. Co-autoría de Hugo Aristimuño. Inédita.

Estreno:

Martín Bresler. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección de David Zampini, en Neuquén⁸. Invitada especial, en representación de Argentina, al XVI Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, Oporto, Portugal.

Amares. Estreno nacional, dirección de Hugo Aristimuño, en Luis Beltrán, Río Negro.

Publicación:

Camino de cornisa. Martín Bresler. Co-edición de ADUNC y la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

Chaneton. Edición de la Universidad Nacional del Comahue y la Municipalidad de Neuquén.

Distinción:

Chaneton. Mención de Honor del Concurso Nacional de Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes.

Premio patagónico “Marcelo Fasán”.

1994

Estreno:

Chaneton. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección de José L. Valenzuela, en Chos Malal, Neuquén⁹. Invitada al VI Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina; también al XII Festival Internacional de Teatro de Lieja, Bélgica, y al III Encuentro de Teatro del Centro de la República, Río Ceballos, Argentina. Giras en Bélgica y Colombia, en el '94-95. En el '97 participó en el V Festival de Teatro Patagónico de Río Gallegos donde el grupo fue distinguido por su trayectoria, con el premio “Marcelo Fasán”.

Publicación:

Chaneton. Publicada por el Sindicato de Prensa de Córdoba y segunda edición de la Municipalidad de Neuquén.

Aguirre el Marañón o la leyenda de El Dorado, y *Benigar*. Fondo Editorial Neuquino.

Distinción:

Amares (...). Premio del VII Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto.

Chaneton, espectáculo seleccionado como suplente en la Fiesta Provincial de Teatro de Neuquén para participar del Festival Nacional de Teatro en Tucumán. La obra recibió el premio en dramaturgia, otorgado por el Fondo Nacional de las Artes.

1995

Obra teatral:

Bairoletto y *Germinal*.

1996

Estreno:

Bairoletto y *Germinal*. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección y puesta en escena de José L. Valenzuela, en el Teatro Municipal de Chos Malal, Neuquén¹⁰. Invitada al IV Encuentro Nacional de Teatro, Córdoba, Argentina, y al XV Festival Internacional de Teatro Universitario de Lieja, Bélgica. Gira en Bélgica, Alemania y Polonia durante el '98.

1997

Obra teatral:

El secreto de la isla Huemul. Traducción al francés de Christian Pallustran, 2001.

Estreno:

La peau ou la voie alternative du complément. Estreno internacional, dirección de Ursula Meyer, Aix-en-Provence, Francia, traducción de María Fernanda Arentsen.

1998

Obra teatral:

Boyerito et Ayelén (scénario de Théâtre-dance) escrita en francés.

Pasión de teatro en bicicleta, co-autoría de Gerardo Pennini.

Noticias patagónicas.

Estreno:

Ayelén et Boyerito. Estreno internacional, coreografía de Françoise Chedmail, Nantes, Francia.

Vigilia para un ángel (...). Estreno nacional (semimontado), dirección de Virgilio Sassone, Buenos Aires.

El secreto de la isla Huemul. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección de David Zampini, en Chos Malal, Neuquén¹¹.

Noticias patagónicas. Estreno nacional por el grupo Locas Margaritas, coreografía de Mariana Sirote, espectáculo de teatro-danza, en Neuquén.

La piel o la vía alterna del complemento. Estreno nacional, ciclo de teatro experimental en el Teatro del Pueblo, dirección de Daniel Marcove, Buenos Aires.

Pasión de teatro en bicicleta, co-autoría de Gerardo Pennini, dirección de Carlos Ríos. Estreno nacional en la Festival Provincial de Teatro, en Zapala, Neuquén¹².

Publicación:

La isla del fin del siglo. Fondo Editorial Neuquino (FEN), Neuquén.

Distinción:

Premio a la "Trayectoria", en el V Encuentro Nacional de Teatro de Río Ceballos, Córdoba.

1999

Obra teatral:

Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry.

La isla del fin del siglo. Traducida al francés e inglés.

Estreno:

Patagonia, corral de estrellas (...). Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección de José L. Valenzuela, en Neuquén¹³. Invitada al Festival Internacional de Varsovia, al XII Festival Internacional de Teatro Experimental de Poznan y al VII Encuentro del Centro de la República, Río Ceballos, Argentina.

Publicación:

Fin de siècle sur l'île. Édition Les Cahiers de Coulisses, Université de Besançon, Francia, traducción de Denise Delprat¹⁴.

Bairoletto y Germinal. Ediciones UnTER (Unión de Trabajadores de la Educación de Río Negro)¹⁵.

Viejos hospitales. Editorial La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, Tandil, Provincia de Buenos Aires.

2000

Obra teatral:

L'appel des marées (dance-théâtre) escrita en francés.

*Voto y madrugada*¹⁶.

Estreno:

La isla del fin del siglo. (*Fin de siècle sur l'île*, en la traducción de Denise Delprat). Estreno internacional por el Théâtre du Hibou, dirección de Luis Jaime-Cortez, en el teatro L'Épée de Bois, París, Francia¹⁷.

Publicación:

Patagonia, corral de estrellas (...). Ediciones El Apuntador, Córdoba¹⁸. También publicada por Revuelto Magallanes, edición *on line*.

Viejos hospitales (nueva edición). La Escalera, Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires.

Distinción:

La isla del fin del siglo. Segundo Premio Nacional de Teatro, período 1997-2000, Secretaría de Cultura de la Nación.

Distinción a la "Trayectoria como autor teatral", Radio LU5, Neuquén.

2001

Estreno:

Patagonia, corral de estrellas (...), (*Patagonie parc aux étoiles ou le vol ultime de Saint Exupéry*). Estreno internacional, dirección de Luis Jaime-Cortez, en París, Francia, con traducción al francés de Denise Delprat.

Voto y madrugada. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección y puesta en escena de José L. Valenzuela, Neuquén¹⁹.

Publicación:

La isla del fin del siglo. Colección autores latinoamericanos, CELCIT Nro. 39, versión *on line*.

2002

Estreno:

Nocturno o el viento siempre hacia el sur. Estreno nacional, bajo el título de *Cruz del Sur*, dirección de Florencia Cresto, en el Teatro Roberto Durán, Buenos Aires.

La isla del fin del siglo. Estreno nacional, dirección de Hugo Saccoccia, Zapala, Neuquén.

Publicación:

“La piel o la vía alterna del complemento”, en *Dramática Latinoamericana de Teatro*. CELCIT, Nro. 99, versión *on line*.

Distinción:

Bairoletto y Germinal. Dirección de Alejo Sosa, representa a la Provincia de San Luis en la Fiesta Regional de Teatro de Cuyo, en San Juan.

2003

Publicación:

De escénicas y partidas. Antología (*Viejos hospitales, La isla del fin del siglo, Bairoletto y Germinal, La piel*). INTeatro, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Distinción:

La piel (...). Distinción especial de Argentores, como “mejor obra de autor de provincia, temporada 2002/2003”.

2004

Obra teatral:

El niño travieso. (Adaptación del cuento homónimo de Hans Christian Andersen). Traducida al francés, ruso e inglés.

Nocturno patagónico. (Adaptación de *Vuelo Nocturno* de Antoine de Saint-Exupéry). Editada, no estrenada.

Mazzocchi. Traducida al inglés por Michael Waile. Inédita.

Estreno:

El niño travieso. Estreno internacional, dirección de Guillermo Rodoni, Esbjerg, Dinamarca.

Mazzocchi. Estreno nacional, dirección de José L. Valenzuela, con la Comedia Cordobesa, en la Sala Azucena Carmona, Complejo del Teatro Real, Córdoba. Participa del V Festival Internacional de Teatro Mercosur en 2005; del Ciclo de la Memoria, del Ciclo Retro en 2009; del Ciclo Teatro del País en 2009 y 2010, con funciones en el Teatro Nacional Cervantes y El Centro Cultural Haroldo Conti de Buenos Aires.

Publicación:

Bairoletto y Germinal. Edición de Florencia Cresto, ciudad de Buenos Aires.

Chaneton. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-Municipalidad de Neuquén.

Distinción:

Distinción de “excelencia” para su tesis, con la dirección de Luis Thenon, Canadá. Trabajo destacado del Premio “Teatro del Mundo”, UBA.

2005

Obra teatral:

Sueño, Carmelinda.

El tango del viejo puerto. Escenario para comedia musical. (Traducción al francés).

Estreno:

Sueño, Carmelinda. (*Faites de beaux rêves, Carmelinda*, traducción de Denise Delprat).

Estreno internacional, por el Théâtre du Hibou, dirección de Luis Jaime-Cortez, en la Maison de l'Amérique Latine, París, Francia²⁰.

Primavera, 1928. (Semimontado) Estreno nacional, dirección de Luciano Cáceres, en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires.

Publicación:

Patagonia, corral de estrellas (*Ciclo de obras de teatro patagónico*). Publicada por Educo, Universidad Nacional del Comahue. Esta antología incluye: *Patagonia (...)*, *Chaneton*, *La isla del fin del siglo*, *Martín Bresler*, *El secreto de la isla Huemul*, *Benigar* y *Bairoletto y Germinal* (con prólogo de María A. Bustos Fernández).

“Voto y madrugada”, en *Dramática Latinoamericana*. CELCIT Nro. 205, versión *on line*.

Distinción:

Aguirre, el Marañón o la leyenda de El Dorado. Dirección de Víctor Mayol, seleccionada por la Provincia de Neuquén, para la Fiesta Regional del Teatro de la Patagonia, en La Pampa.

2006

Estreno:

Sueño, Carmelinda. Estreno nacional, en el Teatro Anfitrón, dirección y puesta en escena de Daniela Ferrari, Buenos Aires.

2007

Obra teatral:

Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta.

Primavera, 1928. (Traducida al francés e inglés).

Estreno:

Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta. Estreno internacional, dirección de Jacqueline Vidal, en homenaje a Enrique Buenaventura, Cali, Colombia.

Benigar. Estreno internacional por el Théâtre du Versant (traducción al francés de Denise Delprat), en el marco del Festival de Cine y Culturas de América Latina de Biarritz, dirección de Michel Pavureau, Francia.

Publicación:

“Bairoletto y Germinal”, en *Dramaturgos de la Patagonia argentina*, Argentores, Buenos Aires.

Voto y madrugada. Neuquén: editorial El Fracaso²¹.

“Vuelo nocturno”, en Finzi, A. *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry.* Córdoba: El Apuntador.

Distinción:

Invitado al Festival de Cine y Culturas de América Latina de Biarritz, Francia.

Sueño, Carmelinda. Premio Teatro del Mundo 2006/2007, diploma “destacado en dramaturgia”, otorgado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, UBA.
Selección de *Primavera, 1928* para el proyecto Polos (Canadá/Argentina). En ese marco, se estrenó *Primavera, 1928* por Luciano Cáceres, en Buenos Aires.

2008

Publicación:

La peau ou la voie alterne du complement. L'Harmattan, collection “L'autre Amérique”, París, traducción de Denise Delprat.

“El niño travieso”, en *Antología de teatro para adolescentes*. Editorial Atuel, Buenos Aires.

Sueño, Carmelinda (Teatro). Neuquén: Secretaría de Cultura y Deportes²².

2009

Obra teatral:

¿En cuánto tiempo se derrite un cubito? (Traducida al francés.). Inédita.

Grieta de luna llena o aventuras en la isla 132.

Estreno:

¿En cuánto tiempo se derrite un cubito? (*Un glaçon, combien de temps à fondre?*). (Traducción de Denise Delprat). Estreno internacional, dirección de Luis Jaime-Cortez, París, Francia.

Benigar. Estreno radial en el programa *Voces en escena*, Radio Universidad-Calf, por el grupo Theatron de la Fac. de Humanidades de la UNCO, dirección de Margarita Garrido
Viejos hospitales. *Idem*.

Publicación:

Tablón de estrellas. Antología (*Camino de cornisa. Primavera, 1928. La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón. Voto y madrugó*). Colihue (Con prólogo de Denise Delprat, estudio crítico de Jorge Luis Caputo, y un texto de Jorge Dubatti), Buenos Aires.

La costa que todavía crece y otros poemas. Antología poética: “La costa que todavía crece” (1971-1973). “Cuando la ciudad abre los ojos de la noche” (1975). “La travesía de la noche” (1976). “Albatri” (1990). Ediciones con DobleZeta, Neuquén.

Distinción:

Martín Bresler. Con dirección de Carlos Cepeda, representa a la Provincia de Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro, Resistencia, Chaco.

2010

Publicación:

Molino rojo o un camino alto y desierto. Coedición de Argentores-Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires: Colección El País Teatral.

Distinción:

Distinción por la región patagónica por el aporte al Teatro Nacional, Instituto Nacional del Teatro, La Plata, XXV Fiesta Nacional del Teatro.

2011

Obra teatral:

La historia del elefante rosado y el fotógrafo. (Traducida al francés). Inédita.

Estreno:

La historia del elefante rosado y el fotógrafo. Estreno internacional, dirección de Karen Uribe, en Bucaramanga, Colombia.

¿En cuánto tiempo se derrite un cubito? Estreno nacional, dirección de Eleonora Arias, en San Martín de los Andes, Neuquén²³.

Publicación:

La pelle. (Traducción al italiano de Vito Minoia). Ediciones Teatri delle Diversità, Urbino, Italia.

El niño travieso. Manual funcional bonaerense, Editorial La Mandioca, Buenos Aires.

Distinción:

Premio María Guerrero. Diploma de reconocimiento.

“Distinción a la trayectoria patagónica por su contribución al teatro nacional”, otorgada por el INT.

2012

Obra teatral:

Hamlet en el anfiteatro. Inédita.

Estreno:

Hamlet en el anfiteatro. Estreno nacional, dirección colectiva de docentes, con estudiantes del Departamento de Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

2013

Obra teatral:

Tosco.

Un oso cruza la frontera. (Traducida al francés). Inédita.

Publicación:

Obra reunida. Antología (*Nocturno*. *Viejos hospitales*. *Extranjeros o Elena de Guadalupe*. *Barcelona, 1922*. *Molino rojo*. *Benigar*. *La isla del fin del siglo*. *La piel o la vía alterna del complemento*. *Martín Bresler*. *Chaneton*. *Bairoletto* y *Germinal*. *Vigilia para un ángel*. *El secreto de la isla Huemul*. *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*. *El niño travieso*. *Sueño*, *Carmelinda*. *Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta*. *Grieta de luna llena o aventuras en la Isla 132*). Coedición de Ediciones con DobleZeta/INTeatro.

Distinción:

Distinción en “ensayística”, Premio Teatro del Mundo, por *Poética del personaje teatral en la literatura dramática europea contemporánea*. Neuquén: Educo.

2014

Estreno:

Un oso cruza la frontera. Estreno internacional, dirección de Jennifer Valiente, en San Salvador, República de El Salvador. Se estrenó (conjuntamente con una puesta en escena anterior de la misma directora, *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?*) bajo el nombre de *Historias de Glaciares*.

Tosco y Saturnino. Estreno nacional, dirección de Jorge Villegas, en el Sindicato de Luz y Fuerza, Córdoba²⁴.

Publicación:

Tosco. Versión bilingüe (español-francés) publicada por Alción, Córdoba (con prólogos de Juan Carlos Maldonado y Antonio Medina, y traducción de Denise Delprat)²⁵.

Distinción:

Diploma de Reconocimiento a la Excelencia como dramaturgo patagónico e investigador teatral, otorgado por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, Buenos Aires. Premio Konex 2014 del Decenio a las Letras por su labor como autor teatral.

NOTAS

¹ Se indican únicamente los estrenos, nacionales e internacionales.

² Estas palabras integran un e mail que Alejandro Finzi respondiera a partir de la lectura de la presente cronología de sus obras:

Margarita, gracias por el enorme trabajo que se ha tomado. Le reenvió el documento, sigue incompleto y nunca podrá ser exhaustivo. Apelo a mi memoria, porque no conservo los papeles o los he perdido, o las noticias sobre la circulación de mis obras me llegan en festivales, encuentros con colegas de ambiente, etc. En el caos que es mi biblioteca y mi escritorio, no encuentro demasiado, internet es un heraldo esquivo. De modo que le sugiero que a su trabajo de recopilación lo llame tentativo, lo titule así. Escribo desde los 12 años, tengo 62. Me da vergüenza no corresponder adecuadamente a su esfuerzo, por eso yo le sugería que se quede con lo de Colihue y listo.

La categoría “obra literaria” tal vez se expresaría mejor como “obra teatral” u “Obra para la escena” dado que esa escena puede ser tanto una obra radiofónica, un guión de teatro danza, una obra de montaje actoral, una obra adaptada para la cinematografía, incursioné en todos esos espacios de creación. A medida que le escribo me doy cuenta que me voy acordando de más acontecimientos pero lo dejamos aquí. Si yo estoy agotado después de esta madrugada de recuerdos, imagino usted en el armado de todos estos documentos, podría hablarse de un palimpsesto y o de una noticia sobre un autor, los estrenos y reposiciones que faltan son muchos, varias publicaciones, traducciones, distinciones también. Y la vida de un autor también se escribe con la tinta de los fracasos y la soledad. Eso es mi vida de escritor y eso me constituye en este oficio.

Un abrazo, mi gratitud y mi reconocimiento. (Alejandro)

³ Entrevista a A. Finzi: “No hay artificio, hay sueño”. Entrevista a Alejandro Finzi”, en *Tablón de estrellas*, p. 180. Entre los motivadores de sus primeros textos señala a sus maestros de la ciudad de Córdoba: Federico Urdiano, Alfredo Fidani, María Escudero.

⁴ En opinión de Víctor Mayol: “Palabra, diálogo interior -que no sustituye al exterior formal-, soliloquio que se transforma, entonces, en diálogo; elementos que cierran un ciclo conceptual perfecto, premeditado”. En Zayas de Lima, Perla (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. T. I. Buenos Aires: INTeatro, p. 237.

Palabras de Alejandro Finzi, en el programa de mano de la propuesta escénica dirigida por Guillermo Rodoni (1999):

Escribí *Viejos Hospitales* en la biblioteca pública de Nancy, en 1982, en una mesita de lectura apoyada en un inmenso ventanal por donde, de tarde en tarde, se suicidaba el otoño.

A veces, sin embargo, lo que yo veía afuera era la plaza, frente al Hospital de Niños de Córdoba, adonde una mujer, siempre la misma, siempre otra, llegaba temprano, con su crío en brazos, porque la ilusión, cuando no hay otra cosa que desdicha, se arropa de amanecer.

Guillermo Rodoni y su grupo le muestran horizonte de pampa a esa mujer. Horizonte de pampa, pequeño como pañuelo donde esconder promesas y extenso como la soledad. Para esa mujer, los actores y el director construyen en la escena, con generosidad y compromiso, un porvenir distinto que no cabe, definitivamente, ni en las palabras fáciles ni en la retórica política.

⁵ Ficha técnica: Música original: Víctor Proncet. Realización coral: Coro de la Universidad Nacional del Comahue (Director: Daniel Costanza). Ámbito, dispositivo escénico e iluminación: Víctor Mayol. Supervisión de diseño y realización: Miguel Owezaryk. Dibujo y diseño: Antonio Ortega Castellano. Asistente de dirección: Mónica Di Franco. Operador de luces: Gustavo Cantali. Director asistente: Guillermo Ghío. Versión escénica y dirección: Víctor Mayol.

En el programa de mano se leen las palabras del autor y del director:

Hacia comienzos de 1979 debía encarar, después de muchos años de estudios interrumpidos, el último trabajo para hacer la especialidad en literatura argentina, con la cual iba a concluir mi licenciatura en letras. Hasta ese momento había trabajado sobre Macedonio Fernández y Guido Spano. Lo que me proponía era indagar la obra de uno de los poetas más originales y menos conocidos de la generación martinfierrista: Jacobo Fijman. Ya tenía su obra publicada, en un grueso volumen de fotocopias que delataba la concienzuda labor de las ratas que engordaban y se reproducían en la Biblioteca Nacional. Debía, sin embargo, dar con un libro clave: “El pensamiento de Jacobo Fijman o El viaje hacia la otra realidad”, de Vicente Zito Lema. Un libro hace tiempo agotado en Córdoba, donde vivía entonces, y que, imaginaba, podría hallar en Buenos Aires. Así fue que una mañana de otoño, con Laura, mi mujer, metimos a Daniel y Andrés, nuestros críos, y a Gertrudis, nuestra perra, en el Pepito -viejo y destartado Citroën, coronado rey en algún festival del piolín-, rumbo a la gran capital. A 50 kilómetros por hora (con viento a favor, claro) y viendo las familias de patos cruzar parsimoniosamente las rutas de La Pampa al amanecer, dos días después nos encontrábamos rastreando en cada una de las librerías de viejo de esta ciudad.

“El pensamiento de Jacobo Fijman o El viaje hacia la otra realidad” es, qué duda cabe, una de las más bellas realizaciones de la literatura testimonial de nuestro país y “Molino rojo o Un camino

alto y desierto” tiene una fundamental deuda de gratitud para con ella. Sin embargo en todo caso, la historia de una pasión, de una pasión irremediable, como diría Raúl González Tuñón. Durante mi permanencia en Francia comencé a esbozar el texto y, años después, en uno de esos almuerzos rociados de conversaciones que compartíamos en Neuquén un grupo de lunáticos -entre los cuales estaba Víctor Mayol-, pude contarle esta pequeña historia secreta. Es gracias a su entusiasmo que toda la aventura termina de esta manera como un reconocimiento y un homenaje hacia aquellos que, sin saberlo, la compartieron. (Alejandro Finzi)

Es imposible, internándose en el fascinante mundo creador de Jacobo Fijman, abstenerse de desarrollar analogías con otros seres, otros creadores que, como él, transitaron un camino de una curiosa y a la vez estremecedora similitud.

Cuanto más descendíamos a los infiernos esenciales de Fijman, con todo el amor y toda la admiración de que éramos capaces, más se nos presentaron las feroces imágenes de quienes, como él, compartieron en espacios y tiempos diferentes, las mismas vicisitudes, los mismos miedos, las mismas angustias.

En infinitos pasajes de nuestro trabajo, las imágenes se mezclaban, los personajes se confundían: todos eran uno solo. Todas las palabras, todos los gestos, convergían en una sola verdad; y una misma verdad era repetida por infinitas bocas, por múltiples gestos.

Como creemos que la historia y la sociedad aún no han reivindicado los valores más esenciales del hombre, aquellos por los cuales dieron la vida Jacobo Fijman y sus compañeros de ruta, queremos a través del afecto, el respeto y la dedicación que pusimos en esta obra, rendir homenaje en la persona de Jacobo Fijman, a quienes como él, y salvando todas las diferencias ideológicas, temporales, históricas y circunstanciales, comparten un sublime y definitivo común denominador: la militancia por la vida y por la libertad... (Víctor Mayol)

⁶ Estrenada en septiembre de 1989 con el siguiente reparto: Juan Benigar (Daniel Vitulich), Voz del río (Oscar Vera). Musicalización y efectos sonoros: Dardo Sánchez y Fabián Gallina. Realización de utilería: Daniel Messineo. Asistencia de dirección y sonido: Oscar Vera. Producción ejecutiva: Sofía Czarnowski. Concepción del espacio escénico: Daniel Vitulich y José Luis Valenzuela. Ilustración de afiche y programa: Rafael Roca.

⁷ Ficha técnica: Actuación: Laura Capocasa, Alejandra Digliodo, Juan Müller, Gustavo Capponi, Fernando Silvar y Marcela Cataldo. Música original y diseño de banda sonora. Osvaldo Budón. Músicos: Alejandro Molina, Carlos Passeggi, Chachi Plank, David Eurrissi y Marcelo Toledo con la dirección de Osvaldo Budón (Grabado en el I.S.M. de la U.N.L., con los estudios móviles de “El Pentacordio”). Técnico de grabación y mezcla: Alejandro Molina. Escenografía y planta de luces: Fernando Silvar. Realización escenográfica: Grupo T. Ananké. Realización del automóvil: Carlos Propatto y Miguel Molina. Iluminación: Lina y Libero Piccone. Fotografía: Osvaldo Bravo y Adriana Pfeiffer. Diseño gráfico y diseño de carátula: Raúl Viso.

⁸ Actor: Daniel Vitulich. Voz: Marcela Cánepa. Voces blancas: Soledad Bonet, Leonardo Domínguez y Luciana Escurra. Con la participación del Coro Provincial de Niños dirigido por Diego Lanfiutti. Composición visual: Ago Molina. Composición sonora: Ricardo Ventura. Fotografía: Raúl Rodríguez. Técnico de iluminación: Adrián Castellano. Asistente de dirección: Javier Santanera. Producción: Río Vivo.

⁹ Reparto: Chaneton (Daniel Vitulich), Juan (Javier Santanera), Príncipe Andrei (la voz en *off* de Mary Rufino). Música: Franz Schubert y original de Daniel Finzi. Programación: David Zampini. Producción: Río Vivo. Fotografía: Laura Vega. Intérprete de *violoncello*: Daniel Pabe. Escenografía y utilería: Teatro de las Dos Lunas. Cartelista: Eduardo Carnero. Ingeniero de sonido: Jorge Enei. Asistente técnico: Andrés Finzi y María Julia Barsottelli. Asistente de dirección: Pablo Donato. Dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela.

¹⁰ Estreno, el 25 de mayo de 1996 por el Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo en coproducción con el Teatro Las Dos Lunas, con el siguiente reparto: Bairoletto (Gabriel Urweider). Germinal (Javier Santanera). Doble Faz (Pablo Donato). Santa Dolores (Marcela Cánepa, actriz invitada). Gregorio Alegoría (Daniel Vitulich, voz en *off*). Escenografía y utilería (Fernando Genoud). Música original (José Luis Martínez). Interpretación musical (José Luis Martínez y Andrés Finzi). Ingeniero de sonido (Jorge Enei). Cartelista (Eduardo Carnero). Fotografía (Laura Vega). Asistente técnico (Andrés Finzi). Gráfica de programas (David Zampini). Asistente de dirección (Pablo Donato).

Reestreno el 9 de julio de 1997, en el Teatro Municipal de Zapala, también por Río Vivo con el siguiente reparto: Actuación: Daniel Vitulich, Javier Santanera, Luis Giustincich, María Lara Acosta. Voz en *off*: Daniel Vitulich. Escenografía y utilería (Fernando Genoud). Música original (José Luis Martínez). Interpretación musical (José Luis Martínez y Andrés Finzi). Ingeniero de sonido (Jorge Enei). Cartelista (Eduardo Carnero). Fotografía (Laura Vega). Asistente técnico (Andrés Finzi). Gráfica de programas (David Zampini).

¹¹ Estreno en Chos Malal, Neuquén, el 17 de octubre de 1998. Reparto: Luis Giustincich (Dr. Otto). Javier Santanera (Franklin). Lara Acosta (Bromidia). Voz (Ingrid Zeug). Ambientación: Ago Molina. Ingeniero de sonido: Jorge Enei. Música: Daniel Finzi. Interpretada por el Conjunto de Cuerdas de la Universidad Laval, Quebec, Canadá. Cartelista: Marta Such. Asistente de dirección: Angie Acosta.

¹² Actuación de Luis Giustincich, Eduardo Rey y Rodolfo Wernicke. Voz en off: Soledad González. Producción: Ma. Inés Salas y Nora Salli. (*Río Negro*, 12/10/1998)

¹³ Actuación: Javier Santanera, Mary Rufino. Música original e interpretación de cello: Daniel Finzi. Producción: Río Vivo. Ingeniero de sonido y *compag* musical: Jorge Enei. Cartelista: Eduardo Carnero. Fotografía: Laura Vega. Gráfica de *dossier*: Valeria Calafati. Vestuario: Violeta y Jorge Di Laudio. Asistencia técnica: Leticia Clementina Finzi de Jarchum. Cuadernos pedagógicos: Silvia Hafford de Vitulich. Dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela. Participa el Área Técnica de la Universidad Nacional del Comahue.

¹⁴ En opinión de Patrice Pavis:

Sensaciones físicas, ruidos inexplicables, imágenes finamente cinceladas en el hielo, intuiciones profundas, esperanzas mezcladas con decepciones: tal es la isla que la obra nos da, más para comprobar que para explorar. El pensamiento: un glaciar que se desmorona. ¿No sentimos también nosotros, acaso, que el piso se deshace bajo nuestros pies? Derrumbe del pensamiento, decía Artaud; desmoronamiento de nuestra existencia, sugieren la obra y su escenografía. (Zayas de Lima, 2006: 236-237)

¹⁵ En el prólogo, se lee:

Ni agitación ni tesis
La realidad de la ficción

(Después de vivir el "Bairoletto y Germinal", de Alejandro Finzi)

El "Bairoletto y Germinal" de Finzi me hizo acordar a aquél "Michael Kohlhaas" del dramaturgo alemán Heinrich von Kleist. Dice von Kleist de su rebelde protagonista: "Su sentimiento de justicia lo llevó al robo y al crimen". Justamente es lo que nos presenta Finzi. La realidad de nuestra sociedad aparentemente democrática y con igualdad de posibilidades, con todos sus contoneos de discursos, buenas intenciones repetidas ante micrófonos, y la mentira que subyace en cuanto se trata de riqueza, propiedad, poder.

Finzi nos explica toda esa realidad sin grandes palabras, sin grandes tiradas fraseológicas, todo aparece como natural, como ya dado, en lenguaje común, en la ilusión de la dramaturgia, en las figuras, en el escenario encantado de esas pampas en cuya soledad emergen personajes y leyendas. El clima, eso es lo que nos da Finzi. El clima para comprender a Germinal y a Bairoletto. El dúo compuesto por el hombre de la palabra, el trabajo y el arte; y por el valiente de la rebeldía, el bandido, el bandolero legendario que da el alerta y enseña el camino a la legítima y justa protesta a los eternos sumergidos y explotados. Frente a ellos, Doble Faz, la sociedad hipócrita con sus sacerdotes de la resignación y la penitencia pero a la vez mandantes de la codicia y la represión.

Extrañamente humano este fresco de la crueldad pero de la búsqueda de la justicia y el respeto. Escena bella de la seducción en la pureza y la alegría de Bairoletto con Santa Dolores de la Patagonia, virgencita de los Tristes, que no está en el altar sino con los pies desnudos en la tierra y la semilla. Ese baile es el camino al paraíso, es la poesía que inventaron los grandes corazones y las ansias de ternura, la máxima belleza.

Es el símbolo de que la vida no se rinde. Como jamás se rendirá Germinal, que seguirá escribiendo sus volantes de protesta y a quien finalmente le editarán sus libros los compañeros que nunca mueren pese a que los matan a diario, que nunca desaparecen, a pesar de la ignorancia establecida. "Y el galope temerario de Bairoletto que dispara su máuser contra los forajidos de siempre". Es la frase final, pero la que nos explica todo. Germinal y Bairoletto, Bairoletto y Germinal, los libertarios de siempre, que nunca meren, ni dando su vida con Espartaco, ni en la silla eléctrica de Sacco y Vanzetti, ni en los guijarros de Chos Malal, ni en la asamblea sin término de la estancia "La Anita", casi más allá del Sur, y más, Ushuaia, con sus nieves y azules y sus gritos de protesta que escalan las cumbres. En esta obra de Alejandro Finzi la ficción es la realidad y la realidad es la ficción. No necesita decir demasiado, ¿para qué? Si está todo dicho, porque la ética es la ética y la verdad es la verdad, aún en el final de la Historia. En la realidad y en la ficción. Pese a "testaferros y mandamases". Para ayudar a los paisanos. Está ya todo dicho. El galope del caballo Santa Fe será el anuncio de la presencia de las banderas y los volantes. Con don Gregorio Alegoría y con el viejito carpintero Juan Chiappa.

Tierra y Libertad. Nada más. La semilla y el horizonte incommensurable. Bairoletto y Germinal hubieran estado en todos los escenarios de los teatros filodramáticos de las casas libertarias en las épocas de la dignidad y el coraje. Y al final, el público de manos callosas y ojos alegres hubiera cantado: "Hijo del Pueblo". Pero hoy es la pieza ideal para presentar en los congresos de los académicos de la filosofía y la sociología, para mostrarles lo nuevo eternamente viejo. Y tendría que representarse en todas las plazas públicas en tiempos de votos, candidatos y elecciones, allí donde los Doble Faz muestran la mezquindad de su oficio.

Gracias Finzi. Las ganas de galopar en esas pampas para adivinar las imágenes de Bairoletto y Germinal. Siempre jóvenes y en acción. Teatro, vida, vida, sangre, dignidad. Pero el placer

infinito y la capacidad siempre nueva de definir el Arte. (Osvaldo Bayer, Linz, Alemania, febrero de 1999)

Posteriormente al Prólogo y a la ficha técnica, se lee:

A Daniel Vitulich

In memoriam

El 1º de febrero de 1998 murió Daniel Vitulich. Uno de los más talentosos actores patagónicos de las décadas del ochenta y el noventa. Por lo demás, un “actor patagónico”, en tanto sus desvelos, sus preocupaciones estéticas y aquellas sociales y políticas que estaban implicadas en su profesión, tenían para él, como finalidad, la cultura de nuestra región. Daniel fue un profesional a carta cabal, profesional en el sentido más bello e inapelable que tiene esta palabra: el de alguien que trabaja con la plena conciencia de que su oficio es un riguroso camino de estudio e investigación. La belleza que emana del arte no es otra cosa que el fruto de una labor tenaz y concienzuda, por momentos cruel, porque exige del creador, y Vitulich lo era en plenitud, su tiempo completo, arrebatada a una vida más sencilla y de horarios hechos. Su labor fue reconocida en Portugal (“Uno de los cinco mejores actores del Festival Internacional de Oporto de 1993” por “Martin Bresler” decía la prensa lusitana) y en Bruselas, en Lieja, en Colombia (su amigo, el Maestro Enrique Buenaventura, lo quería trabajando en su teatro, en Cali); también en Buenos Aires y en Córdoba, ciudad esta que conoció sus trabajos desde 1989 y donde ofreció la última función de “Chaneton”, en agosto de 1997. Beatriz Molinari, de La Voz del Interior saludaba la excelencia de su interpretación, haciendo conocer la vida del periodista neuquino. Precisamente fue “Chaneton” su papel consagratorio. El espectáculo se mantuvo en cartel durante cuatro temporadas, con una respuesta de público verdaderamente infrecuente, con decenas de funciones y con espectadores que venían una y otra vez para aplaudir su labor. Daniel, como fundador del Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo, fue también director. Su última puesta fue “La maestra”, de Buenaventura, que llevó a la Fiesta Nacional de Teatro de Catamarca en 1997. Nuestra región recuerda muy particularmente su realización de “Reunión de escuela”, pieza de “teatro de urgencia” que escribió en ocasión de las amenazas que un grupo de parapoliciales hicieron a escolares de Cipolletti, en 1998. Fue el primer director (y el único, ya que la gestión Bohoslavsky terminó con la experiencia) del Elenco de Teatro de nuestra universidad y era, desde unos meses antes de su muerte, el director de la Escuela Provincial de Titeres de Neuquén, cuyo elenco integraba desde hacía años, dándole su trabajo incansable y sus sueños. Daniel era un fumador empedernido, antes del mate mañanero ya estaba con el pucho encendido. De eso se murió. Debe ser, pensé y lo dije varias veces durante estos meses mientras buscaba entender su muerte, porque en el cielo los kioscos están abiertos las veinticuatro horas. Y porque también venden cigarrillos. Era terco, peleador, si no hubiese sido actor hubiese sido campesino, si no hubiese sido de origen yugoslavo hubiese sido vasco, hablaba de los viajes al interior neuquino con su papá y me comentaba cómo se escapaba, por los techos de su casa en Cipolletti para ir a estudiar teatro con Omar Fosatti. Después “se escapó” a Buenos Aires, para seguir sus estudios teatrales pero volvió, por el amor a este valle y ahí encontró el amor de “Chivi”, su mujer, con quien tuvo cuatro hijos, entre un puñado de ilusiones que construyeron juntos.

Río Vivo fue su gran aventura estética, la de crear un teatro pensado en nuestra historia y en la precariedad constitutiva de las producciones de nuestra teatralidad regional. Tenía el sueño de Juan Benigar, el personaje que interpretó en 1989. El Benigar obstinado que le peleaba al desierto en las orillas del Río Colorado. Ese Benigar cruzado por la civilización y el enamorarse de la vida campesina: así era Daniel, también atravesado por el amor a su Patagonia, entre la escena y el sueño de la tierra. En 1992, en torno a una mesa cordial, entre un café y otro, en un rincón del bar Donato, me pidió que le trabajara un monólogo. Entonces escribí “Martin Bresler”. Fue con ese espectáculo que nos largamos definitivamente al rescate de personajes patagónicos. Río Vivo había terminado por entonces de ser una familia: “Chivi”, Javier Santanera, José Luis Valenzuela, Mary Rufino, Jorge Enei, Eduardo Carnero, los hijos, Laura, mi mujer. Más tarde Lara Acosta y Luis Giustincich. Los actores que llegaban y los que partían. Los colaboradores que se sumaban: una familia en las malas y en las buenas. Al morir se tenía dos proyectos: uno reestrenar “Martín Bresler”, con David Zampini, a quien había apoyado y orientado, generoso, en el escenario para producir el hecho escénico: quería lograr todavía una puesta más sencilla transportable por las escuelas, también hacerla en inglés y llevarla a Inglaterra; el otro, terminar el montaje, con la puesta de José Luis Valenzuela, su amigo inveterado y fiel, de “Semejante a la noche” un espectáculo-collage, con texto de Carpentier y García Márquez. Tenía también dos proyectos de viaje: el primero, la gira que hicimos a poco de su fallecimiento por Bélgica, Alemania y Polonia (y que hicimos porque como dijo Zampini, Daniel nos esperaba en Cracovia, ilusionado como estaba por conocer esa vieja ciudad Vístula); y el segundo, presentar “Chaneton” en el off Avignon (el festival más importante del mundo) de acuerdo a algunas acciones iniciadas en ese sentido.

Mientras tanto, había sido invitado por universidades del norte mejicano para hablar sobre su metodología de montaje de "teatro de urgencia" y dar conferencias y coordinar talleres.

Los momentos de conmovedor dramatismo que daba a sus personajes, esa ternura irremediable que emanaba de su labor con Santanera -su compañero entrañable en las tablas- cada noche, en "Chaneton", su inconfundible presencia escénica, con su dominio perfecto del espacio y la composición, y el equilibrio actoral, su capacidad por generar atmósferas de intimidad (algunas memorables, como la escena de la muerte de Germinal en "Bairoletto y Germinal") sitúan a Daniel Vitulich como un intérprete único y solitario.

Buenazo, siempre corriendo para tapar deudas y para encontrarse con Chivi y sus chiquitos, sabíamos pasar horas a los gritos, peleándonos (el equipo de Río Vivo dice que justo elegíamos los momentos en que había que desmontar el espectáculo: los demás desarmaban y nosotros discutíamos).

Afirmaba La Voz del Interior, de Córdoba, el 5 de febrero del año pasado, que con Daniel se va "uno de los representantes de la cultura patagónica". Es cierto. La cosa es que, con sus cuarenta años se nos fue, además, un actor que tenía ante nuestro público un larguísimo camino de realizaciones por venir. Ese público que decía: "¿Ah, actúa Vitulich?: ¿entonces voy a ver la obra!". (Alejandro Finzi)

En la contratapa de la publicación aparece:

Esta no es la historia de Juan Bautista Bairoletto, sino una de las historias de las que está preñada su leyenda. Una leyenda no es otra cosa que aquello que cada cual anhela para dibujar el propio periplo humano, ese manojito de sueños con el que sostenemos la existencia. Es así que esta pieza relata un breve momento en la vida del bandolero durante la década infame. Época triste, donde el trabajo era nada más que una ilusión para millones de argentinos.

Me inspiró un diálogo entre dos paisanos del interior neuquino oído al paso en una terminal de colectivos. Era casi el amanecer y creo que iban para Junín de los Andes. Pocas veces escuché compartir, hechas nudos de recuerdos, tanta desolación y tanta pena. A esos dos trabajadores y porque otro amanecer venga, les dedico esta obra. (Finzi. Neuquén, mayo de 1995)

¹⁶ La obra vista por su autor, Alejandro Finzi (Diario *La Mañana del Sur*, 04/07/2001):

Estaba esperando el colectivo una mañana cordial del verano de La Paloma, y escuché, que esas casualidades cómplices que la vida nos da, el diálogo de un pintor de cartelitos de almacén, taller de motos y tiendas de corpiños, que venía bajando del Amazonas con un mozo de cafetería, que durmiendo de pueblo en pueblo por la costa uruguaya, iba sirviendo las mesas en los ocasionales trabajos que encontraba, tan ocasionales como las propinas, para más datos. Aquel era el diálogo magistral de dos profesionales, cuyo tenor volvía a descubrir hablando con pegadores de carteles, cuando muchas veces pateando cascotes y desvelado por la madrugada de Buenos Aires, ellos me enseñaron, con virtuosismo, que un buen preparado de engrudo no lo hace cualquiera ni mucho menos.

"Voto y madrugó" es, también, la historia de una estafa, la de los políticos. Y como es la historia de una estafa es, por eso, un homenaje a la ingenuidad y a la ilusión de todo un país, el nuestro. Y como es un homenaje, pero que la cosa no sea solemne, contamos esa historia con humor. Un humor triste, tal vez. Vaya uno a saber; porque en los tiempos que corren, casi todo lo que nos queda es reírnos de nosotros mismos.

"Voto y madrugó" es, para quienes integramos Río Vivo, el recuerdo de Daniel Vitulich y la certeza de que la ilusión y el sueño, como un río, nos sigue juntando. (Finzi, 20/06/2001)

¹⁷ Se estrenó en el marco del Festival Iberal, el 5 de noviembre de 2000. Actuación: Olivier Breitman, Bruno Debrant, Catherine Ferri, Enrique Fiestas y Rosa Ruiz. Asistente: Yane Agius. Dirección general: Luis Jaime-Cortez.

¹⁸ En el prólogo de *Patagonia (...)* se lee:

Un inolvidable *souvenir*...

Tuve la suerte de acercarme por primera vez a la obra teatral de Alejandro Finzi en julio de 1999, en Avignon, cuando Denise Delprat, a quien yo no conocía, me ofreció *Fin de siècle sur l'île*, la versión francesa de *La isla del fin del siglo*. Fue así como entré de lleno en el tiempo y en el espacio, de las innumerables lecturas que un texto de esa envergadura puede producir en el espectador.

Patagonia parc aux étoiles ou le dernier vol d'Antoine de Saint-Exupéry se presentó el 4 de noviembre del 2001 en el Théâtre de l'Épée de Bois de la Cartoucherie de Vincennes en París. Fue una creación del Théâtre du Hibou, con Olivier Breitman en el rol principal y la colaboración de Wladimir Beltran y Raúl Indart-Rougier. Yo asumí la dirección de actores y la puesta en escena. La excelente traducción pertenece a Denise Delprat.

La presencia de la Patagonia en la obra fue para mí fundamental. Ese territorio mítico, lugar de todos los sueños y ensueños. Ese inmenso espacio vacío. La omnipresencia del viento eterno. La cuasi uniformidad del tiempo, me transportaron a una dimensión Shakesperiana del hombre,

pequeña manifestación humana frente a la magnificencia de la naturaleza soberana. Tampoco pude abstraerme de ese significativo espacio beckettiano donde el humano está reducido a esperar y a esperar por los siglos de los siglos... Claro, todo lo precedente puede ser muy interesante pero hay que darle una existencia teatral, es decir una forma que permita, o no, la claridad de esas reflexiones.

El personaje principal de la pieza es Antoine de Saint-Exupéry. En Francia y para mí, un mito. Un ser humano excepcional. Un aventurero. Un enamorado del riesgo y del peligro. Personaje sin límites, capaz de todo para ir cada vez más lejos. Un hombre, un amigo, un *dandy*, y qué artista...! qué escritor...! qué autor...! Un verdadero héroe, donde su último vuelo lo condujo al misterio de una desaparición mítica cual maravilloso y poético Ícaro que sin alas se consume en el fuego y la soledad del viento patagónico.

Obviamente no cualquier actor puede darnos una imagen clara de la riqueza de un personaje que ya en sí es teatral. *L'Épée de Bois* es un teatro que posee un escenario magnífico: 16 m de ancho por una profundidad de 8 y con una altura de 15. No hay telón. Sus muros son blancos y al fondo de la escena hay tres arcadas inmensas. El trabajo fundamental en este enorme espacio se hace con luces. Para mí el interés mayor era ocuparlo en su integridad, y al mismo tiempo dejarlo vacío. No hay nada y al mismo tiempo hay todo. La significación es evidente. Cuando las luces de la sala se apagan escuchamos el ruido de un motor de avión que comienza a fallar. Escuchamos también la voz del piloto solitario que profiere palabras incomprensibles pero donde se advierte el nerviosismo y su impotencia a dominar el aparato por lo que entendemos que será obligado a lanzarse en paracaídas. Cuando las luces de escena se encienden vemos al actor atravesando la escena a toda velocidad, arrastrando y arrastrado por un enorme paracaídas desinflado a medias. Hace lo posible y lo imposible por dominarlo hasta que poco a poco lo consigue y tan bien que mal lo pliega a costa de un enorme esfuerzo que lo deja exhausto, eso no le impide retocar su corbata moño antes de desvanecerse. El personaje está vestido con un impermeable de la época, que cubre su esmoquin. Lleva un casco de piloto, de cuero, y los anteojos de aviador sobre la frente. Alrededor de su cuello un echarpe... evocador... de un cierto personaje absolutamente presente en el inconsciente universal y ligado a la creación de ese mismo personaje. Las voces que el personaje escucha en su delirio son las voces de los otros dos actores que a cada lado del escenario "sirven" las escenas, comentan las acotaciones y dan las réplicas al protagonista. Tanto uno como otro hacen de "intermediarios" entre lo que pasa en la escena y el público ve, y entre lo que el actor principal "juega" y lo que escucha. Serán ellos mismos personajes como el viento, Fabien, el cordero. Pero también "sus presencias" son fundamentales para enmarcar el personaje principal, para ayudarlo a ser más evidente, más concreto, más verdadero: la virtud de la presencia del actor adquiere entonces una dimensión inmensa que nos permite "sentir" los avatares anímicos del personaje y compartíroslos, porque sabemos que no son reales pero sí verdaderos.

Es muy difícil para mí transformar en palabras escritas lo que corresponde a un lenguaje que tiene otro vocabulario. Tampoco me interesa explicar lo que se hizo, y cómo se hizo. En todo caso sí puedo decir que gracias a Finzi uno se siente como obligado a lanzarse a la libertad de la creación. Al mismo tiempo la obligación de un profundo respeto frente al desafío del autor permite encontrar respuestas escénicas que sin duda se abren a nuevas preguntas.

El resultado es como la ejecución de una partitura musical que no existe porque todo en la escena es efímero. El milagro se materializa o no. El espectáculo pasa la rampa o no. Sin embargo la magia de un universo que no nos concierne deja no obstante una marca de emoción compartida, la presunción de la poesía y del ensueño, de un más allá intocable y muy, muy próximo de lo mejor de nosotros, y lejos, muy lejos de cualquier discurso filosófico. Por esto y por tantas cosas que pude encontrar o re-encontrar, y que seguramente continuarán surgiendo de lo más profundo de esta humanidad paradójica pero sin dudas riquísima, agradezco a Alejandro Finzi y a sus obras, el continuar a cuestionarme como hombre de teatro, pero sobre todo como hombre comprometido con la vida. (Luis Jaime-Cortez, Paris, noviembre de 2003) En el prólogo de Finzi, A. (2004). *Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry*. Córdoba: Talleres Gráficos La Lechuza, p. 6-7.

A propósito de *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*

Descubrí el mundo teatral de Alejandro Finzi en Francia, gracias a la puesta en escena de Luis Jaime-Cortez de *La isla del fin del siglo*, y al mismo tiempo, el personaje de Saint-Exupéry.

Digo el "personaje", y no el escritor o el hombre. La imagen desfasada que nos da Finzi va más allá de la realidad. Él nos habla de mito, con humor y extrañeza.

El Saint-Exupéry de Finzi nos permite acceder a un mundo imaginario, una poesía paralela, a la manera de su Patagonia que el fantasma occidental poblaba de gigantes. Pero, a la inversa de los tiranos de pacotilla que se autoproclamaban propietarios de una Patagonia que ignoraban, Finzi

toma posesión de Saint-Exupéry hasta volverlo un símbolo. El Hombre perdido entre los humanos. El Hombre buscador de las respuestas allí donde ninguna pregunta se formula.

Si el asteroide teatral que crea Finzi nos emociona y nos hace reír con tanta profundidad, es que él se dirige al Principito que cada uno descubre en sí.

Fue para mí una alegría ayudar a nuestro aviador a vagar en su campo estrellado. (Olivier Breitman, París, diciembre 2003). En el prólogo de Finzi, A. (2004). *Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry*. Córdoba: Talleres Gráficos La Lechuza, p. 8.

¹⁹ *Voto y Madrugó* se estrenó el 30 de noviembre de 2001, en Neuquén, con el siguiente equipo de realización: Javier Santanera (Jeremías), Grisel Nicolau (Crescencio) y Blake, él mismo Magallanes (la voz de Alejandro Finzi). Equipo de Realización: Ingeniero de sonido y realización musical: Jorge Enei, Realización plástica y escenográfica: Daniel Alejandro Domínguez, Cartelista: Eduardo Carnero, Asistente técnico: Simón Vitulich, Ilustración de Programa: Iván Vitulich, Fotografía: Laura Vega, Producción: Alejandro Finzi, Dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela.

²⁰ Con traducción al francés de Denise Delprat, *Faites de beaux rêves, Carmelinda* fue representada en el marco de la XIX Tribune de théâtre Iberal, por el théâtre du Hibou, con Catherine Ferri y Bruno Debrandt, y la dirección de Luis Jaime-Cortez, en la Maison de l'Amérique Latine, París, mayo de 2005.

²¹ En la publicación de esta obra, en el 2007, se lee:

Textos del programa de mano (en memoria de Daniel Vitulich)

¿Dónde van los actores cuando mueren, a qué cielo?: ¿se sientan sobre una nube y de ahí miran los arrabales del mundo; son espectadores por vez primera y descubren con ojos de no creer las criaturas a las que han dado vida en el teatro? Pero un teatro no es una caja de zapatos, ni una caja de pandora, ni un contenedor del puerto. Un teatro es un corazón que late para que la ciudad, creyendo que ha nacido recién, despierte de noche y vaya a treparse por donde pueda porque la luna ha quedado encajada entre dos edificios y puede morirse de un ahogo. Y en un teatro vivía Daniel Vitulich, mi amigo, mi amigo entrañable, el actor.

Alberto, el hijo de Abel Chaneton, nos dijo, en Chos Malal, minutos después del estreno de nuestro espectáculo: “¿sabes, me pareció que estaba en la casa de mi papá”. Debe ser, entonces, pienso ahora después de todos los años que pasaron desde aquel estreno, que el teatro cabe en el cielo. Por eso es que Daniel, el actor, viviendo ahí, sabía perfectamente cómo aventurarse, por dónde ir en esa geografía tan extensa y que parece infinita, cuando uno, de tarde en tarde, levanta la cabeza y mira para arriba, por esa pura necesidad que tenemos todos de un pedazo de azul o de atardecer o de luz.

Y a continuación:

Acerca de “Voto y madrugó”

Alejandro Finzi:

Estaba esperando el colectivo una mañanita cordial del verano de La Paloma, y escuché, por esas casualidades cómplices que la vida nos da, el diálogo de un pintor de cartelitos de almacén, taller de motos y tiendas de corpiños, que venía bajando del Amazonas, con un mozo de cafetería, quien, durmiendo de pueblo en pueblo por la costa uruguaya, iba sirviendo las mesas en los ocasionales trabajos que encontraba, tan ocasionales como las propinas, para más datos.

Aquel era el diálogo magistral de dos profesionales, cuyo tenor volví a descubrir halando con pegadores de carteles, cuando muchas veces pateando cascotes y desvelado por la madrugada de Buenos Aires, ellos me enseñaron, con virtuosismo, que un buen preparado de engrudo no lo hace cualquiera ni mucho menos.

“Voto y Madrugó” es, también, la historia de una estafa, la de los políticos. Y como es la historia de una estafa es, por eso, un homenaje a la ingenuidad y a la ilusión de todo un país, el nuestro. Y como es un homenaje, para que la cosa no sea solemne, contamos esta historia con humor. Un humor triste, tal vez, vaya uno a saber. Quizás, en los tiempos que corren, casi todo lo que nos queda es reírnos de nosotros mismos.

“Voto y madrugó” es, para quienes integramos este grupo, el recuerdo de Daniel Vitulich y la certeza de que la ilusión y el sueño, como un río, nos sigue juntando. (Neuquén, 2001. Grupo de teatro patagónico “Río Vivo”)

²² En el prólogo se lee:

La presente publicación de la obra teatral “Sueño, Carmelinda”, de Alejandro Finzi, posee para la ciudad de Neuquén el sentido de un profundo reconocimiento a la inmensa carrera autoral de alguien que, como pocos, ha llevado el espíritu de su tierra a los cuatro vientos, al mundo entero.

Es una obra impar y fascinante, como todas las que Finzi crea a partir de su propio mundo, su sabiduría y experiencia. Una obra llena de puertas abiertas entre los silencios que el autor deja para que el espectador pueda colarse dentro mismo de la magia de la escena.

Para la Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén es un gran honor acompañar a Alejandro y su obra en este camino azaroso aunque de mucha ventura por el que, desde hace décadas, deambula su arte. (Oscar Smoljan. Secretario de Cultura y Deportes)

Poco después aparece:

A propósito de “Sueño, Carmelinda”

Soy un gran admirador y conocedor de la obra teatral de Alejandro Finzi. Cada vez que leo un texto suyo tengo visiones “teatrales” inmediatamente. Esto quiere decir que el poder de sugestión de sus textos es inmenso. Por cierto la lectura, primero en español y luego la formidable traducción de Denise Delprat de “Faites de beaux rêves Carmelinda”, no fue una excepción. Tuve entonces la certeza que la obra de Finzi tenía su lugar en IBERAL, asociación que tiene como objetivo hacer conocer al público francés y en idioma francés los textos de autores dramáticos iberolatinoamericanos actuales.

En las indicaciones para la puesta en escena Finzi pide un marco escenográfico bastante preciso: la reproducción fidedigna de la instalación “The wait”, del artista plástico Edward Kienholz. Debo confesar que la simple lectura del texto me había dado ya una idea bastante clara del ámbito particular donde transcurre la acción dramática, (¿existe verdaderamente?). El universo de Bob Wilson se impuso, y precisamente, el de su espectáculo “La mirada del sordo”.

La visión de la obra de Kienholz me confirmó la sugestión textual de Finzi.

Y si también en las indicaciones para la puesta en escena, el autor precisa la importancia de los elementos sonoros, es porque la “música dramática” de su texto es fundamental para entrar en su universo.

Catherine Ferri dio a Carmelinda la infinita ternura que una gran actriz puede ofrecer a un personaje particularmente evocador, donde cada frase, cada palabra, es la imagen de un universo posible: el sueño, la distancia, el viaje, ir, volver, el tren, el barco, el mar, la espera, el silencio, la muerte, el sueño... Y todo esto fue posible gracias a la dimensión humana, gracias a la presencia, gracias a la música personal profunda, densa, ligera, necesaria para acceder a la poesía de Finzi, y que la actriz puso al servicio del texto.

Como las didascalias del autor argentino son también de una gran belleza me pareció normal que llegaran al público. Pedí entonces a Bruno Debrandt colaborar con su voz, su cuerpo, su imaginación de gran actor, para hacer aún más evidente la poesía, la sensualidad, la libertad, el humor de Finzi. Y así, también Nicasio, Ernesto y el Abuelo existieron en el momento de la representación.

Fue entonces un monólogo a dos voces, que se complementaron como un engranaje gracias a un espacio físico, musical, vivo, compartido con los espectadores, invitados a partir en un viaje mágico a un universo poético donde la ruptura dramática nos confronta con la apariencia y la realidad, la verdad y el sueño... “... un sol de arena, puede ser...”. (Luis Jaime-Cortez. París, junio de 2007)

Sueño, Carmelinda se estrenó el 14 de noviembre de 2006 en el Teatro Anfitrión de la ciudad de Buenos Aires. Edición y puesta en escena: Daniela Ferrari.

Y precediendo al texto literario aparecen el siguiente comentario de Daniela Ferrari:

Carmelinda que sueña

... *Mi ficción que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad sino que, cuando la luna abre los ojos para que la noche en la Patagonia no se ahogue, se pregunta, una y otra vez si es cierto que es imposible decir lo real.* A. F. (2003)

Carmelinda es, para Finzi, para mí y para quien guste de *espíar* su sueño, la mujer que espera sentada en el sillón de la instalación de Kienholz (*The Wait*, 1965). Espera a su marinero mientras borda y habla con sus únicas compañías: su pájaro con *alitas de jaula*, el retrato del abuelo que *todo lo ve*, las fotos que Ernesto, el marinero, le manda junto con *una carta de puerto en puerto, de promesa en promesa*... Esa es Carmelinda, la que el autor soñó y a la que le brindó una historia. Una historia la de Carmelinda que es la de una mujer sin edad, que vive en un mundo propio conversando con las cartas que le envía Ernesto, el calderero, quien la obliga a estudiar las estampillas para saber cuál es su ruta. Ella es capaz de traducir en esas cartas que solo le hablan de navegación, mensajes románticos que alimenta su espera. Una pequeña historia y un gran texto el de Finzi, que nuevamente me proponía un mundo sensible del que no podría (ni tampoco querría) escapar. Hacia allí me conduje...

Cuando Alejandro Finzi me envió el texto para que le hiciera algún comentario (antes incluso de proponerme llevar a cabo el montaje y antes, también, de conocer a María Rosa Pfeiffer la actriz con la que finalmente pondríamos en escena *Sueño, Carmelinda*) me sucedió nuevamente lo que tantas otras veces con sus obras... Leí fluidamente la pieza, acompañada por esa voz de autor tan presente en los comentarios, tan “necesaria” para sentir a Carmelinda, que no pude evitar pensar en un futuro montaje en el que no se hiciera presente aquella voz. En realidad no tuve dudas.

Esa palabra de autor (quien conoce el fino humor de Alejandro Finzi fácilmente descubre esa palabra en las didascalias de la pieza) compone la puesta en escena y la determina. Esas acotaciones (si es que se pueden entender como tales, no es materia de estudio en estas breves líneas...) están dirigidas al espectador y nunca al actor o al director futuro de sus textos. Finzi

juega en esas didascalias una complicidad con el espectador (aún cuando se sorprende frente a la puesta que las rescata), imposible de descartar hacia una futura puesta en escena. Por qué el espectador debería estar condenado a no escucharla? Eso es lo que me pregunté cuando comencé a pergeñar la puesta en escena de *Sueño, Carmelinda*.

Si el teatro es escena, es acción, si la palabra escrita por el autor tiene esa finalidad; entonces esa palabra, que en Carmelinda no constituye diálogo y tampoco tiene status de parlamento, también es necesariamente escénica. Finzi escribe esa palabra para un espectador agudo, capaz de disfrutar su ironía y yo así lo quería. Así es como esas "acotaciones" se convirtieron en parlamento de actriz, que va y viene entre las líneas de Carmelinda y los comentarios de autor.

Finzi dice que lo que en sus textos funciona es *el gran silencio... una escritura hecha de silencios*, un lenguaje que favorece una comunicabilidad hecha de silencios, comentarios equívocos, nimiedades. Las posibilidades literarias de sus piezas desvelan a Finzi. Que la obra pueda cautivar a un lector de la misma manera que va a atrapar al espectador, es parte de su búsqueda. Alguna vez leí en una entrevista a Alejandro una frase que suelo recordar cuando me detengo a estudiar su palabra escrita en la escena. Decía: *esa condición de palabra teatral es, para mí, poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir...*

Que las obras de Finzi son polifónicas ya se ha dicho muchas veces, distintos estudios sobre su obra hablan de dicha polifonía, del valor poético de su palabra. No hay en mi práctica profesional, ni en esta modesta introducción una pretensión de aporte original en ese sentido. Solo hay la intención de rescatar un rasgo fundante dentro de la poética de un autor que a todas luces es cada vez más profunda y original.

Sus piezas transitan un espacio poético, lírico, que instala el valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario, y es en esa dualidad que se encuentra el valor poético de su obra. Para Finzi *el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía*.

Gracias Alejandro por haberme confiado a Carmelinda. Gracias por creer que podía otorgarle la *escena* que se merece. (Daniela Ferrari. Tandil, junio de 2007)

²³ Fecha de estreno nacional: 5 de noviembre de 2011. Lugar: Teatro San José, Sala "Jorge Villalba". Dirección general y puesta en escena: Eleonora Arias. Actuación: Carlos Buganem (Jerónimo), Bárbara Carracedo (Bastet) Cubito de hielo. Edición de video: Bárbara Carracedo. Escenografía: Alejandro Pisarello (Colaboró como Hormiga valiente).

²⁴ En opinión del director, Jorge Villegas:

Finzi acierta en crear una metáfora para hablar de un hecho tan duro, tan difícil como la Masacre de Trelew, a través de uno de los hombres más importantes de la política nacional de entonces, el obrero y dirigente sindical Agustín Tosco. La madrugada previa a la fuga del penal de Rawson, Tosco es visitado por una luciérnaga que ha viajado desde Córdoba para llevarle el aliento de unos pocos bicos de luz que quedan y para trata de hacer, esa misma madrugada, un curso acelerado de organización de asambleas. Esto permite entrar de lleno en un universo onírico, humano y popular.

²⁵ El prólogo de Antonio Medina:

Tenemos aquí, en esta obra, una clara muestra de cómo se puede enseñar a través del arte. Desde sus comienzos, ella nos introduce en los aspectos centrales de aquellos acontecimientos que ocurrieron en el país desde mediados de los años '70 al '73.

Todos los padecimientos del pueblo pero, también, su resistencia y sus luchas para defender su dignidad, su libertad, y todos los derechos inherentes a la persona humana. El autor destaca, con claridad y vigor, al personaje central que es AGUSTÍN TOSCO. En ese momento, en la cárcel de la dictadura, describe con exactitud la sordidez de la prisión, el trato inhumano y vejatorio y al mismo tiempo la resistencia tenaz, heroica, de los prisioneros y todas las manifestaciones de su lucha por la libertad.

En un diálogo de una gran ternura, Tosco conversa con un bichito de luz que va a buscarlo para que lo ayude a organizar su lucha, reconociendo así su capacidad de organizador, va a buscar al "hombre de overol", al que marcha siempre al frente en las movilizaciones de reclamo y exigencias de su pueblo y de su clase, al que organizó y dirigió el HISTÓRICO CORDOBAZO, a aquel obrero que despide emocionado los restos del estudiante asesinado, a Santiago Pampillón, al que con voz vibrante rinde sentido homenaje a los luchadores asesinados en la base Almirante Zar aquel 22 de agosto.

Todo esto relatado de manera magistral, el texto introduce, fundamentalmente a los jóvenes, en el conocimiento de esta etapa histórico y los insta a seguir investigando para profundizarlo y conocer a sus protagonistas, a este personaje lleno de valores que fue AGUSTÍN TOSCO.

Así, el autor de esta bella obra, va por la vida transgrediendo todo; estas líneas son un ejemplo de ello, ya que me ha permitido escribir estas palabras de presentación siendo yo un compañero más y no alguien famoso. Así es él, que quiere que todos participen de sus obras.

Agustín Tosco fue sin dudas uno de los dirigentes sindicales más destacados del último cuarto de siglo en Argentina. Un trabajador que supo brillar con luz propia por sus conocimientos y su consecuencia. Amó profundamente a la clase obrera a la que defendió constantemente y educó con su ejemplo. Dirigente sindical desde muy temprana edad, observador agudo, estudioso de los procesos sociales, puso toda su capacidad y su inteligencia al servicio de su clase y su liberación. Porque no sólo luchó por la solución de los problemas inmediatos de los trabajadores, sino que los proyectó a la lucha por la liberación, al plantear la construcción de una nueva sociedad, la Sociedad Socialista.

Tosco hablaba siempre en plural, para enseñarnos que el nosotros es el pensamiento y la creación colectiva. Nos enseñó a reconocernos en el otro, impulsándonos a construir con el diferente, girando alrededor de las coincidencias. Por eso siempre levantó la consigna de unidad en la lucha por un objetivo concreto.

Jamás pudieron silenciarlo, ni con largos períodos de cárcel, desde la cual siguió enviando siempre notas periodísticas, respondiendo reportajes y escribiendo todos los editoriales de nuestro periódico sindical. Desde la cárcel ganó las elecciones de su gremio y el secretariado adjunto de la CGT de Córdoba.

Por su lucha por la liberación, por los derechos humanos y la dignidad, fue elegido miembro del CONSEJO ARGENTINO DE LA PAZ.

Desde el 4 de noviembre de 1975, Agustín Tosco no está físicamente con nosotros. Está presente en todas las luchas obreras y populares a través de su ejemplo y de su pensamiento político y social.

PONENCIAS

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

RELEVANTE CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DEL TEATRO PATAGÓNICO
Hacia una polifonía de nuestra escena nacional

Jorge Dubatti
(Universidad de Buenos Aires, UBACyT)

Margarita Garrido, directora, *I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2010, 187 páginas, ISBN 978-987-604-177-5.

Margarita Garrido, directora, *II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2011, 295 páginas, ISBN 978-987-604-258-1.

Margarita Garrido, directora, *III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2012, 388 páginas, ISBN 978-987-604-296-3.

Margarita Garrido, directora, *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2013, 501 páginas, ISBN 978-987-604-361-8.

Margarita Garrido, directora, *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada (Antología con estudio crítico)*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2010, 99 páginas, ISBN 978-987-604-212-3.

Margarita Garrido, directora, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2011, 157 páginas, ISBN 978-987-604-259-8.

Margarita Garrido, directora, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2012, 496 páginas, ISBN 978-987-604-295-6.

La intención de esta reseña consiste en destacar el trabajo de investigación, gestión académica y edición que se está realizando en la Universidad Nacional del Comahue para un mejor conocimiento del teatro patagónico, específicamente el de la Norpatagonia (provincias de Neuquén, Río Negro, La Pampa) y dentro de este, en particular, el neuquino. Es la Profesora Margarita Garrido, de dicha casa de estudios, quien viene coordinando esta labor a través de la organización de las *Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén* (que en 2013 alcanzaron su quinta edición anual, ininterrumpidamente) y de la publicación de actas y antologías de textos acompañados de estudios críticos, bajo el sello de EDUCO, casa editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

La fecunda producción nucleada por Garrido y gestada por un vasto equipo es un claro ejemplo de que la cartografía de los estudios teatrales en la Argentina se ha vuelto multicentral o multipolar, y que cada uno de los centros o polos de investigación universitaria del país opera, al decir de Nicolás Bourriaud, de manera “radicante”, esto es, con objetos, problemas y métodos ligados a los propios contextos y territorialidades. No hay “un” teatro argentino, sino teatro(s) argentino(s), incluso fuera de las fronteras geopolíticas del país. A partir de la categoría teórica de “territorialidad” del acontecimiento escénico, impulsada por la disciplina Teatro Comparado, la Teatrológica y el conjunto de disciplinas que abarca (Historia, Teoría, Análisis, Crítica, Ecdótica, Epistemología, Archivística, etc.) han puesto el acento en el valor de los estudios “locales” como punto de partida para la composición de una visión totalizante del teatro nacional, es decir, una mirada que incluya en detalle y en

revisión permanente la referencia a los acontecimientos y sus fuentes documentales en todos los aspectos que involucra el trabajo teatral en cada región del mapa nacional: actuación, dirección, dramaturgia, música, escenografía, recepción, comportamientos conviviales, etc. La familiaridad con un campo teatral, la frecuentación cotidiana de su actividad, de sus agentes y de sus archivos históricos, son indispensables para adentrarse en la complejidad de los acontecimientos y, en pocas palabras, cada región del país debe asumir la necesidad de estudiar su teatro en y desde la singularidad territorial de su propio contexto. La historia del teatro argentino es inicialmente una suma polifónica de aportes locales y regionales. Una suma en concierto, en armonía y también en disonancia o en fuga: como punto de arranque, lo regional local se ve obligado, a su vez, al diálogo en paridad con las otras regiones, en un despliegue polifónico-dialógico que configura la fascinante cartografía del teatro nacional, continental y mundial. Es la dialéctica del comparatismo entre “lo uno y lo diverso”, formulada por Claudio Guillén. Los estudios locales y regionales, así como su red dialógica, son indispensables para la inteligencia de la multiplicidad del teatro argentino.

Imposible reseñar en detalle la riqueza y diversidad de estos siete tomos, que reúnen un total de más de 2000 páginas. Pondremos el acento en los aspectos que consideramos más relevantes. Los cuatro tomos de las actas de las *Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén* presentan trabajos muy valiosos, visiones de conjunto y análisis particulares de textos dramáticos y espectaculares. Arrojan nueva luz sobre el teatro patagónico como área con fronteras internas dentro del teatro nacional, pero también como área transfronteriza, internacional/supranacional en su articulación con el teatro patagónico chileno, con sus relaciones y diferencias. En la dimensión intercultural, se impone el vínculo con el pasado y el presente del pueblo mapuche, los fenómenos de mestizaje, hibridación, transculturación. El teatro de la Norpatagonia, y específicamente el neuquino, son de gran complejidad, además, en sus conexiones con el teatro del mundo. Al respecto, en el tomo I de las actas sobresale la reflexión de Osvaldo Calafati, cuando se pregunta por cómo escribir una historia del teatro de Neuquén en su complejidad fáctica, atravesada por los estímulos locales y de la región, pero también por los de Europa (España, Inglaterra, Alemania...) y de Buenos Aires:

¿Cómo explicar, si no, la representación de un romántico español del siglo XIX en Chos Malal, en 1894? ¿O la crítica positivista y progresista a *La gran vía* en ese mismo pueblito de Cordillera, por esa misma época? ¿Por qué los victoriosos aparentes de una gran guerra interior necesitan representar la tragedia de los vencidos, en *Pehuen Mapu*, de Gregorio Álvarez, en 1954? ¿Qué función cumple una enigmática y existencial obra de Priestley en el Neuquén de los años sesenta? ¿Por qué un dramaturgo de la vanguardia del centro del país [Ricardo Monti, de Buenos Aires] estrena una obra fundamental [*Una noche con el Sr. Magnus e hijos*] en la frontera de Neuquén, en 1970? ¿Por qué, en el Neuquén de los noventa, se representan *La pequeña Mahagonny* y *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht? ¿Qué tiene que ver la sombría obra *La noche devora a sus hijos* de Daniel Veronese con la experiencia de los neuquinos en la actualidad? (*I Jornadas...*, 2010:16)

En otro trabajo dentro del mismo volumen, Calafati reflexiona sobre la delimitación geográfica y simbólica de Neuquén a través de la historia y habla del pasaje de la “barbarie” a la globalización, nueva muestra de la referida complejidad:

Neuquén pasó de territorio bárbaro a provincia, después integró una región de desarrollo y ahora es un “espacio abierto” (Colantuono, 1995) cuya energía hidroeléctrica y petrolífera, mayormente, se exporta a precios internacionales gracias a empresas multinacionales [...] es decir, es ya un espacio “globalizado” con posibilidades de “desprenderse” del territorio nacional. (2010:24)

Por su parte, Margarita Garrido propone en “Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén” destacar el valor del teatro neuquino como máquina de la memoria (siguiendo el concepto propuesto por Marvin Carlson en *The haunted stage*) para recuperar el pasado y especialmente, en el eje intercultural, la presencia del indio, aspecto en el que resulta fundamental el aporte de la dramaturga y actriz de origen mapuche Luisa Calcumil. Garrido reproduce un fragmento de *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987), en el que lo mapuche se cruza conflictivamente con la herencia de la cultura occidental:

Y aprendí de los godos, de los visigodos, de los fenicios, de los egipcios [...] De Europa sobre todo [...] ¡Qué grande este Colón, que descubrió a los salvajes de los indios! [...] de pronto no... pues NADA. [sic] ¿No? Todo bien. *Fuck you!* UE UE UE UE, UE UE UE! (*II Jornadas...*, 2011:73)

Es celebrable que, junto a los trabajos de académicos, las actas incluyan páginas teóricas, testimoniales y/o analíticas de los mismos artistas del teatro de Neuquén, quienes se refieren a sus poéticas, procesos de trabajo y condiciones de producción. Con acierto, los organizadores de estas Jornadas reconocen la figura del artista-investigador, el artista que produce pensamiento desde/en/para la praxis teatral. En este sentido, estas actas son doblemente valiosas: por las sistematizaciones científicas de los académicos, por la Filosofía de la Praxis que despliega el pensamiento de los artistas. Así lo explicita Garrido en las “Palabras preliminares” del tercer encuentro anual, cuando celebra que participa “un equipo de investigación interdisciplinario, es decir, de investigadores y teatristas, de investigadores-teatristas y de teatristas-investigadores” (*III Jornadas...*, 2012:17). Y está claro que las Jornadas han ido creciendo en participación y productividad, si se observa el incremento en el número de páginas de las actas a través de los primeros cuatro años: 187, 295, 388 y 501 páginas, respectivamente. Entre los documentos más ponderables, se cuenta el rescate de “El teatro en el Neuquén”, texto inédito del dramaturgo Hugo Saccoccia, director de la Biblioteca Teatral Hueney, de Zapala, escrito en 1989, manifestación de su profundo conocimiento de la cultura y la historia de su provincia.

En cuanto a las antologías, hacen accesibles tres textos dramáticos valiosos: *El huinca blanco* (1899) de Manuel J. Olascoaga, *Scheypuquiñ* y *Juan. Memoria cantada* (1987) de Carlos H. Herrera y José L. Bollea y *Los pehuenes no se trasplantan* (1988) de Daniel J. Massa.

En el volumen *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Cò y Plaza Huincol (1934-2010)*, se dan a conocer *Buscando raíces, buscando petróleo* (1985), creación colectiva del Grupo de Teatro del Taller de Trabajo Cultural Aitue, y *Pueblos de fuego. Cutral Cò y Plaza Huincol, dos pueblos, una historia* (2009) de Marisa Reyes, Beatriz Moreno, Raúl Seoane y Guillermo Haag. En la segunda antología, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*, se incluyen diversos textos, cuya multiplicidad de poéticas plantea un arco que incluye las recreaciones de la tradición clásica, la observación realista, la comedia y el teatro para niños: *Antigonia* (2004) de Alba Burgos, *La manzana de Troya* (2006) de Carina Boggan y Alba Burgos, *Edipo te vas...* (2010) de Alba Burgos y Carina Boggan, *Quimérico* (2010) de Horacio García,

Memorias de un largo adiós (2007) de Jorge R. Otegui, *Kajfvkura. El valor de una historia inconclusa (sic)*, 1998) de José “Chino” Bastidas, *Mi amigo Michay* (1970-1971) de Alicia Figueira de Murphy, *Monólogo de la aguada* (2008) y *Tupí Nambá y Orellana* (2010) de Lili Muñoz, *El león y nosotros* (2004) de Alejandro Flynn, *Gaspar ha vuelto* (1980), *El Gran Guiñol* (1984) y *Como diría Jauretche* (2002) de Gerardo Pennini, *Café Patata* (2005) de Eduardo Gotthelf y Gerardo Pennini, *Una nunca sabe* (2007) de Paula Mayorga.

Los siete tomos realizan un aporte invaluable a las perspectivas teóricas y analíticas de la Literatura Comparada y el Teatro Comparado en cuanto a lo intranacional, lo transfronterizo, lo intercultural, lo internacional y lo interlingüístico, lo aborigen y lo global, desde la territorialidad norpatagónica. Por otra parte, proveen rica información sobre una realidad teatral poco conocida, en la que trabajan artistas del teatro de primer nivel. Estos volúmenes colocan a la Norpatagonia en la cartografía teatral: son una pieza fundamental más ganada al “puzzle” de la historia del teatro sudamericano, continental, iberoamericano, y por extensión mundial.

**TRES PUBLICACIONES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
“La praxis teatral en Neuquén”
Reseña**

Gloria Siracusa

***Actas de las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia:
Neuquén***

***La Dramaturgia de Neuquén. Entre vistas. En homenaje a Víctor Mayol
(1948-2007)***

***La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria. El teatro español a
comienzos del siglo XX. Representaciones estéticas y sociales en la
construcción de una identidad cultural***

Nuevamente el mes de octubre nos convoca, en este Salón Azul de nuestra Biblioteca. Esta vez a las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia y como el año pasado nos embarga un sentimiento ambiguo, entre el asombro y la satisfacción, que nos genera esta sexta edición, por la continuidad, la persistencia, el entusiasmo.

Que un Proyecto de Investigación pueda realizar, por sexto año consecutivo, sus Jornadas es un logro importante para la comunidad universitaria, en especial para sus investigadores y estudiantes, y particularmente para los teatristas, como así también para la comunidad en general que, una vez al año, puede participar de ellas. Organizarlas y compartir el avance de nuestras investigaciones y de nuestras producciones escritas, es ya casi una tradición, que nos habilita a atesorar como un logro muy significativo, el presentar hoy el libro con las Actas de las V Jornadas, que se desarrollaron en octubre de 2013, en este mismo lugar, en los cuarenta años de la nacionalización de Universidad del Comahue.

Si miramos las carátulas de las I, II, III IV y V Jornadas, en las gamas del ocre, rosa intenso, naranja, azul y rojo editados por nuestra editorial universitaria, EDUCO, y comparamos su espesor, medido en cantidad de páginas, no podemos menos que sentir un sano orgullo: de 187 páginas en 2010, aumentamos a 295 páginas, en 2011, a 388, en 2012, a ¡501!, en 2013, y 401, en el que hoy presentamos. Este crecimiento no es meramente cuantitativo, se traduce en una mayor cantidad de ponencias, también en maduración intelectual, en extensión de los trabajos de investigación, en participación de teatristas, en intervención de los estudiantes, que se sienten estimulados a escribir, a compartir sus saberes científicos y artísticos y a publicarlos.

A partir del año 2010, las Jornadas rinden homenaje a protagonistas del campo teatral norpatagónico: “Kique” Sánchez Vera, Alicia Fernández Rego, Hugo Saccoccia y Emilia Valeri, Víctor Mayol han sido los recordados y homenajeados hasta ahora, en las presentes, el homenajeado es Alejandro Finzi, por lo tanto las Actas han crecido también al amparo de ellos y de ellas, que aportaron tanta pasión por las artes escénicas neuquinas.

Hoy presentamos el quinto tomo de la serie: ***Actas de las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina (Homenaje a Víctor Mayol)***. Margarita Garrido, directora del Proyecto de investigación: ***“La praxis teatral en Neuquén”***, en las “Palabras Preliminares”, en una síntesis, resalta la contribución de la comunidad teatral patagónica a la cultura local “con su práctica social que territorializa, que arrastra memorias, que proyecta identidades, mientras tiende redes con la cultura global”. Esta publicación consta de dos partes.

- 1.- Homenaje a Víctor Mayol, con una selección de algunas entrevistas sobre su biografía teatral y su trayectoria.
- 2.- Ponencias, entrevistas y relatos de experiencias (31 en total), de temáticas variadas, con diferentes criterios de selección, amplitud de miradas, teorías diversas, que se perciben en la lectura de los trabajos.

El segundo libro: *La Dramaturgia de Neuquén. Entre vistas*. En homenaje a Víctor Mayol (1948-2007). Notemos que el término entrevistas se corta a propósito, ya que no son entrevistas a la manera convencional, y contiene la multiplicidad de miradas de quienes conocieron y crecieron artísticamente con Víctor Mayol.

Abre con un “Prólogo” y una “Biografía teatral” escritos por Margarita Garrido, directora de la publicación, quien consideró importante dar a conocer este rico material de las diecisiete entrevistas realizadas a dramaturgos, directores, actores, integrantes del Teatro del Bajo, del Espacio de las Artes, del Teatro El Histrión, entre otros; alumnos muchos de ellos del maestro Mayol. En definitiva, teatristas todos que de una manera u otra estuvieron cerca de Víctor Mayol, lo admiraron, respetaron, amaron, y activan su memoria en homenaje a quien consideraron un “padre artístico”.

El tercer libro: *La Dramaturgia de Neuquén en la memoria. El teatro español a comienzos del siglo XX. Representaciones estéticas y sociales en la construcción de una identidad cultural*. Este texto es el resultado de las investigaciones de tres integrantes del Proyecto que dirige Margarita Garrido en la Facultad de Humanidades de la UNCo. Esta publicación, que coordino, me tiene como autora (Gloria Siracusa, profesora regular de Literatura Española del profesorado y licenciatura en Letras y) junto a los ayudantes de la cátedra: Néstor Tkaczek y Lorena Pacheco. Las huellas del teatro español en Neuquén, a principios del siglo XX hasta la década de 1940, es el tema del libro, integrado por una Primera Parte en la que constan los inicios de la escena neuquina en un teatro hispano de matriz realista y melodramática. Una segunda parte sobre Estudios de casos en la Norpatagonia, en los que se trabajan dos autores españoles, cuyos textos dramáticos pueden inscribirse en una tendencia de teatro socialista: Joaquín Dicenta y Ángel Guimerá y el caso de Jacinto Benavente, prolífero autor de constante presencia en escenarios neuquinos, con una singular recepción de espectadores.

Nuestra expectativa es que estos libros se integren a las bibliotecas, que sean leídos, consultados, criticados por jóvenes estudiantes de teatro, por artistas, por historiadores y por todos aquellos que quieran saber cómo se gestaron y continúan desarrollándose las dramaturgias en esta región del sur argentino. Saber que estos libros cumplen la noble misión de entusiasmar, de abrir mundos, de saldar deudas, de estimular a nuevas indagaciones, de rendir merecidos homenajes, de reconocer a quienes bajaron de los trenes, levantaron telones, prendieron luces, desparramaron ilusiones, escribieron teatro patagónico, es nuestro más deseado propósito y el mejor estímulo para continuar. Abrigamos la esperanza de proseguir y de que las ponencias de estas VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia tengan su publicación el año que viene. Muchas gracias.

LA RELACIÓN LUIS SARLINGA Y MEDEA

Alba Burgos¹

Luis Sarlinga²: ¿La génesis de *Medea liberada*³? Al texto lo armamos. El origen de todo esto tiene que ver con cursos que se hicieron en torno a la investigación de textos dramáticos, no solo griegos sino también otros clásicos. Lo que se hizo fue por un lado revalorizar los textos, para que los actores tuvieran más *training* en el decir que es lo que generalmente falta, la articulación, la dicción, la captación de la metáfora, todo esto que es parte del teatro-palabra, no del teatro-acción, pues creemos que hoy por hoy hay una especie de pobreza en la formación del decir. Los talleres que se hicieron fueron dos: a lo largo de los años 2010 y 2011. Uno fue en El Lugar⁴ y el otro fue acá en La Conrado⁵, en Neuquén. 2011... ¿Fue antes de *La fin del mundo*⁶ o después?

“Chana” Fernández: Durante, sí...

LS: Ahí lo que surgió fue desde uno de los ejercicios, uno de los aspectos que se buscó fue el de *aggiornar* los textos clásicos y pasarlos a situaciones que fueran más verídicas para los actores, tanto desde el punto de vista de lo cotidiano, como desde el punto de vista histórico, hacer paralelos. De pronto teníamos una Julieta que era árabe y vieja y un Romeo que era también viejo y judío... (*Risas.*), que se encontraban en una fábrica donde además, ella estaba abajo y él estaba arriba... Bueno, se entraron a dar cosas así muy interesantes, la tuya fue trasladada....

CH.F: *Ricardo III*.

LS: *Ricardo III* pasó a desarrollarse en un ambiente mafioso. Este tipo de *aggiornamentos* vienen bien, son aproximaciones... Bueno, todo eso fue, digamos, como la génesis. Por qué no meterse cada vez más de lleno con los clásicos, que están como abandonados porque de alguna manera los grupos de teatro independiente tienden a hacer trabajos de laboratorio o textos más actuales. En fin, esas dos cosas fueron las inquietudes primeras.

¿Por qué apareció Medea? Medea es maravillosa así que ¿cómo no iba a aparecer Medea?

CH.F: ¿Y vos ya habías trabajado con Antígona?

LS: Sí, ahí empecé a trabajar una Antígona pero no la Antígona griega, sino una *Antígona* de José Watanabe, poeta peruano. En realidad, de Watanabe fue la inspiración, luego disparó para otro lado que fue -ya viste- escritura mía y la actuación de Gabriela Ottogalli⁷... Terminó siendo una Ismene condenada a relatar el mito de su hermana una y otra vez, por no haber apoyado el acto heroico de Antígona. Una especie de Sísifo, atado a su castigo interminable. La hicimos en poco tiempo. Prácticamente, dos meses. Son esas cosas que detonan y crecen casi solas... Yo escribía, Gabriela venía, se llevaba el texto, volvía... lo ensayábamos. Salió así, muy fluido y, bueno, sí, eso también fue como de mucha energía, de mucho entusiasmo y fue buena. La experiencia fue muy buena desde todos los puntos de vista. De hecho todavía la hacía Gabriela en México donde vive hasta hace poco. Después vino Medea y ya no me acuerdo bien cómo fue...

Ch.F: Con Medea hubo esta cuestión que apareció cuando vos empezaste a escribir la versión desde el trabajo con las actrices que conocías del taller, como que ya las tenías visualizadas...

LS: Sí, exacto, eso es importante, porque fue a partir de determinadas personas. Yo nunca he escrito teatro fuera del ambiente del teatro, nunca escribí teatro sin tener en

cuenta qué voy a actuar, qué voy a trabajar con determinadas personas en determinado lugar, con determinadas posibilidades, entonces uno se adecua. Es una dramaturgia más teatral que literaria. Viene desde otro lugar entonces. Bueno es verdad lo que decía Chana: yo conocía a determinadas personas que me interesaban para trabajar, que las había conocido a través de los talleres... que son “Kiki” Somma, Ángela Gandini y “Chana”. Entonces empecé a escribir una Medea que tuviese que ver con mujeres, donde los varones estuvieran ausentes. Eso fue ya como un condicionamiento. Me gustó la idea de ubicarla en el *novecento*... Más o menos... Es un período muy, muy amplio. Nosotros lo llamamos “el momento de las decadencias de las monarquías absolutas y los primeros comienzos de las movidas sociales”, o sea que estaría entre el mil novecientos y el mil nueve catorce... Una cosa así..., donde de alguna manera se acumulan los movimientos bolcheviques, los movimientos anarquistas y las decadencias de los sistemas absolutos ¿no?, de las monarquías absolutas. Ese es el tiempo en el cual decidí poner la obra. Porque además me gusta esa época, es una época interesante. Y hoy por hoy ya es mitológica. Para nosotros ya pasó a ser arquetipo mítico. Siempre me acuerdo de una puesta que hizo Jorge Lavelli de *Sueño de una noche de verano*... Bueno, él la ubicó en Hollywood... En el Hollywood del *glamour*, entonces todos los dioses evidentemente eran estrellas de cine con esos vestidos de raso blanco o con *smoking* ¡Y le quedaba perfecto! Porque es un Olimpo que uno puede ver, ¿no? Ese tipo de cosas son muy diversas. Entonces apareció esto de trabajar a Medea con ausencia de los varones, entonces finalmente Jasón quedó reducido a la llamada telefónica y Creonte nunca se presenta y ahí sí manda a su hija Glauce como emisaria.

Entonces ahí incorporamos el personaje de Glauce. Me interesó ver qué pasaba en la relación que podía llegar a haber entre Medea y Glauce, porque uno puede suponer que han convivido en el palacio. Entonces, si bien una prácticamente es una niña y la otra es una mujer adulta, son dos mujeres... Así que surgió eso... Y también apareció esto de dónde es que está Medea, y Medea termina en un hotel... Es un hotel de inmigrantes y la idea viene más por el lado de que antiguamente los hoteles de inmigrantes eran hoteles de gente de guita, no eran hoteles de inmigrantes como puede ser el hotel de inmigrantes del puerto de Buenos Aires ¿no?, sino más bien, hotel de inmigrantes pero de cierta gente que tiene que ver con la diplomacia y todas esas cosas. Así que, bueno, quedó instalado el lugar: en un hotel donde hay una gerente, que es la gerente del hotel. Es, de alguna manera, como la madama de los políticos y la que lleva y trae amantes o arregla *affaires*. Es la mano oculta de ese lugar. También está una sirvienta, que es como la testigo, funciona como la testigo, que siempre está allí y mucho no se la ve. Y finalmente la asistente de Medea que ocuparía un poco el lugar de la nodriza del original... Pero también de las mujeres de Corinto. Ocupa un poco, eso... Y la voz. Y finalmente, tuvimos que hacer audiciones porque nos faltaban actrices, pero yo había decidido que fuera una misma que hacía el papel de la sirvienta y el papel de Glauce porque en el fondo representan dos modos de la esclavitud... Los dos modos extremos: Una es la niña princesa que es obligada a casarse con Jasón. Y la otra es la sirvienta que cumple lo que le mandan pero a la vez funciona como testigo mudo, es la que finalmente ayuda a Medea con la muerte de los niños y a la vez es la que esconde los cuerpos. Es la que representa al pueblo. Es el pueblo que mira y aprende, ella finalmente sale junto a Medea.

En principio, el título de la obra sería *Medea en la caja*, porque ella estaba en ese hotel y de ese cuarto de hotel nunca podía salir... Pero luego nos decidimos por *Medea liberada*. Es lo que plantea la obra, ¿no?, que ella se descubra a sí misma, se despoje de su ego y se libere. A partir de estas características escribí la obra y empezamos a ensayar. Pero

no es un texto que salió de la improvisación sino que el texto se escribió previamente. Hicimos luego mucho trabajo de mesa, a la vez que se buscaban los personajes femeninos, en ese mundo ausente de varones. Luego están los niños. Y los niños son muñecos. Un modo de evitar complicaciones con niños reales y también como una elección estética. Con esto tuvimos varios accidentes que dilataron los ensayos, todavía no tenemos los muñecos terminados así que vamos a ver si nos da el tiempo como para hacer una investigación con ellos. De todas maneras los niños están siempre en un cuarto lindante que se deja ver a través de una pared semi transparente que está en el foro, no aparecen prácticamente nunca en escena salvo cuando llegan y cuando son sacrificados.

CH.F: Asesinados.

LS: Sacrificados por la madre. Sería la palabra correcta, son asesinados por la madre, pero también es un ritual. Esencial como las paredes del lugar que son de tul, para dar esto de que son paredes, pero a la vez son paredes que atrapan pero a la vez son, no sé, velos que esconden realidades, todo eso. Estos velos nos sirvieron para proyectar además, con imágenes de la época, allí se volvían concretos. Y ahí sí aparecería el mundo masculino. El mundo masculino aparece en las imágenes de los reyes, de los príncipes, de los mariscales y sus ejércitos, los anarquistas y sus revueltas. Ahí es donde aparece el mundo masculino, aparece el mundo sexual, de las primeras películas eróticas o las bodas reales que son dos modos pornográficos de relatar las relaciones íntimas. Ahí aparece también la masculinidad.

Con respecto a la producción, somos una cooperativa. Cooperativa y después, apelar - como todos los grupos- a los subsidios del Instituto... para que nos paguen el café (*Risas*).

CH.F: Hasta ahora estamos poniendo plata nosotros y pedimos un subsidio de producción y esperemos que nos lo den.

LS: Sí.

CH.F: Y que después tengamos muchas funciones y que se llene de gente (*Risas*).

LS: Apostamos a la construcción de una escena de calidad, fundamentalmente al vestuario. El vestuario es lo más meticuloso y documentado, luego están las paredes más abstractas, los muebles son más bien sencillos, pocos... La utilería trata de ser reproducción exacta de la época. Pero el vestuario es el fuerte. Lo trabajamos con una vestuarista que ya ha trabajado conmigo otras veces, que es de Huerdo [Ingeniero Huerdo, Río Negro], que ahora vive en Buenos Aires, Fernanda Bohigues. Y bueno, sí, investigamos la época, buscamos reproducir vestidos que vimos en fotos con una paleta muy fría, muy oscura, muy del blanco al gris. Glauce que va en el blanco, Medea que está en los negros y las otras que están en intermedios. En los roles, Medea es "Chana", Ángela Gandini es la gerente, "Kiki" es la asistente y Carina Méndez.

Ch.F: Carina Méndez es Glauce y la sirvienta.

LS: Carina Méndez es la que audicionó. Sí, hicimos audiciones para ese papel. Ella fue la última. De las que audicionaron fue la última. Ella hace de la sirvienta y de Glauce. La sirvienta es la que finalmente se va con Medea, pero por otro lado Medea sale a la muerte, o sea que posiblemente sean fusiladas en medio de una revuelta callejera.

CH.F: Porque además el contexto es revolucionario...

LS: El contexto es que hay barricadas en las calles, la cuestión está muy caliente. Es una metáfora sobre la Europa decadente, la de monarquías absolutas y de las movidas sociales. Pero no hay países mencionados, se trata más de una visión poética. En el fondo, vuelve a ser mitológico como la tragedia original. También estuve leyendo la *Medea* de Jean Anouilh. De su obra tomamos aquello de que ambos, Medea y Jasón eran actores

trashumantes. Entonces los nuestros se transformaron en una ex compañía de *vaudeville* y se han puesto a explotar la leyenda del vellocino de oro que robaron. Vaya a saber si es verdad o no... Han vivido durante mucho tiempo muy bien con este espectáculo de magia y malabarismos, y han estado en todas las cortes del mundo, por decir así, haciendo representaciones de ese tipo de *show*, pero luego han dejado de hacerlo. Buscamos muchas imágenes de todo lo que es el *vaudeville* y el *music hall* de la época, como para dar esta idea de que en realidad estos personajes vienen del camino, que se han instalado ahí y que al instalarse ahí han sido también absorbidos por los juegos del poder, las celebridades y la política, para instalarse finalmente en un lugar de riqueza, etcétera. Y bueno, entonces, debido a este pasado de aventuras teatrales, ha quedado ese lado. Entonces está siempre la idea de que Medea es una maga a la que todo el mundo le tiene miedo pero es... una figura mediática. Es como decir “Susana Giménez”, y no sabemos quién es Susana Giménez ni qué le pasará en la vida pero uno dice “Ésa es Susana Giménez”. Bueno, esta Medea es eso también. Ella llega a ese lugar rodeada de un halo de luz, de misterio y de temor, y bueno después nosotros vemos que es una mujer real, a veces desesperada, que tiene sus momentos, convencida por esta idea de que junto con Jasón están armando una conspiración de poder en la cual los dos se van a quedar con el poder, van a entrenar a sus hijos para que sean muy buenos príncipes y que este casamiento con Glauce no deja de ser un mal plato necesario. Está muy engañada, y todavía creyendo en Jasón como socio y amigo. Y a lo largo de la obra, se va despojando de estas ilusiones para descubrir que, finalmente, él tampoco la apoya y que planea quedarse con sus hijos. Es como si Jasón le dijese: “El poder es de los varones y no tenés ninguna parte”. Yo creo que este es un conflicto antiguo y sin solución. Medea nada en esta tormenta.

A mí no me gusta hablar de “feministas” o “machistas”. Yo no siento que la obra sea un discurso ideológico, pero sí que reflexiona sobre la injusticia y un desajuste sociocultural que nos acompaña todo el tiempo, en todo caso se dicen cosas que son verdades lamentables, en esa época y ahora también.

CH.F: “Siempre las mujeres pierden en la hora del reparto”. La sirvienta, por ejemplo, dice este texto. Es así porque en ese mundo de mujeres, ella son las que están esperando y las que están adentro. Medea va cayendo en la cuenta de que está esperando algo que supuestamente va a ser de una forma y después los varones la resuelven de otra. Eso es traición.

LS: Sí, ni siquiera. La resuelven de otra manera porque en todo caso no cuentan las mujeres. De hecho lo único que tomé textualmente del original de la tragedia griega es lo que dice la gerente en un momento: “Convendría que la raza de las mujeres no existiese y que los hombres procrearan de otra manera...”. Ella también, alienada como está por el mundo masculino, termina diciendo algo que va en contra de ella misma: “Sería mejor que no existieran las mujeres”. Pero no me da la sensación de que el texto sea un texto feminista... Eso lo tendrá que decir la gente que lo ve, pero a nosotros no nos da... A mí por lo menos no me da la sensación de que sea un texto que baje línea de manera fundamentalista. Bueno, el hecho concreto es que ya el original de Eurípides critica el mundo del poder masculino y la mujer en Grecia, que no participa. Pero bueno, no, no ha sido esa nuestra preocupación, en realidad.

CH.F: Por ahí está también más la cuestión del extranjero...

LS: Del extranjero, el artista...

CH.F: El artista circense ¿viste?, esa cosa marginal, más por ese lado. Que de hecho, en boca de la gerente, suena el desprecio por eso. No absuelve a Medea ni a Jasón porque los dos vienen del teatro, de la aventura. Gente del camino.

LS: Viene más por ese lado.

CH.F: El prejuicio a lo diferente, lo extranjero que no pertenece a algún lugar.

LS: Y luego también está el amor. Medea está enamorada. Eso es una de las cosas que yo siempre le marco a “Chana”, para que indague en su actuación. Medea es una mujer enamorada. Tiene de hecho un monólogo que está en el comienzo del segundo acto y yo siempre le insistí en que lo trabaje desde allí. Y cuando se está yendo dice: “Lo único que lamento es no envejecer junto a mi marido”. Nosotros hacemos hincapié en que ella mata a los hijos para evitarle a él el dolor de verlos morir en manos de los enemigos porque esto se huele como inevitable. También Creonte y Glauce son destruidos como de un modo purgante. La conspiración se les vuelve en contra. Entonces bueno, no es tan grosero como decir: “Prefiero matarlos yo y no que me los maten” sino “Yo los mato para que vos no sufras”. Esto no deja de ser extremo y hasta en cierto punto, escandaloso, pero la tragedia es transgresora y no trae soluciones a medias o propuestas morales claras. La escena de muerte está trabajada sacrificialmente casi como una dormición. Sus gritos también son reminiscencia de las “lloronas”.

Medea no es una asesina, no es un acto desesperado lo que ella hace y tampoco de venganza. Esto puede ser con Glauce y el envenenamiento del vestido de bodas. Pero con los hijos, no ve otra salida, porque sabe que los van a matar, aun cuando Jasón se los quede, sabe que en el juego de poder los van a hacer desaparecer en función de que reinen los hijos de Jasón y Glauce, una nueva prole. También queríamos encontrar una Medea más humana y no mostrar la imagen de una terrible que termina matando, porque se siente víctima y es traicionada. Entre los griegos y los romanos, Medea era todo un ejemplo de mujer demoníaca.

La venganza nosotros la dejamos en el tema del vestido porque el vestido es su vestido de novia que ella le regala a Glauce ¿No? Ahí sí jugamos la venganza, pero hoy le decía yo a “Chana” sobre esa escena: “Medea es consciente de que cuando envenena el vestido está todo mal, y que el próximo paso va a tener que ser proteger a sus hijos de la venganza que ellos van a tener que sufrir”. Entonces bueno, para mí eso es clave. Son esas cosas claras que después no son claras para el público. Entonces yo quería que quedara bien claro para el público y que no quede que Medea es esa mujer terrible que vengo a ver, pero que en realidad es una asesina y no lo es. No hay asesinato. Hay asesinato en la mirada de la gerente que no entiende nada por supuesto. No hay asesinato en la mirada de la sirvienta que justamente es la acólita... Es la acólita que la ayuda en el sacrificio y es la que oculta los cadáveres y es la que finalmente sale corriendo detrás de Medea, pero para seguirla; de hecho es el personaje que más se transforma a lo largo de la obra. En suma creo que tratamos de construir una Medea que hace un viaje, desde la ambición y la superioridad, desde donde cree tener control de todo, hasta una Medea despojada y liberada, de cara al vacío que es también la plenitud. Desde una Medea lúcida pero cínica, a una Medea lúcida pero humilde. No se pierde la lucidez, ni el amor. Que sea apasionada no quiere decir que no sea inteligente.

NOTAS

¹ Esta entrevista fue realizada en el *hall* de La Conrado Centro Cultural el día 29 de marzo de 2014. Estuvo presente con su participación la actriz Susana “Chana” Fernández.

² Síntesis curricular de:

LUIS SARLINGA

(Autor y director)

(Nacido en Olavarría, Buenos Aires, el 6/11/51)

Formación académica y artística:

Realiza los siguientes estudios universitarios: Cinematografía, Bellas Artes (La Plata, 1971-75). Escenografía, Bellas Artes (La Plata, 1972-75). Filosofía, UCA (Buenos Aires, 1977-83)

Formación y capacitación teatral:

Actuación y Técnicas Corporales (Globalización Corporal).
Actuación, María Vaner.

Técnicas Corporales (Sensopercepción), Patricia Stokoe.

Técnicas Corporales (Biodanza), Rolando Toro.

Creatividad y Movimiento, Alicia Sirkin.

Técnicas de expresión, Ana Wolf.

Técnicas de Danza Butoh, Gustavo Collini Sartor.

Seminarios de dirección, Augusto Fernández.

Dirección de actores, Celina G. del Solar.

Dramaturgia, Mauricio Kartun.

Trabajos de dirección teatral y escritura a partir de 1977:

1977: *Había una vez un juguetero*. Creación colectiva. Infantil.

-----: *La familia Narigueta* de Berta Finkel. (Infantil).

1978: *Cada cual* de Hugo Von Hofmannsthal.

1979: *Cántico en la hoguera* de Carl Zuckmayer.

1980: *La casilla de las macetas* de Graham Greene.

1981: *Javier*. Adaptación de una obra de García Pemán.

1982: *Ahora que es casi de noche* de Eduardo Busacca.

1983: *El herrero y el diablo* de Juan Carlos Gené.

1984: *El experimento sagrado* de Dietrich Bonhoeffer.

-----: *El banquete*. Creación colectiva.

1985: *Cain*, sobre textos bíblicos y poemas.

-----: *La trampa* sobre texto propio.

1986: *La batalla de José Luna* de Leopoldo Marechal.

1987: *Los días en Glomundo*. Creación colectiva (Infantil).

-----: *Viaje al horizonte* de Zulema Fernández. (Infantil)*.

1988: *Wili y el Ogro*, sobre texto propio (Infantil).

1989: *Las bellas preciosas*, sobre texto propio.

1990: *Fábrica de mis amores*. Creación colectiva*.

1991: *Epona y el Demiurgo*, sobre texto propio.

1995: *Cachuzo y Ferrolo*, sobre texto propio. (Infantil)*.

1997: *Casa cerrada*, adaptada de un texto de Ardiles Gray*.

1999: *Habitantes de la sombra*, creación colectiva**.

2000: *Real envidia* de Griselda Gambaro***.

-----: *Tres gomas*. Espectáculo formado por tres obras cortas. Sobre texto propio.

2001: *Los tres monos*, sobre texto propio.

-----: *U-27, una tragedia radial*, sobre texto propio#.

2002: *Tiro al blanco*, seleccionada para formar parte del ciclo "Teatro x la identidad".

-----: *El amateur* de Mauricio Dayub##.

2003: *Los días pequeños*. Comedia musical sobre texto propio*1.

-----: *Tercer día*, sobre texto propio^{oo}.

-----: *Pasión y muerte de una estrella*, sobre texto propio.

2006: *Una nunca sabe*. Texto en colaboración^{oo}.

2008: *Antígona, relato en rojo y negro*. Sobre texto propio. Estrenada en Argentina y Méjico.

2009: *La fin del mundo*. Sobre texto propio. Neuquén, ganadora para la Fiesta Nacional del Teatro.

2011: *Dos amores y un bicho*. Versión libre sobre obra de Gustavo Ott, Neuquén.

*. Estos trabajos se realizaron con la Cooperativa de Trabajo Artístico "La Hormiga Circular" (Villa Regina, Río Negro). Entre estos, *Fábrica de mis amores* representó a la provincia de Río Negro en la Fiesta Nacional del Teatro en La Pampa y fue invitada al Festival de Teatro Patagónico de Río Gallegos "Marcelo Fasán".

Casa cerrada concurrió al Festival de Teatro Patagónico de Río Gallegos "Marcelo Fasán". Fue finalista por la región para representar a Río Negro en la Fiesta Nacional del Teatro 2000, en Salta.

****.** Producción realizada en Luis Beltrán, Río Negro, para integrar una gira cultural con otros elencos y grupos de música, que recorren la línea sur durante abril del 2000 bajo el nombre de “La Quimera”.

*****.** Estrenada en Río Colorado, en octubre de 2000, y seleccionada para representar a la provincia de Río Negro en el Festival Regional Patagónico.

#**.** Estrenada en Luis Beltrán, Río Negro, en noviembre de 2001, y seleccionada para representar a la provincia en el Festival Regional Patagónico.

##**.** Estrenada en Luis Beltrán, Río Negro, en octubre de 2002.

*1**.** Estrenada en Río Colorado, Río Negro.

***.** Estrenada en Neuquén. *La fin del mundo* representó a la provincia en la Fiesta Nacional del Teatro en San Juan.

Trabajos en video y televisión:

La trampa. Obra de teatro con muñecos. Emisión Canal 9.

Cain. Obra de teatro adaptada para televisión. Emisión Canal 7.

Escapes. Video de ficción. Participante en el Festival de Video de Rosario.

Camila. Video de ficción histórica.

Wili y el Ogro. Programa piloto, con títeres, para Educable.

ANALÍA VILLALBA

(Asistente de dirección)

Nacida en Gral. Roca, Río Negro, el 3 de octubre de 1955.

Es Fonoaudióloga y trabaja desde el 2009 con grupos de teatro y en forma individual como Entrenadora vocal para teatro.

Formación actoral:

-Danzaterapia y creatividad con la danza. Organizado por AFONEU. Dictado por la Prof. María Fux.

-El trabajo corporal como dinámica de interacción. Organizado por UNCo. Dictado por la Prof. Violeta Britos.

2001: El teatro como herramienta en el Aula. Organizado por UNCo. Dictado por las Prof. Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa.

2001-2005: Talleres de formación, investigación y producción colectiva, con Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa, Grupo Teatro del Medio, Neuquén.

2005: Seminario de Asistencia técnica a la dirección, con el Director José Luis Valenzuela.

2006: Seminario de Construcción de personaje y Formación de Clown, con la Prof. Maite Aranzábal.

-----: Taller de Investigación actoral y dramaturgico, con el Director Luis Sarlinga, Neuquén.

2006-2007: Seminarios de Dramaturgia I y II, con Lautaro Vilo.

2008: Taller de Dramaturgia actoral, con Rafael Sprengelburd, Festival Estival de Teatro, San Martín de los Andes.

-----: Taller de investigación actoral en el canto lírico como entrenamiento vocal del personaje. Dictado por Isabel Vaca Narvaja.

-----: Seminario Intensivo del Sistema de Entrenamiento corporal Fedora Aberastury. Dictado por la Prof. Isabel Pinczinger.

2008 y 2011: Seminario de Danza Butoh. Organizado por la Esc. Prov. de Danza Contemporánea de Nqn. Dictado por la Prof. Rhea Volij.

2009: La Voz profesional. Organizado por AFONEU. Dictado por la Dra. M. Laura Facal.

2010: Teatro y ritualidad. Impartido en el CELCIT por la Directora Clodet García.

2011: Voz-Sonido y Palabra en el cuerpo del Actor. Modalidad individual e intensiva. Dictado por la Profesora Natalia Cappa.

2012: Taller de revisionismo clásico. Dictado por Sebastián Fanello.

Formación en gestión y producción teatral:

2008: Curso “Proyectos Teatrales: Gestión y Producción I” dictado por Gustavo Schraier, CELCIT.

Formación en manejo de la música en el teatro:

2009: Curso “Música-Principios para el Arte Teatral” dictado por la profesora Marina Rosenfeld y Fernando Bozzini, CELCIT.

-Taller de canto adaptado al teatro. Modalidad individual. 2007. Dictado por la Profesora Isabel Vaca Narvaja.

-Taller de teclado. Modalidad individual. Dictado por el Profesor Víctor Zuccoli.

Actuación:

2004: *La ropa* de Andrea Garrote, como parte del espectáculo *Ellas*. Dirección: Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa. Premio Estimulo a la Producción.

2005: *El pánico* de Rafael Sprengelburd. Dirección: Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa.

-----: *Venecia* de Jorge Accame. Dirección: Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa.

2008: *De humores propios*, creación colectiva del Grupo Alkimya. Dirección Paula Mayorga.

2009: *Ataditos de humor*, creación colectiva del Grupo Alkimya. Dirección Paula Mayorga.

2010-2011: *Dos amores y un bicho*, producción del Grupo Alkimya. Dramaturgia de Gustavo Ott. Dirección Luis Sarlinga.

SUSANA FERNÁNDEZ

(actriz)

Nacida en Rosario, Santa Fe, el 1° de noviembre de 1966.

Formación académica y artística:

Profesora en Letras (1989), ejerce en la actualidad como docente de Lengua y Literatura en escuelas de enseñanza secundaria de la ciudad de Neuquén. Trabaja además en Talleres de Teatro para adolescentes en el marco institucional, como extensión de su cátedra.

2001-2006: En el ámbito del teatro independiente, se forma en Talleres de Teatro con Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Víctor Mayol, Luis Sarlinga, José Luis Valenzuela, Maite Aranzábal.

2006-2007: Seminarios de Dramaturgia I y II con Lautaro Vilo.

2007: Taller de *Contact*-improvisación, con Cristina Turdo.

2008: Taller de Dramaturgia actoral con Rafael Spregelburd.

2009: Taller de *Contact*-improvisación, con Eckhard Müller y Daniela Schwartz.

-----: Seminario anual de técnica de Clown, con Darío Levin.

-----: Clases de Canto con Isabel Vaca Narvaja.

2011: Seminario de Diseño sonoro en la puesta en escena, con Carmen Baliero.

-----: Taller de experimentación teatral, con Federico León. Fiesta Nacional del Teatro, San Juan.

-----: Taller de dramaturgia, con Hugo Aristimuño. Encuentro Regional de Teatro, Santa Rosa.

2012: Taller de Clown en la naturaleza, con Ezequiel Verói (Festival Patacómico El Bolsón).

-----: Seminario de Dramaturgia actoral, con Jorge Sánchez.

-----: Taller de Armado de números de humor, con Walter Velázquez.

2013: Talleres de capacitación en Técnica y poética del Clown, con Lila Monti, Darío Levin, Marina Barbera y Pablo Algañaraz.

-----: Curso de Suzuki y *Viewpoints*: Herramientas para el entrenamiento del actor, con Ernesto Martínez Correa, CELCIT.

Actuación:

2004: *La otra* de Javier Daulte, como parte del espectáculo *Ellas*. Dirección: Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa.

2005: *El pánico* de Rafael Spregelburd. Dirección: Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa.

2007-2009: *Una nunca sabe* de Paula Mayorga, con colaboración dramaturgía de Luis Sarlinga. Supervisión artística: Leandro Rosati.

2008: *De humores propios*, creación colectiva Grupo Alkimya. Dirección: Paula Mayorga.

2008-2011: *¡Estalla, silencio!*, creación colectiva Grupo El Ramo del Aire. Teatro de calle. Dirección: Cecilia Arcucci.

2009: *Ataditos de humor*, creación colectiva del Grupo Alkimya. Dirección: Paula Mayorga.

2010: *La fin del mundo*, dramaturgia del Grupo Todoesunabroma.inc. Dirección: Luis Sarlinga. Obra ganadora del Selectivo Provincial de Teatro, representó a Neuquén en la 26° Fiesta Nacional del Teatro, San Juan, 2011.

2010-2011: Varietés organizadas por La Conrado Centro Cultural.

2012-2013: Varieté *Payasxs suertudxs*. Dirección: Walter Velázquez.

Asistencia de dirección:

2004: *Tercer día*, creación colectiva de Paula Mayorga, Marcela Cánepa, Cecilia Arcucci y Luis Sarlinga. Dirección: Luis Sarlinga.

2006-2007: *El ramo del aire*, espectáculo de calle. Dirección: Cecilia Arcucci.

2010-2013: *Circo chicano*.

Asistencia técnica:

2012-2013: *Dos amores y un bicho*, Grupo Alkimya.

----- : *Circo chicano*.

Gestión cultural:

2008-2010: Vocal de la comisión directiva de la Asociación civil La Conrado Centro Cultural, de la ciudad de Neuquén.

2010-2012: Presidenta de la comisión directiva de La Conrado Centro Cultural.

2012: Panelista en la I Jornada de Reflexión e Intercambio sobre Producción Artística y Gestión Cultural, UNCo. Tema: "La Conrado Cultural. Una experiencia de autogestión".

SUSANA "KIKI" SOMMA

(Actriz)

Nacida en Neuquén Capital, el 25 de diciembre de 1951.

Formación y producción teatral:

Taller de teatro, Guido Vuarambon, Piedra del Águila, Neuquén: 1975, 1977, 1986, 1988, 1991. Obras presentadas: *Las troyanas*, *La barca sin pescador*, *La isla de las cabras*. Creación colectiva *Con pena y sin gloria*

1995: Taller de teatro, Espacio de las Artes, Neuquén.

2005: Taller de teatro, El lugar.
2007-2008: Curso anual en la Escuela Provincial de Títeres, Neuquén. Presentación del monólogo: *Inesita*, con dirección de Paula Mayorga (2007). Participación en *El carnaval de los animales* (2008).
-----: Participación en el 12° y 13° Festival de Titiriteros Juglares, Cosquín, Córdoba. Cursos de Gestión, manipulación, construcción.
2008: Taller de dramaturgia-actuación dictado por Rafael Spregelburd, en San Martín de los Andes.
-----: Taller a distancia: Gestión y Producción I dictado por Gustavo Schraier, CELCIT.
-----: Taller de danza Fedora, Neuquén.
2007/2009-2010: Seminarios de *Contact-Improvisación*. La Casa Mágica, Luis Beltrán, Río Negro.
2010: Taller de Danza Butoh, dictado por Rhea Volij, Neuquén.
2010-2013: Taller de teatro, dictado por Sebastián Fanello. Obras: *Permanente* (2011), *Delivery de liebres* (2012).
2012: Taller de clown, dirección de Pablo Mario, Neuquén.
2013: Taller de clown, en el Festival Patacómico, El Bolsón, Río Negro.
-----: Taller, dirección de Darío Levín. Neuquén.

ÁNGELA GANDINI

(Actriz)

Nacida en Capital Federal, el 22 de octubre de 1953.

Es Profesora de Letras y trabajó en docencia de nivel medio y terciario, principalmente en la provincia de Neuquén.

Estudió teatro con:

1977-79: Guillermo Battaglia (Buenos Aires).
1986-90: Guido Vuarambon (Piedra del Águila, Neuquén).
1994-95: Víctor Mayol y Rosario Oxagary (Espacio de las Artes, Neuquén).
2010 y continúa: Sebastián Fanello (Neuquén).

Actuación:

1986: *La barca sin pescador* de Alejandro Casona. Dirección de Guido Vuarambon.
1988: *La isla de las cabras* de Ugo Betti. Dirección de Guido Vuarambon.
1991: *Con pena y sin gloria*. Creación colectiva. Dirección de Mauricio Czertok.
2010-11: *Permanente*, autoría y dirección de Sebastián Fanello.
2012: *Mediática*, autoría y dirección de Sebastián Fanello.
2012-13: *Maté a un tipo* de Daniel Dalmaroni. Dirección de Leandro Stepanchuc Crljenko.
2013: *Cuando te mueras del todo* de Daniel Dalmaroni. Dirección de Leandro Stepanchuc Crljenko.

Dirección teatral:

Desde 1977 hasta 2006 dirigió ininterrumpidamente grupos de teatro estudiantil.

ANA CARINA MÉNDEZ

(Actriz)

Nacida en Olavarría, Buenos Aires, el 12 de junio de 1978.

Formación académica:

-Profesora de Arte Dramático, Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén. Egresó en 2013.
-Actriz, Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén. Egresó en 2012.
-Profesora especializada en Maternal, Instituto Nuestra Señora del Rosario. Egresó en 2000.
-Profesora de educación preescolar, Instituto Nuestra Señora del Rosario. Egresó en 1999.

Otros estudios:

*. Canto:

-Escuela Municipal de Música y Canto. Profesor Fabián Donofrio, Olavarría: Conocimientos de Guitarra.
-Estudio "Canto-Arte". Profesora Elena Zanchetta de Tocino.
-Coro de Niños y Niñas. Profesor Roberto Fresta, Olavarría.
-Clases particulares de canto, con Mario Toriani: "La Salita" Capital Federal.
-Coro de la Universidad Nacional del Comahue. Neuquén.

*. Danzas españolas:

1986: Curso ciclo preparatorio 1° año. Conservatorio Gatell. Profesora: Elsa Guarch.
1988-90: Academia España. Directora Charito de Madrid, Filial Olavarría. Profesora Elisa Carra de Baldini.
2° preparatoria.

*. Tango:

2003: Centro Cultural "San José", Olavarría.

Teatro:

1993: Taller de teatro con Julio Cortez. Actualmente Mutual Macondo, Olavarría, Buenos Aires.
1999: Taller de teatro con Patricio Puerta. Obra: *Bastará para sanarme*. Viejo Teatro, Capital Federal.
Orientador teatral: Horacio Tignanelli.
2001: Teatro con Alicia Bruzzo y Laura Bove. Teatro Empire, Capital Federal. 1° y 2° año: talleres de canto, maquillaje, circo, teatro, improvisaciones.

2005: Taller de teatro con Marcelo Muzarra, Olavarría.

2006: Teatro integrado. Grupo Alas, *Historias fragmentadas* de M. Muzarra. Premio concurso de Teatro Integrado, Mar del Plata.

Carrera de actriz:

2007: Curso: Entrenamiento corporal, Prof. Anahí Acosta.

-----: Festival Internacional de Teatro “Alto Valle de La Patagonia”. La Caja Mágica, director Jorge Onofri.

2008: Curso: Teatro Sombras Corporales, Profesor Marcelo Salleses.

-----: Taller: Clown o técnicas de payaso, Profesora María del Carmen Aranzábal.

Referencias laborales:

2008-Taller de teatro para niños “Cumelén”. Clases de juego dramático para niños y niñas de 5 a 8 años.

2009 hasta la actualidad: Animaciones infantiles, temáticas: *La sirenita, Peter Pan, Piratas, Cocineritos*. Animadora pelotero “Puerto Morisqueta”, actriz. Adaptaciones de obras de teatro de Hugo Midón.

2012: *Monólogos de la revolución*. Nueva versión de Alejandro Flynn, participación en voces en *off*.

2013: Profesora de teatro: Escuela nro. 354, Barrio Alma Fuerte, C.A.I. (Centro de Actividades Infantiles).

³ Ficha técnica de la obra *Medea liberada*:

Personajes:

Medea: “Chana” Fernández

Su asistente: “Kiki” Somma

La gerente: Ángela Gandini

La princesa Glauce y una sirvienta: Carina Méndez

Escenografía y luces: Luis Sarlinga y Leandro Mellado

Vestuario, peinados y postizos: Matias Castro y Leandro Stepanchuc

Utilería: Daniel Demaría

Muñecos: Silvina Vega

Edición de imagen y sonido: Oscar Cabezas y Sebastián Fanello

Entrenamiento vocal: Analia Villalba

Maquillaje: Micaela Araujo

Fotografía: Valeria Fernández

Asistencia técnica: Analia Villalba y Sebastián Fanello

Dramaturgia y dirección general: Luis Sarlinga

(El espectáculo contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro)

⁴ Sala de teatro que contaba con una capacidad de treinta y cinco gradas. Surgió como un espacio de desarrollo e investigación. El único aporte que recibía era del Instituto Nacional del Teatro. A pesar de esto, “El Lugar” sobrevivió alrededor de doce años, como un espacio de crecimiento teatral y búsqueda en el que se dictaban talleres, seminarios y cursos relacionados al teatro. Funcionaba en la calle Villegas 96 de la ciudad de Neuquén.

⁵ La Conrado Centro Cultural, Irigoyen 138 de Neuquén capital, cuenta con:

Sala I: Capacidad de la sala: 80 espectadores (78 lugares+2 lugares para sillas de rueda).

Sala II: Capacidad de la sala: 150 espectadores (100 sillas+50 lugares en grada).

Sala III: Esta sala se utiliza para talleres de todas las especialidades, pero sobre todo las relacionadas con la danza ya que está equipada con piso de madera, espejos y barras. Desde el año 2011 se utiliza como sala alternativa de teatro, con una capacidad de treinta y cinco espectadores.

Sala IV, “El Triángulo”: Abierta en mayo de 2011, es la única sala exclusiva para lxs artistas plásticxs independientes de la ciudad. Se utiliza no solo como sala de exposiciones sino también como sala taller, en donde se dicta grabado, pintura, cerámica e historieta.

⁶ *La fin del mundo. Lado A.* Obra estrenada el 17 de abril de 2010 en La Conrado Centro Cultural. *La fin del mundo. Lado B,* otra versión de la misma obra por el mismo elenco, estrenada el 18 de abril de 2010 en el mismo lugar. Elenco concertado “Todo es una broma”. Actuaciones de Sebastián Fanello y “Chana” Fernández. Dirección de Luis Sarlinga.

⁷ Ficha técnico artística:

Autoría: José Watanabe

Versión: Luis Sarlinga

Intérpretes: Gabriela Ottogalli

Músicos: Pablo Otazu

Diseño de maquillaje: Guillermo Tassara

Realización de vestuario: Mariana Lombard, Nidia Palomo

Puesta en escena: Luis Sarlinga

Dirección: Luis Sarlinga

“LIBERADA” ¿DE QUÉ?

Ariel Zanotto

Al saber que, para la cátedra de Historia del Hecho Teatral de la Escuela Superior de Bellas Artes¹, tendría que hacer un trabajo de expectación sobre la obra *Medea liberada*, con autoría y dirección de Luis Sarlinga (2014), comienza mi expectativa. Así surgieron preguntas sobre si esta obra, basada en *Medea* de Eurípides, tendría en su desarrollo variaciones en la línea argumental. ¿Qué tipo de versión sería? Desde su desarrollo ¿conservará los elementos necesarios para concretarse en una tragedia o dejará de serlo? ¿Cómo se abordará la dramaturgia? ¿Se desarrollará como una “obra máquina” u “obra paisaje”?

Pero hubo un aspecto que me fue dado desde el comienzo, el cual se encontraba en el título de la obra, que me originó curiosidad en mi expectación y que tomaré como eje para desarrollar en esta ponencia:

¿Medea liberada?

¿Liberada? ¿De qué?

¿De lo trágico?

¿Del mismo Eurípides?

¿Habrà un giro y no será para Medea tan trágica su decisión con consecuencias irremediables y funestas que le produzcan un gran sufrimiento?

¿La asistirán fuerzas externas para liberarse de lo trágico?

¿Se libera un personaje trágico?

¿Se desafiarán las consecuencias ya descritas por Eurípides?

¿O se precipitará hacia la decisión más terrible, aquella por la cual toda mujer sería incomprendida?

¿Se puede liberar de la mirada del otro?

¿Evitará sacrificar o asesinar a sus hijos?

¿Se liberará de la venganza? ¿Del sufrimiento?

¿Se busca algo en particular con esta “liberación”?

¿Se librarà de realizar el sacrificio o es que el sacrificio la libera?

Ya atravesado el *convivio* y la *poiesis*, me detengo a reflexionar sobre lo transitado y en este caso me centro en este desarrollo, sobre mi interrogante, el de Medea y su liberación.

Me respondía a grandes rasgos que podría ser que Medea se libere de ser objeto de un hombre para ser sujeto de su historia aunque sea decidiéndose a sacrificar a sus hijos y a ella misma. Como si fuese una Nora en *Casa de muñecas* de Ibsen que también tiene la libertad de sacrificarse separándose de sus hijos, dejando de ser una muñeca de la hipocresía de su marido y de la sociedad y así poder transformarse en una mujer libre sin tener que esconderse ya y subyugarse.

O tal vez Medea libere su “barbarie” en contra de la hipocresía civilizadora del hombre y como una Nora más moderna solo libere su espíritu hacia lo verdadero y no esté dispuesta a encerrarse nuevamente en lo superficial.

Pero quisiera exponer un aspecto o una reflexión que surgió al analizarme como espectador. Ya atravesados el *convivio* y la “*poiesis productiva*”, en lo posterior al acontecimiento efímero, me di cuenta de que esperaba una respuesta a mi interrogante, que no había sido esclarecido. En realidad esperaba que esa respuesta me fuera dada, que de esa manera se redujera el abismo de mi ignorancia.

Y me encontré como Medea, que desde su aparición en escena está no solo exiliada, sino también encerrada en una habitación en el interior de un hotel de inmigrantes diplomáticos de principios del siglo XX. Yo también me encontré encerrado en mi embrutecida espera. Y como ella me vi en una posición de espectador, expectante de lo que se resuelve externamente por acciones ajenas y como tal me encontré en ese encierro del ser, esperando por una resolución externa, como en la espera de ese mensaje o llamada final que no traerá la respuesta anhelada.

Y me recordé en un convivio en que compartimos la penumbra de la escena y en esa esperanza de una respuesta en la que se precipite una claridad como una luz que nos realce en esta escena, que aparezca una fuerza que desgarré los soberbios vestuarios que encorsetan a los personajes, que como fuerza anárquica esa luz logre desgarrar lo impuesto por otros, lo cual nos incomoda, no nos deja ser, en espera de una liberación.

El momento llega, la luz se hace presente pero no desde el afuera, del otro, del ajeno, sino -y en mi caso- desde mi primitiva territorialidad básica, particular, desde mi propio ritual de expectación.

Y como Medea caí en la cuenta de que es necesario dar el siguiente paso, volverse activo y borrar las fronteras (Rancière, 2010)², ser parte de la historia, convertir en fuego el deseo de lo esperado, como esas cartas de amor de Jasón que parecieran un botín preciado que decide quemar como a la nueva prometida de él, en ese pasaje ritual, en la decisión, en el dar a luz, en la quema de la ilusión, de la mimesis, de algo que no es real como ese amor de Jasón.

Comprendí en este tránsito que las respuestas externas no liberarán ni a los personajes ni a mí, el expectante. Comprendía que el camino a la liberación, en mi caso, no fue a través del *páthos* hacia una supuesta *cátharsis*, sino a través de la acción de la reflexión, (del reflejo) de las huellas del eco de lo que ya pasó, pero del susurro de la promesa de lo que vendrá en un nuevo convivio en donde uno es espectador es decir, parte activa de la *poiesis*.

Para Medea fue a través de la elección, aunque sea de una forma desgarradora, la voluntad del sacrificio, la cual ya es precedida por la libertad de decidir qué postura tomar en su accionar. Tal libertad o elección de sacrificar y de sacrificarse, tal vez pueda ser la única que realmente nos hace libres. Y así salir del encierro sin prisiones en el cuerpo, hacia tal vez la muerte en su caso. Pero en lo que respecta a mi persona siento la necesidad de renacer sin fronteras, activamente en un nuevo encuentro para poder volver al convivio teatral, cuyo pan alimenta, y achicar o borrar ese abismo entre mis iniciales expectativas y la producción receptiva final, y así poder emanciparme, liberarme.

NOTAS

¹ Esta ponencia se elabora en el marco de la cátedra de Historia del Hecho Teatral a cargo de la Prof. Alba Burgos.

² Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

SOBRE EL FENÓMENO DE EXPECTACIÓN EN *MEDEA LIBERADA*

Lucas Montecinos

“Somos tiempo, porque solo este es
testigo y creador del todo y la
nada”.

(L. Montecinos)

Desde un primer momento en que decidimos ver *Medea liberada* (Sarlinga, 2014), sentí mucha curiosidad y quizás un poco de ansiedad porque llegara el día¹. Así es que me dispuse a averiguar y leyendo un poco sobre el nombre de este personaje, Medea me llamó mucho la atención:

En la mitología griega Medea era la hija de Eetes, rey de la Cólquida, y de la ninfa Idía. Era sacerdotisa de Hécate, que algunos consideran su madre y de la que se supone que aprendió los principios de la hechicería junto con su tía, la diosa y hechicera Circe. Era nieta del titán Helios.

¿Titanes? ¿Mitología? ¿Dioses?... Ahora estaba más seguro de ir, por lo cual me propuse conocer la obra que representa a esta mujer, temida y respetada o amada y glorificada.

¿Qué pasa con Medea? Según Eurípides, Jasón viola los juramentos en tres contextos: familiar, social y religioso. Su acto es impío y punible y conlleva, como consecuencia más inmediata, el desmembramiento de la familia sin la cual no hay hijos que puedan llegar a ser ciudadanos y guerreros. Pero sin familia tampoco hay ciudad ni Estado. Dicha violación de los juramentos es presentada bajo el signo de la ley del más fuerte y aliada con la tiranía, con lo que se estaría equiparando aquella ideología con esta forma de gobierno.

Antes de llegar a la sala teatral de La Conrado Centro Cultural había realizado una compra de libros en su mayoría sobre simbologías y análisis de los sistemas simbólicos de distintas culturas. Camino al teatro me imaginaba cómo podrían llegar a aprovechar la sala. Una vez allí, visualicé muchos muebles de madera y una iluminación general muy tenue acompañados por un juego de *spots* en determinadas escenas. La duración no me asustaba (98' aproximadamente), tampoco me generaba rechazo.

Al ingresar a la sala subí los primeros escalones y tropecé con el anteúltimo cayendo con el cuerpo completo y mis libros se desparramaron. Intenté incorporarme y recogerlos pero casi caigo nuevamente. Algunos de los espectadores ya ubicados rieron, otros no lo notaron. Solté una carcajada y me seguí riendo mientras me sentaba en mi butaca... Una vez allí, admiré la escenografía, me sentí realmente sorprendido.

Las telas blancas que colgaban me transportaron a esas películas de los años '80 en las que recreaban los mitos griegos con gran esplendor, por ejemplo *Furia de titanes* (1981). Una producción americana que reescribe la historia de Perseo en su lucha contra Medusa para salvar la ciudad de Jopa y a la princesa Andrómeda, de la muerte.

Luego me resultó algo confusa la presencia de los objetos en el espacio... Un teléfono de los años '20 o '30 me deprimió un poco porque yo esperaba ver teatro antiguo griego. Imposible hacer una réplica exacta dada la arquitectura de la sala, en fin. Pensé ¿Qué pasó? ¿Será una reescritura moderna? ¿Medea liberada? Bien, solo me busqué un buen asiento con buena vista, totalizadora. Elegí la última fila, donde estaba más elevado.

Una vez que comenzó, me sorprendió el trabajo de Ángela Gandini, a quien conozco personalmente y con quien he tenido el placer de trabajar en *Mediática*, obra de Sebastián Fanello estrenada en 2012. El trabajo de la actriz me pareció impecable en cuanto a lo

corporal y vocal... Su personaje realmente me atrapó, hasta sostengo que es argentina. Y su hotel de inmigrantes también estaba ubicado en Argentina ¿Por qué no en Neuquén?, también hay inmigrantes aquí. ¿Qué sucederá? ¿Cuántos somos los testigos de esto? ¿Cuántos otros sucesos no percibimos? Sentí ansiedad porque llegara el final para ver qué sucedería con la gerente.

La obra comienza con ella hablando por teléfono, sosteniendo una discusión, mientras supervisa el desempeño de la sirvienta. Luego, cuando las luces bajan su intensidad aparece un nuevo recurso cuyo uso yo desconocía en lo teatral: una proyección audiovisual sobre una de las telas. La imagen era clara y nítida, me ayudó para terminar de cerrar el contexto de esta Medea. Y por supuesto, la injusticia y las calamidades humanas a las que ella alude en la mayor parte de sus monólogos. Sin embargo las primeras proyecciones me disgustaron y dispusieron mi atención hacia la escena ¿Qué hacían los personajes a oscuras? La sirvienta seguía ordenando y limpiando junto con la gerente y ahí comprendí que *Medea liberada* había comenzado desde el momento en que decidimos ir a verla con mis compañeros en clase. Pensé que nosotros elegimos asistir a este encuentro para mirar ese instante, como si hubiese un antes y un después y aunque no vimos a Jasón cuando conoció a Glauce, ahí estábamos, en su continuación...

Aparece ella acompañada por su asistente, Medea, vestida de negro y pensé: “Es una novia que viene de un funeral, con un halo de misterio”. Sí, una boda y a la vez un funeral. Un casamiento, encubriendo una muerte o viceversa. “¿Y si esta novia ya estaba muerta?” En ese momento pienso en ambos rituales y digo: “Están actuando simultáneamente, conviviendo en escena al mismo tiempo en el mismo cuerpo. Y no es uno primero y el otro después, sino ambos, dando origen a un nuevo ritual, ambivalente”.

Desde mi cultura argentina y mi educación familiar pienso el rito del matrimonio como una costumbre totalmente simbólica en donde “algo viejo”, “algo nuevo”, “algo prestado” y “algo azul” conviven formando un mapa de conceptos, es decir muchos símbolos, mensajes y significados que juntos constituyen otro símbolo: el matrimonio.

Para mí lo viejo simboliza la conexión de la novia con su pasado. Lo nuevo sería el comienzo de algo desconocido, una transformación, un nacimiento. Lo prestado simboliza la amistad, la fraternidad, y lo azul simboliza la fidelidad. Los anillos han sido un símbolo tradicional de lo ilimitado, de la eternidad. Aquí encuentro una conexión interesante. La muerte es eterna e ilimitada. Uno no deja de morir y al mismo tiempo la vida pasa por encima de la muerte. Conviven, coexisten, en este mundo, en esta realidad y ahora en esta auténtica mujer.

El velo simbolizó originalmente el apartamiento de la vida exterior, la virginidad, la modestia, la inocencia y la virtud. Este elemento es translúcido y deja ver un poco del rostro, de la máscara. Este recurso lo recuperan en el “atrás” del espacio escénico, en el cuarto de sus niños. Medea lleva un velo, oscuro, negro como la noche, como la muerte, como algo con ausencia de vida. Y no es coincidencia ya que ella parece estar apartada de la inocencia y la modestia.

Y ¿el funeral? Ese ritual nos expone en nuestra máxima expresión, nuestras creencias, pensamientos y sentimientos acerca de la vida y la muerte. Y cuando un ser querido muere debemos reconocer abiertamente la realidad y el carácter definitivo de la muerte. Reconocemos la muerte con nuestras mentes; intelectualmente, entendemos el hecho de la muerte. Y mientras el tiempo sigue su carrera comenzamos a reconocer la realidad de la muerte en nuestros corazones.

El funeral nos empuja a una búsqueda de identidad. Ofrece un escenario en donde reconocemos nuestros nuevos roles. Somos ex hijos, ex nietos cuando perdemos a nuestros padres, madres, abuelas, etc... No somos los mismos, nos transforma, nos atraviesa brutalmente. ¿Esto es lo que quiere Medea? ¿Una transformación?

El funeral refuerza un hecho existencial, todos moriremos. Al igual que la vida, morir es un proceso natural e inevitable. Y para cerrar, creo que este ritual nos ayuda a buscar sentido a la vida. En cada funeral al que asistimos nos acercamos más y más a la muerte, formando una especie de ensayo de nuestro propio funeral.

Ella se levantó el velo y fue algo perturbador. La aparición de un rostro lleno de dureza -me refiero a frialdad- me inspiró una incapacidad de sentir temor. Su postura corporal, la cual denotaba una fortaleza y seguridad incomparables, me llevaron a pensar en una máscara veneciana, con ojos huecos llenos de oscuridad y una piel lisa como yeso. ¿Por dónde conectar la mirada cuando no hay ojos a los que mirar? ¿Qué buscamos en esos abismos? Puedo decir lo que yo encontré. Caos y orden, claridad y confusión. Un juego de dualidades. Monstruosidad, en otras palabras, en esa máscara que se muestra y te mira de frente, confrontándote con una distorsión, una deformación del propio reflejo. Como los ojos de Medusa, la Gorgona que petrifica con su mirada, Medea te congela en ese momento y te invita a una lucha, a un combate. Quién petrifica a quién. Quién hechiza primero...

Desde el primer momento Medea devoró la escena que yo estaba construyendo y mis ojos la seguían aun cuando se iba hacia atrás, donde no estaba todo totalmente oculto, pero daba esa impresión. Esta mujer terca, orgullosa, se lleva el mundo por delante -pensé. Presté mucha atención cuando se presentaba, por mayor interés a escuchar qué decía sobre ella misma, qué reflejo tenía de su yo.

Cada palabra que salió de su boca la festejé y sonreía mientras describía su “arte” en la hechicería, su poder. Me levanté de mi asiento. Estuve de acuerdo con cada frase. Me urgía gritarles a la sirvienta y a la gerente: “¿Ahora qué van a hacer?, ¡Digán lo que estaban diciendo de ella antes de su aparición!”. Rompí con lo propuesto por Gastón Breyer quien dice:

Hacerse espectador es prohibirse, en rigor, las libertades de la vida diaria... Está vedado entrar y actuar, mirar pero no tocar... Es espectador quien se inhibe un lugar de su propio mundo. (1968:14)²

No ha sido así en mi caso, soy un espectador desbordado. Y creer esto hace aún más provechoso mi trabajo como espectador. Sí, entraba y salía de mi propia convención. Y quizás logre explicar mi experiencia en el desarrollo de este trabajo. Por el momento, así sucedió. Y es el elemento que tengo para sostener: mi convivio con *Medea liberada*, y lo real de este fenómeno.

Lo que Breyer propone podría, quizás, lograrse entrenándose como espectador, quiero decir puliendo ese rol. Pero no considero que lo que acontece acople la postura del espectador. Aun cuando uno resiste, o no, por dentro las cosas se movilizan generando una tensión propicia al encuentro. Uno está preparado para entrar en escena, o se tensiona aún más cuando el actor lo mira a los ojos. Y es eso. La mirada como instrumento de poder, posibilitador de mundos.

En cuanto a los hijos de Medea, sus niños, solo los miré cuando los ingresaron y no me llamaron en particular la atención; para mí, eran maniqués. Por esto debo aclarar que, la palabra maniquí proviene del holandés *manneken*, que significa “hombre pequeño”. Un

maniquí, en nuestra cultura, sirve de decoración y tiene como objeto principal ser portador de prendas de vestir que se exhiben para ser vendidas. Con este mismo objetivo, en Francia, por ejemplo, los artistas usan especialmente esas réplicas del ser humano para demostrar el arreglo de la ropa. Otro de los campos donde tradicionalmente es usado el maniquí es la medicina, donde se entiende por maniquí cualquier objeto utilizado para simular la presencia o características de una persona.

A aquellos maniquíes lo único que parecía darles vida era que los personajes interactuaran con ellos. Y me detuve a pensar. ¿No los va a matar, ya están muertos por lo que está sucediendo? Entonces ¿Qué harán al final con ellos? Desde ese momento paré de ver solo a Medea y me cautivó el escenario en general. Qué tristeza. Ella está encerrada, en su vida en general, está encerrada. Y retomando los cuerpos de sus hijos, pienso que quizás estén vacíos aunque innegablemente ellos están presentes por lo tanto son parte viva de ese presente. Esto está sucediendo y su madre es un ser de rostro cadavérico. Esos niños son réplicas de seres humanos. A sus hijos ya los mató o ya están muertos. Metafóricamente ¿Los resucitará?

Después de tanto parlamento recitado y un interesante juego con sus accesorios -lazo con dos muñecas en las puntas, báculo, etc.- sucede algo que definitivamente no me había sucedido en otras oportunidades que asistí a ver una obra. Medea quema unas cartas y me sentí muy identificado con ella, por su manipulación del fuego. Pensé en purificación, en purga. El fuego transforma. Sentí el humo penetrante, mezclado con el olor de la tinta. Quizás fue psicológico pero duró hasta que, bajando la mirada, redescubrí la sala del teatro.

Medea nos tenía en sus manos -me dije- si ella quería podría incinerarlo todo y todos sentiríamos ese cuerpo y cada sentimiento en él... Por eso “liberada”. ¿No solo mueren sus hijos? Nos quitará la vida a todos los presentes. Nuestras estructuras juzgan los actos que impulsamos. Al matar para ser libres somos animales que regimos sobre animales que se revelan ayer, hoy y mañana. Esos animales nos dicen qué está mal o bien, pero no recompensan el bien y tampoco castigan el mal. No hay ejemplos, solo mundos, realidades, acciones. Solo hay vida y nada, y por eso digo que todo es caos y este dispara hacia todos lados y ningún lugar. Medea corre, se esconde y también ataca y se muestra, grita y susurra. Sufre y goza. Piensa y siente...

Cuando recuperé la atención sobre los personajes, me desanimé y me incomodé en el asiento. Ya no recuerdo con exactitud qué sucedió. Pero con seguridad sé de la aparición de la “princesa” Glauce que, a mi parecer, era la sirvienta con vestiduras distintivas; pero su tono de voz y sus gestos, su corporalidad, se sostenían. Quizás la actriz se abocó más al personaje que sostenía mayor presencia escénica y esto derivó en una fusión con su otro personaje. Pensé: “¡Qué pena!”, y me dispersé en todo ese momento, solo concentrándome en el “atrás”: ese era un cuarto, se podía ver, no con toda la claridad y eso hacía que me pregunté: “¿Los niños duermen?”.

Cuando esa escena terminó con la partida de la princesa, atendí a la Asistente. Me sentí calmo y me conmovió ver la contención y el amor incondicional que tenía por Medea. Quizás esta no lo veía, por su ira, pero me preguntaba qué pasaría si ellas huyeran juntas y dejaran todo atrás. Esa idea se esfumó cuando presencié el acto de brujería de Medea encantando el vestido de bodas que ella usó, para dárselo a Glauce, y esto me animó porque logró hacerme comprender que todo es parte de un gran ritual y puedo asignarle a Medea el rol de una sacerdotisa con una daga ritual para realizar sacrificios, y a la princesa precisamente el rol de una ofrenda, un cordero.

Su voluntad, hacer y deshacer, tomar al libre albedrío y dirigirlo hacia donde ella desee. Esa es Medea, el deseo, la pasión que grita en nosotros. Es un animal acorralado... Y el momento en que confirmamos la muerte de la princesa fue gratificante. Solté carcajadas mientras por dentro recuperaba el momento en que Medea se presenta frente a la gerente y me decía a mí mismo: “Ella jamás dijo que no era una bruja... Solo dijo que era mayor el miedo que tenían por lo que se divulgaba que por sus propios actos...”.

Aunque en ese momento no presté atención al diálogo, sé que estaba cargado de imágenes porque la actriz misma pudo transmitirlo en su rostro mientras lo decía a un lado en el escenario... Y no contuve la tristeza: mis ojos se humedecieron, quería abrazarla. Ese rostro estaba más pálido que nunca y tan vacío... Definitivamente jamás fue un ser humano. Creí que incendiaría el lugar... pero para mi sorpresa la aburrida sirvienta fue quien le ayudó en su propósito... Quería saber cómo iban a hacerlo y qué rol jugaría en el renacimiento de sus hijos. Entonces la gerente le proporcionó el método: inyecciones letales... Esto me recordó a *Romeo y Julieta* y pensaba que los venenos son la muerte más común en los crímenes pasionales o en suicidios... Jamás creí que Medea fuera a envenenarlos.

El momento había llegado y todo se tornó tan oscuro que sentía mi corazón latir muy rápido. Y cuando traían a los niños desde el cuarto de atrás, con la ayuda de la sirvienta, esos eran niños no maniqués, se habían transformado con nuestra mirada. Vi cómo se movían y cómo abrazaban a su madre antes de transformarse en eternidad. Y solté algunas lágrimas. Mis ojos me picaban. Esa madre encerrada encontró la liberación, el renacer... y les dio a sus hijos un regalo divino. Porque es cierto, sí, Medea aquí mató a sus hijos y también los resucitó, así como nos introdujo explícitamente su magno ritual de matrimonio y funeral. No hubo ficción, esos hijos estaban allí. Y en ese presente viven. O si estaban muertos, quietos, cobraron vida luego de que su madre los interviniera.

Como el agua fluye, vive, aunque si la encerramos y se detiene, se pudre, se muere. Pero sigue existiendo y puede ser reincorporada al fluir de un río, un mar; vuelve a vivir. Hay vida en esas muertes. Los muertos viven y los vivos no mueren pero sí existen en esa mortalidad, en la realidad, y esta mata sin distinguir. Somos tiempo, porque solo este es testigo y creador del todo y la nada.

La confrontación de esa mujer sabia, lúcida, con los demás personajes, a la hora de reconocer los hechos, fue brutal. Todos participaron en esto y yo me indigné, porque fue ver la hipocresía a flor de piel. Nadie asumía su responsabilidad en los sucesos. Pero todos la juzgaron, y entendí por qué no los mató. Luego de escupir la verdad en sus caras y desenmascararlas, los dejó vivos para que vivan con ello y entonces aparecieron las máscaras esqueléticas sobre sus rostros, la misma que Medea portaba. De cualquier forma, lo que ella quería y anhelaba ya lo tenía. Libertad y seguridad para sus hijos y para ella... Y se entregó a la multitud... Al ardiente odio de la calle, al afuera. Salió de su prisión y vivió... Detrás de ella corrió su cómplice, la sirvienta, dejando atrás a las otras dos mujeres estáticas y trastornadas... quizás hasta envueltas en un sentimiento de asco, producto del ritual al que ahora puedo asignarle un nombre: el ritual de los espectadores. Esto sucede y se realiza para y con los espectadores, nosotros.

Sobre el final de la obra sucedió un último llamado en aquel teléfono que en el comienzo captó mi atención. Y esta vez sonó más fuerte que nunca, un tono espeluznante, casi puedo decir que no quería que contestaran: “¿Hola?” -dijo la Asistente mientras sostenía el teléfono... y la oscuridad abrazó la sala completa. Todos comenzaron a aplaudir pero yo quería que siguiera. ¿Quién llamó?

Si nos encontramos otra vez, quiero vivir todo esto de nuevo y así quizás logre responder mi inquietud. Ese llamado fue para mí, la apertura de un nuevo mundo, ese “¡Hola!” fue hacia nosotros quienes atravesamos este gran ritual.

¿Quiénes somos ahora, Medea? ¿En que nos has convertido? ¿Qué te llevaste de nosotros? ¿Qué nos has traído?

NOTAS

¹ Esta ponencia se elabora en el marco de la cátedra de Historia del Hecho Teatral a cargo de la Prof. Alba Burgos, Escuela Superior de Bellas Artes.

² Breyer, Gastón (1968). *Teatro. El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina.

EL JUEGO DE VER Y SER VISTO

Brenda Palacios¹

“¡Aah!... ¿Quieres ver (...)?”
(Eurípides, *Bacantes*, vs. 810-811)²

El interés por vivir la experiencia de ser espectador de una obra teatral es tal vez motivado por aquellas invitaciones que hace más de un año Margarita Garrido viene haciendo desde la cátedra de Lengua y Literatura Griega. Y decidí comprobar aquello que con tanta pasión me había contado:

No es lo mismo “leer” que “ver” una obra teatral. Cuando se está allí hay otros elementos -más allá de las palabras- que construyen una significación que nos atrapa y nos lleva a vivir aquello que se está representado.

Y fue así, movida por aquellas palabras, cuando comencé a ver *Al pie de la teta* de Sebastián Fanello, después *Medea liberada* de Luis Sarlinga, y por último *El suicidio de la Presidenta* de Sebastián Fanello. Una vez que experimenté el acontecimiento teatral fue cuando decidí narrar cómo ha sido mi experiencia como espectadora, por supuesto con una mirada analéptica, es decir, trayendo al presente los hechos vividos, revisados y reelaborados por la memoria.

El 10 de mayo de 2014 fui a ver *Medea liberada* en La Conrado Centro Cultural. Durante todo el día estuve preparándome: elegir la vestimenta, peinarme, organizar con quién ir, maquillarme, y mientras hacía todo esto pensaba ¿me gustará? Aunque ya algo sabía sobre el mito de Medea ¿qué cosas nuevas me aportará esta obra? Todo esto me preocupaba mientras me preparaba para ir al teatro.

Llego a buscar mi entrada una hora antes, tengo que esperar. Salgo a fumar un cigarrillo, miro alrededor de mí y veo aquellas personas que se acercan también a buscar sus entradas. ¿Quiénes son? ¿Serán actores? ¿Pertenerán al mundo del teatro? ¿O estarán como yo, experimentando por primera vez ser un espectador?

Entro nuevamente al teatro, hago la fila y asumo que ella, Margarita Garrido, había conseguido mover los hilos para que salga de mi centro, donde estaba cómoda, a fin de generar en mí ese movimiento que me lleva a hacer una especie de procesión por las calles de Neuquén hasta llegar a La Conrado, como lo hizo Penteo por Tebas para llegar al monte Citerón (Eurípides, *Bacantes*).

Vuelvo a la realidad, en aquella fila donde todos esperábamos me detengo a observar. Varios se conocen, se saludan y charlan como si fuera algo natural, como si fuera una instancia previa al espectáculo; yo en cambio estoy nerviosa, ansiosa, no sé qué hacer. Para mí, nada de esto era “natural”.

Mientras espero me entregan el programa donde puedo leer, por un lado, la ficha técnica y, por el otro, el mito de Medea. Abren las puertas, la fila comienza a moverse, llega mi turno y me piden la entrada. Cuando ingreso, la sala estaba iluminada y echo un vistazo al escenario. Me dirijo hacia las butacas y trato de buscar el mejor lugar para poder ver todo. Por supuesto que pongo en práctica los que algunos me han dicho: “Para poder ver mejor debes sentarte en el medio de la sala, en el medio de la fila”. Y así lo hago. Me siento, como lo hizo Penteo que no solo va con su deseo de ver, sino “para ver sin ser visto” (v. 1050).

Toda esta previa me hace recordar las palabras de Jorge Dubatti:

En el teatro, en una encrucijada de espacio y tiempo, se reúnen los artistas, los técnicos y los espectadores. Nadie va al teatro para estar solo. La reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar, discutir con los otros. Es una reunión de cuerpo presente, irreductiblemente aurática, territorial y efímera sin espectadores no hay teatro. (2007)³

Ya todos estamos ocupando una butaca. Inesperadamente las luces comienzan a mitigarse paulatinamente hasta apagarse por completo. Todos hacemos silencio. El declive de las butacas permite ver todo el espacio donde va a haber un movimiento escénico, como una especie de coreografía. El ambiente cambia dejando en evidencia el paso del convivio “pre-teatral” al “teatral” (Dubatti, 2007:65-70). Me preparo, me acomodo en la butaca, en la oscuridad abro mis sentidos y me concentro en la escena. Hay mucho para ver. Y en ese instante entiendo que el impulso de mi deseo de ver es lo que me ha constituido como espectadora. En la oscuridad parece que soy la única. Todo alrededor de mí se ha desvanecido. Solo soy yo y lo que va a suceder.

Se encienden las luces del escenario, suena una música introductoria junto a imágenes audiovisuales en blanco y negro en una pantalla en el fondo del espacio escenográfico. Enajenada de todo lo que me rodea me dejo “tocar” para poder experimentar el acontecimiento teatral.

Medea liberada es una versión libre de *Medea* de Eurípides. En la tragedia griega se representa un conflicto entre Medea y Jasón que la abandona para casarse con otra, por cuestiones de poder. A diferencia de los ocho personajes propuestos por la tragedia griega, además de un coro de mujeres, el dramaturgo y director Luis Sarlinga trabaja con cuatro personajes femeninos, dejando afuera a los personajes masculinos que solo serán recuperados vía carta o teléfono, e incluye a los hijos en la apariencia de muñecos. Asimismo, pone ante la mirada del espectador, el encuentro de la princesa Glauce con Medea, como así también el sacrificio de los hijos de Medea, que no está a la vista en la obra de Eurípides. Además, esta nueva versión se contextualiza en Europa occidental, a inicios del siglo XX, con la caída de la monarquía y el comienzo de los movimientos sociales.

Para la puesta escena se propone un espacio escenográfico único, un hotel de inmigrantes, en el que Medea está “hospedada” hasta que se decida su exilio. La obra se divide en dos actos, con parlamentos extensos en donde la actrices no solo han trabajado bien el texto literario sino también lo han profundizado.

La complejidad de la obra me invita a verla no solo una vez sino varias veces para descubrir nuevos elementos. Conocer el mito de Medea me permitió reconocer su reescritura. Sobre todo empecé a mirar lo que se construyó como puesta en escena: un mito que empieza a tener otra resonancia. Entonces, no fue casual incluir el mito de Medea en el programa.

A lo largo de la obra fue interesante descubrir la función que tuvo la retroescena, que es ese “mientras tanto” propio del cine. En ella Medea se cambia de vestuario, y esa mutabilidad simboliza, de algún modo, el cambio de máscaras: el primero es una armadura (un vestido negro), el segundo es más romántico (un vestido y una bata blanca con puntillas) y el tercero es más despojado (vestido blanco). Todo esto se lleva a cabo detrás de los velos, y es allí donde se develan distintas significaciones.

Como dije anteriormente, en esta obra se crea no solo el mundo de lo femenino sino, sobre todo, las relaciones de poder entre cinco mujeres que desempeñan diferentes roles en el ámbito socio-político de la sociedad representada. La actriz Ángela Gandini encarna a la

gerente: en ella se está equilibrando la balanza entre el ridículo y lo grotesco. Es el personaje que me distiende y me permite tomar distancia respecto del conflicto planteado en la escena. En la sala se sintió el efecto que ha producido, hubo por momentos risas. La utilería termina por completar al personaje: el teléfono, el escritorio con papeles propios de un hotel, etc.

En cuanto al personaje de la asistente, representada por la actriz “Kiki” Somma, me mostró que es la otra cara de Medea, la parte sensible. El mito cuenta que ella acompaña a Medea desde antes de que se case con Jasón. Ella vive en función de Medea y su familia; equivale a la nodriza en el texto original. Ella es la parte blanca y Medea la parte oscura. Entre ellas hay un contraste entre lo solar, lo cotidiano, la conciencia que niega las cosas, que trata de reconciliar, y lo lunar, lo bajo, lo lúgubre, la conspiración. De alguna manera todo esto está simbolizado en las dos muñecas que lleva Medea colgando: la muñeca blanca es la asistente y la muñeca negra es Medea, ambas unidas por un lazo en constante tensión; también esas dos muñecas podrían representar dos caras de la misma Medea. Y mientras las miro me pregunto ¿las mujeres no estamos compuestas por ambas partes? O mejor dicho ¿no somos dobles? La asistente quiere la tierra y Medea el mar (Medea se aferra a la tierra pero el exilio la obliga a tomar el mar).

Entonces descubrí que Luis Sarlinga ha trabajado con duplas. Una de ellas es la dupla entre Medea (Susana “Chana” Fernández) y su asistente, lo que las une es un vínculo de fidelidad de la asistente; y la otra dupla, entre la gerente y la sirvienta, allí la relación es de servidumbre antes que fidelidad frente a la explotación de la gerente. La sirvienta es el contraste de la gerente, es el personaje que escucha todo lo que va sucediendo en ese hospedaje transitorio. Ella es el personaje testigo, siempre presente, y que, frente al resto, parece que no existe. Sin embargo, a medida que avanza la obra, la sirvienta va sufriendo una transformación que la lleva a la ruptura de su relación con su ama. Otra dupla es la constituida por Medea y Jasón, relación que encierra tanto una inicial relación afectiva como una relación comprometida en la explotación del otro que, fuera de la relación de género, se instala en el ámbito de las relaciones políticas.

Carina Méndez, la actriz más joven del grupo, representa no solo un personaje sino dos: la sirvienta y Glauce. Creo que no es casual que el director la haya elegido para que represente a estos dos personajes porque, por un lado, al ser más joven, proyecta una imagen casi de niña -imagen requerida por ambos personajes- y, por el otro, en ambos personajes se representan dos formas diferentes de servidumbre, aunque en el accionar de ambas se descubre su resistencia frente al abuso de autoridad.

Respecto al contexto de la obra, corresponde a los inicios del 1900. Este tiempo no solo se recupera en la puesta en escena a través de la utilería y el vestuario sino también en la secuencia de imágenes en la pantalla. Estas imágenes representan aquello que no se ve en escena: el mundo de los varones, el de la guerra, el del poder. Estas imágenes sirven de marco socio-histórico al conflicto concentrado en el hotel. Corresponden a un período político de la sociedad contemporánea cuando caen las monarquías absolutas y empiezan los movimientos sociales. Creo que en esta instancia viene bien explorar y explotar el mítico conflicto en torno a la relación de poder entre Medea y Jasón, y su reactualización en el contexto socio-político contemporáneo.

En este nuevo contexto contemporáneo, las relaciones de poder -muy marcadas en la escena- se manifiestan principalmente en la tensión entre la gerente y Medea: dos mujeres con el mismo deseo de poder. Ellas se temen, se vigilan. Las dos, desde la primera escena,

instalan una especie de pulseada sobre quién se quedará con el poder, sobre quién permanecerá en el centro del poder y quién resultará exiliada. A lo largo de la obra Medea entiende que aquello que tanto quería, el poder a través de Jasón, no podrá obtenerlo; por ello, tras el reconocimiento de su crítica situación, sufrirá un proceso de transmutación en la cual ella es la que se convierte a sí misma.

La omofagia Ser devorado por la escena

A lo largo del primer acto me fue difícil captar la totalidad de la trama, no sabía qué ver. Primeramente detenía mi mirada en cada detalle escenográfico: la utilería, las luces, la vestimenta; después me concentraba en las palabras, en los tonos de las voces; posteriormente, mientras escuchaba las palabras, en cada gesto, en cada movimiento, primero del cuerpo entero y después me quedaba mirándoles la cara como intentando descubrir su interior. Y me distraía, cualquier cosa me distraía: la entrada de algún personaje a escena, el movimiento del personaje en el escenario, etc.

Ya en el segundo acto, después de un receso de diez minutos, y después de procesar todo lo que me había pasado, entré nuevamente a la sala. Ansiosa me senté en mi butaca dispuesta, esta vez, a disfrutar de la totalidad de la obra. Dejé de tener una mirada analítica. Cuando logré despojarme de esa mirada, la obra estaba en su estado más trágico, en el clímax: Medea mata a sus hijos en una especie de rito de sacrificio donde ella ocupa el rol de la sacerdotisa y la sirvienta la acompaña en cada movimiento, cómplice de ese acto. Y fue allí, en ese mismo instante, cuando me hallé devorada por la obra. ¿Había dejado de ser yo para ser Medea?

Cada gesto atrajo mi mirada de espectadora. Los sonidos y todos los signos en la escena prepararon esa ambientación perfecta donde caí en la trampa al reconocer que no estaba en la platea sino en la escena: allí, en el mismo centro donde los espectadores me están mirando, o mejor, allí, en esa escena donde yo me estoy mirando.

Como dije anteriormente, en la obra de Eurípides el sacrificio de los niños no es puesto en escena, sino que es recuperado a través del discurso; en cambio en *Medea liberada* el filicidio está a la vista del espectador. Aquí Luis Sarlinga lo resolverá a partir de una premisa: cómo una mujer mata a sus hijos; pero lo explicará de una manera distinta a la de Eurípides. Aquel dramaturgo encuentra otros resortes, pero como en la tragedia griega, una vez liberada de los lazos que la atan al poder político -tras la muerte de Glauce y Creonte-, con la muerte de sus hijos Medea será liberada de su último lazo con Jasón.

Termina la obra, con un largo aplauso. Todos los espectadores felicitan la actuación de las actrices. Salgo de la sala, y del teatro, en un estado de tensión, con una mezcla de sentimientos entre tristeza y alegría. Y mientras camino hacia el auto, por la calle Irigoyen, pienso, reflexiono, hago memoria, solo algunos detalles recuerdo y me digo: “Tengo que volver a verla”, “Hay muy buenas actrices en Neuquén”, “El compromiso es evidente”, definitivamente “*Medea liberada* ha superado mis expectativas”. Así me fui a mi casa.

Un mes después comienzo a escribir esta experiencia, con la única herramienta que poseo: la memoria. Creo que el espectador se vuelve un memorizador de los distintos sucesos, haciendo o elaborando conjeturas para poder no solo comprender la propuesta escénica, sino también para ser un analista de la experiencia teatral. Y descubro, después de esta escritura, que lo interesante del acontecimiento teatral es que él me devuelve un cúmulo de

significados, y no solo de la *poiesis* productiva sino también de la receptiva, que me permiten des-enmascarar los mundos internos que habitan en mí. Porque la experiencia artística instala una relación con nuestra subjetividad.

Deduzco que en el juego de ver y verse intervienen dos movimientos del mismo deseo. En esa relación entre la escena y la platea, la posición del sujeto de la mirada es la que cambia, pero el deseo sigue siendo el mismo. Entonces, comerse con los ojos el cuerpo del otro es ser comido por la mirada del otro. En otras palabras, es en la relación escópica donde la mirada -sea imaginada por mí en el campo del otro o percibida como presencia del otro como tal- me muestra la presencia del sujeto que se mantiene en una función de deseo.

(...) 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)⁴

Por último, creo que la experiencia teatral no comienza cuando nos sentamos en la butaca del teatro, creo que la preparación previa también hace a la construcción de un espectador. Y el teatro se construyó para mí como el espacio donde viví una “aventura fascinante”, como una “experiencia única e irrepetible”.

NOTAS

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo), módulo: Teatro actual.

² Palabras de dios Dioniso ante el rey Penteo.

³ Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

⁴ Geirola, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Ediciones Gestos. Colección Historia del Teatro 4.

MITO, RITO Y METADISCURSO TEATRAL
Un abordaje rizomático de *Las bacantes* de Eurípides

Claudia Moya¹

*Las bacantes*², última obra de Eurípides, es la única que abordó detalladamente el tema dionisiaco y sus ritos, constituyéndose en un extenso e importante documento sobre este culto. Está centrada en la disyuntiva entre dos esferas ontológicas: la humana y la divina. El origen del problema dramático en esta tragedia griega es que Dionisio encontró resistencia en la lenta e itinerante difusión de su religión que él mismo realizaba en la ciudad de Tebas.

La autoridad máxima de la ciudad, el rey Penteo, transitará a través de una lenta e inexorable coartada en la que el dios lo usará como protagonista de su aparato de teatralización convirtiéndolo sucesivamente de espía de un ritual a chivo expiatorio del mismo. Esta estrategia compositiva hace evidente el entramado existente entre rito cultural y teatral.

En este trabajo se pretende analizar *Las bacantes* desde dos perspectivas. En una primera aproximación se abordará la interrelación entre ritual religioso y teatral. El procedimiento compositivo de la trama muestra un *in crescendo* en el ensamblaje de ambos rituales que avanza a través de un juego de oscilaciones que movilizan a los elementos religiosos y teatrales hacia lugares de centralidad o periferia respecto del núcleo dramático³. Oscilación vinculada a una serie de temas como la alteridad, la suspensión momentánea de identidades, la mutación en las categorías actanciales y el enmascaramiento. El segundo abordaje, dará cuenta del metadiscursio teatral y de los procedimientos compositivos del texto literario, con el objeto de analizar su posible relación con “el afuera sociocultural” del acontecimiento convivial en la Atenas de fines del siglo V a. C.

Alteridad, mutación de roles y enmascaramiento

Dionisio necesitaba legitimar su situación en la Grecia clásica, reclamaba el reconocimiento de su identidad divina particularmente en su ciudad natal ya que en ese lugar estaba el origen de su ilegitimidad⁴. Por otra parte, Penteo, representante del *status quo* y del precario orden de la *polis* tebana, negaba la inclusión de las celebraciones dionisiacas en la ciudad por considerarlas impuras y provenientes de un falso dios. Por eso desafía abiertamente a aquel dios: desigualdad de fuerzas que se resolverá inevitablemente a través de la violencia sacrificial⁵.

La novedad de esta tragedia consiste en la intromisión de Dionisio como divinidad protagónica⁶. En el prólogo manifiesta las motivaciones que guiarán su accionar: revelar su naturaleza divina, y lo que esto implica, el castigo a quienes se opongan. Para lograrlo asumió la mascarada de ser un extranjero y así generó su propio aparato de teatralización. Diseñó una estrategia que seguirá la lógica de sus rituales que incluyen la manía destructiva. Dejará de ser un dios *ex machina* y descenderá “a las tablas” para interrelacionarse de “igual a igual” con el resto de los personajes. Inaugura así el juego de la metamorfosis y la alteridad.

Dionisio generó la manía en las mujeres tebanas, especialmente entre sus tías. Estas mujeres abandonaron la ciudad, inducidas por el delirio báquico, y se internaron en el monte Citerón para rendir culto a ese dios que las hacía vivir en un extrañamiento absoluto de sus condiciones de vida habituales. Esto implica que las ménades asumen una alteridad que las

aleja del rol socialmente asignado a las mujeres: colaborar en la perpetuación del régimen político.

Ese espacio agreste-sagrado del que participan las bacantes será el escenario cultural centrado en Dionisio; allí se seguirá una liturgia que involucra varios aspectos⁷. Estos elementos del ritual cultural se encuentran alejados, tanto de la mirada del espectador como de los personajes constitutivos del drama. Serán los mensajeros quienes refieran aquello que presenciaron en el monte para que, tanto los espectadores como los demás personajes, accedan a ese otro lugar y otro tiempo respecto del aquí y del ahora de la enunciación discursiva y de la puesta en escena de la obra.

Este espacio “cerrado” del monte⁸ gozaba de una “clausura frente a otras miradas” que le otorgaba impunidad a las acciones que allí sucedían; nadie podía juzgar esos actos porque solo los iniciados participaban en esos ritos. Los demás son considerados intrusos que deben ser sacrificados a través de la persecución y la muerte. Por esa razón es tan significativo que en *Las bacantes* de haya diluido la separación geográfica haciendo que la misma madre, Ágave, trajera al ámbito de la ciudad, la cabeza de su hijo, el rey Penteo, como un trofeo para Tebas. Fuera del marco del ritual, la visibilidad de la cabeza del rey magnifica la impronta de horror del crimen y evidencia la otredad que se posesionó de la mujer-madre para trastocarla en mujer-filicida. El dios incorpora el “miasma” o mancha en su estrategia ritual para limpiar la culpa y resarcir su menoscabada identidad.

Sin embargo, en la propuesta de Eurípides el dios no queda circunscripto al espacio cultural agreste sino que se desplaza hacia la ciudad. En medio de la naturaleza aparece como una entidad invisible, cuya presencia se manifiesta en las acciones de las bacantes que “enceguecidas” obedecían los dictámenes de su voz. En cambio, en el ámbito de la ciudad, la divinidad manifiesta su versatilidad transformista; el enmascaramiento será la estrategia que le permitirá inmiscuirse entre los disidentes para engañarlos.

La “ceguera” del jefe de Estado queda de manifiesta en distintas circunstancias. Penteo reconocía que el extranjero no era un hombre cualquiera pero no lograba reconocer los indicios de la verdad. Tanto la omnipresencia como el polimorfismo dionisiacos⁹ alcanzan su máxima expresión cuando el rey intenta vanamente encerrarlo y atarlo como una manera de afianzar su poder soberano, comportamiento central para la reafirmación de la autoridad real socavada por la divinidad.

Dionisio aprovechó la descripción de las ménades que realizó el mensajero para “cebar a su presa” haciéndole reconocer su deseo de ir hasta el monte a espiarlas. El rey sintió la tentación de observar lo prohibido y ajeno, situación que genera tensión en la trama y precipita la peripecia. Como el razonamiento del rey no tenía inflexiones ni quiebres que permitieran el sometimiento dialógico de Penteo, el dios apeló a lo irracional del hombre: el deseo. Serán las motivaciones de la mirada del rey las que harán que quiera ver aquello que no puede y esto será su perdición.

El dios trasciende una vez más al inicial rol que tenía asignado en el accionar dramático y complementa su rol de “personaje-actor” con el de “personaje-director” porque desde ese momento marcará el rumbo de Penteo a quien manipulará indicándole su ubicación espacial, su vestuario y su comportamiento ante el ritual de las bacantes, en el monte. Durante esta “preparación de su rol de espía”, Penteo se traviste física y mentalmente debido a la inducción báquica (locura que obnubilaba los ojos y la percepción de la realidad)¹⁰. El dios llevó a su presa hacia una encrucijada.

En el monte, Penteo fue arrancado violentamente de su privilegiado palco para adentrarse en un escenario truculento que le exigirá desempeñar un macabro rol cultural: el de chivo expiatorio. Y precisamente en ese momento, el rey fue despojado del velo báquico para reconocer el triste destino que le esperaba en manos de su madre. Víctima de su soberbia como rey y de su curiosidad como hombre, violó un espacio sacro en el que solo había lugar para la comunión sagrada entre los fieles y el dios. Esa intromisión de un elemento desequilibrante debía ser resuelta a través de su violenta supresión para que el orden cósmico-ritual fuera restablecido. Al mismo tiempo, se produjo un reflejo especular entre el descenso estrepitoso del hombre-rey -autoridad máxima de la *polis*- y la elevación majestuosa del dios que, en su epifanía final, proclamó su grandeza y su voluntad justiciera.

Por lo tanto, Penteo transita un desplazamiento de roles vinculado a su aproximación al ritual cultural. Un Penteo-espía se acerca al espacio sagrado; un Penteo-espectador ocupa un sitio de privilegio para disfrutar de la escena misteriosa prohibida y, finalmente, un Penteo-chivo expiatorio ingresa involuntariamente al espacio sagrado. Durante ese acercamiento paulatino su cuerpo sufrió mutaciones porque pasó por el travestismo hasta llegar a la animalización¹¹ desde la mirada de las ménades. Sin embargo, no hay antropofagia del rey sino *sparagmós*, desmembramiento y dispersión, lo que implica la disolución del cuerpo político vencido por el poder religioso.

Otra perspectiva de análisis: el metadiscurso teatral

Desde el punto de vista del metadiscurso teatral es interesante advertir los procedimientos de la trama. En el prólogo aparece un germen del tópico del “teatro dentro del teatro” que se origina cuando en una representación un personaje del ámbito de la ficción observa un elemento de carácter ficcional.

Desde el inicio de la tragedia, Dionisio es ubicado en el *theologeion*, es decir que ocupa un lugar elevado respecto de los otros personajes¹². Desde allí inaugura el juego teatral al anunciar su metamorfosis y el objetivo de la misma a través de un discurso monológico que en realidad tiene como destinatarios a los espectadores. Este artificio discursivo le permite anticipar lo que sucederá, explicitar su intención didáctica y lograr la adhesión cómplice del público quien tendrá la información necesaria para interpretar la tragedia en todas sus dimensiones. El dios que tramó el engaño usa la representación enmarcada o la estrategia de una simulación dentro de un simulacro¹³.

Por lo tanto, el lector/espectador contempla una doble representación constituida por personajes -encarnados por actores- que a su vez representan a otros personajes. Pero en este “teatro dentro del teatro” hay limitaciones de dos tipos. En primer lugar, Penteo no contempla una ficción sino una práctica cultural que asume la dimensión de una “realidad” (es tan real que le costará la vida). En la escena propuesta por *Las bacantes* se está desarrollando un ritual litúrgico y uno teatral que están desdoblados pero al mismo tiempo íntimamente relacionados. Otra de las limitaciones, se refiere a que los personajes de la tragedia pues desconocen que integran una representación teatral enmarcada. Solo el dios y el público tienen conciencia de ello, el resto de los personajes no es consciente del carácter ficticio de lo representado¹⁴ por Dionisio.

Como dijimos, en el inicio del acontecimiento teatral de *Las bacantes* ante los espectadores atenienses, un actor que representa al personaje de Dionisio aparece en el *theologeion* revestido de un mortal. Este espacio del *theologeion* y de la *mechané* define la

“representación teatral de primer grado”. Lo que ocurre en el medio de la trama es una “representación teatral de segundo grado”. Si bien ante la mirada de los espectadores, la obra entera representa la imitación de una acción, sin embargo, para el personaje de Dioniso, todo lo que ocurre responde a su propio plan.

La representación de primer grado está constituida por los personajes humanos - encarnados por actores- que desempeñan el papel que el autor teatral les ha asignado, pero al mismo tiempo integran la representación secundaria porque actúan según el diseño efectuado por el dios. La representación enmarcada termina con la *anagnórisis* de Penteo y de Ágave.

Pero la complejidad del juego teatral crece porque dentro de la representación de segundo grado aparecen “representaciones de tercer grado” que el público no contempla sino a través del relato del mensajero, el testigo-“espectador” que forma parte de la representación de segundo grado.

Y respecto de los escenarios, las representaciones de tercer grado se dan en un escenario teatral/“espacio aludido o referenciado” narrativamente por los mensajeros -el monte Citerón- dentro de la representación de primer orden, que se da en otro escenario/espacio denominado “escenario teatral real u ostensible” -que es visible por los espectadores atenienses- que subsume a la “representación” de segundo grado.

Por otra parte, *Las bacantes* propone una mirada crítica sobre la relación expectatorial de Penteo en su nefasta contemplación del culto dionisiaco, que pone de manifiesto “espejadamente” la reacción de los propios espectadores del drama ante la muerte de Penteo.

Es central la categoría de “espectador” en el desarrollo de la teatralidad porque implica una mirada inquisidora y fundante del hecho teatral. Es el espectador el que a partir de su pulsión escópica se asoma a la escena teatral para disfrutar, sentir placer y hacer catarsis. *Las bacantes* pone en escena la “pulsión escópica” que se relaciona con lo imaginario y es la base de la capacidad estética del sujeto. La *escopofilia* o placer de mirar está presente en todos los sujetos. Por lo tanto, es esencial diferenciar entre el ver como función fisiológica y el mirar -integración de la mirada al campo del deseo- como producción humana condicionada psicológica y culturalmente¹⁵.

Las bacantes, al poner en escena el deseo de Penteo de ver lo prohibido, ofrece a los espectadores la certeza sobre la existencia de un sentimiento, deseo o pulsión presente en el personaje que espeja lo que los propios espectadores experimentan. Esa es la paradoja trágica: que el espectador encuentre placer en la contemplación del sufrimiento ajeno. Sin embargo, cuando se rompe el distanciamiento entre el espectador y la escena representada se produce una crisis expectatorial: algo en el espectador ha sido movilizado internamente, ha sido conmovido tanto en los aspectos racionales como irracionales. El espectador -semejante a Penteo- deja de ser inmune y es avasallado por la vorágine de la escena que lo arrastra al interior de la misma para convertirlo en chivo expiatorio del ritual teatral. Este espectador ha cumplido con los pasos del ritual dionisiaco¹⁶: ha arribado al espacio sagrado del teatro (*oreibasía*) pero su subjetividad ha quedado atrapada en el disfrute expectatorial anulando el raciocinio, en consecuencia no puede separarse de la escena y será devorado metafóricamente por ella (*omofagia*).

Sostener la concepción de la teatralidad como “relación escópica agonal” implica asumir no solo que el teatro es un acontecimiento convivial, es decir que presupone el encuentro físico directo de los participantes en un tiempo y lugar determinado para constituir

un colectivo humano. El espacio de expectación es el ámbito de la distancia ontológica entre el escenario y la platea; sin ese espacio de veda, sin esa separación entre espectáculo y espectador, no hay teatro, aunque esa relación tenga mucho de lo agonal.

Conclusiones

Con respecto al primer análisis, se puede sostener que el dios de la alteridad aparece en una constante y radical transgresión de toda representación fija o englobante. Eurípides incorpora en la obra la alteridad para atacar el orden establecido y la identidad personal; para mostrar lo inherente al hombre y la consecuente necesidad de su inscripción en un orden sociocultural que someta sus pulsiones instintivas.

La locura báquica que padecen las ménades implica una disolución de las individualidades y la participación en una comunidad identitaria constituida alrededor de un dios; un fenómeno colectivo contagioso que disuelve las diferencias establecidas por la *polis*.

En *Las bacantes*, Ágave es la sacerdotisa que dirige el ritual e inaugura el desmembramiento sacrificial del chivo expiatorio que será su propio hijo, quien es culpable de negar a Dionisio aunque pretende espiar su práctica litúrgica. El mismo dios elige la presa que los fieles inmolarán en su honor y, haciendo alarde de su astucia y poderío, tejerá una red a su alrededor para conducirlo hacia el “altar” donde perderá la vida.

Por otra parte, es posible contemplar una trasposición de ese ritual dionisiaco - territorializado en el ámbito agreste- en el espacio teatral argumentando que la presencia del dios en la escena inaugura un nuevo espacio sagrado. En el escenario se reedita discursivamente, a través del relato de los mensajeros, la celebración dionisiaca frente a un conjunto de espectadores que escuchan esa narración y reconstruyen imaginariamente el desplazamiento que realizan las bacantes desde las vivencias placenteras, enajenantes y de integración íntima con la naturaleza, hacia la exaltación destructiva y sanguinaria de aquello que amenazaba el orden ceremonial. Así los personajes de la representación teatral y los espectadores se convierten en testigos y seudoparticipantes de una ceremonia religiosa referida discursivamente.

Pero también es posible agregar otra variable al análisis ya que el escenario cultural diferido del escenario teatral, se convierte también en escenario profano debido a que Penteo proyecta sobre él una mirada invasora pero fundante de lo teatral. Al profanar el aislamiento sectario, muta el papel teatral que desempeñaba y se convierte en “espectador”. Su mirada también operó otros desplazamientos ya que las ménades se enfurecen y ejecutan el *sparagmós* y Dioniso deja de simular y organiza el desenlace de la escena teatral.

En definitiva, los límites que separan lo sagrado y lo profano son difusos y fáciles de trasgredir. El espacio escénico se contamina con el espacio cultural porque el dios se encuentra allí, en el escenario, fundando otro lugar ritual. Lo mismo sucede en la ciudad, su presencia divina diluye los límites entre espacio cultural-agreste y ámbito cívico-profano; incluso el curioso rey transita ese desdibujamiento de límites ya que peregrina hacia su muerte, desde la ciudad al monte, convertido en chivo expiatorio. En el juego teatral, los enmascaramientos -los reales (vestimentas) y los inducidos por la obnubilación de las miradas- introducen la alteridad en el mundo dramático: mujeres-ménades, dios-hombre, hombre-mujer, hombre-animal.

La segunda fase de las conclusiones se relaciona con las características que Eurípides imprime en su obra a través de los procedimientos compositivos. Organiza *Las bacantes* a

partir de una serie de antagonismos como la dicotomía entre caos y cosmos. En primer lugar, Dioniso enfrenta la tarea de restaurar un orden en el caos que inaugura la stirpe real negando su legitimidad y subvirtiendo las creencias de la época. Penteo intentará recuperar la calma y la cotidianidad de su *pólis* que ha sido alterada por la intrusión del culto dionisiaco. Las ménades vivirán en equilibrio y armonía hasta que aparezca un elemento externo que atente contra la clausura litúrgica.

Con respecto a la tensión dramática, Eurípides presenta al jefe de Estado travestido en un contexto cómico y rodeado de frases irónicas. Esa situación que seguramente genera risa en el espectador ateniense, acostumbrado además a la comedia aristofanesca, precede al momento de mayor tensión dramática constituido por el relato del mensajero sobre el triste final de jefe de Estado. Además, siguiendo la ironía sofóclea, *Las bacantes* incluye además un entramado de ojos que ven pero no miran: Penteo es un vidente ciego; Ágave, aunque ve a su hijo, contempla a un cachorro de león. Sin embargo, existen personajes cuyas miradas son suspicaces: Tiresias es un ciego vidente, y Cadmo es un personaje ambiguo e hipócrita que finge creer en el dios porque puede advertir que el advenimiento de Dioniso es irreversible y así, resarcir la afrenta cometida. Finalmente, Penteo recupera la mirada antes de morir para contemplar la red que le tendió el aparente sacerdote de Lidia. La anagnórisis de Ágave será paulatina y estará guiada por su padre.

Para concluir, no considero inocente que Eurípides haya construido una tragedia inasible o de difícil acceso desde el punto de vista analítico para referirse a un dios inasible. Es decir, la alteridad y el polimorfismo constitutivo de Dioniso han sido plasmados en la trama introduciendo representaciones enmarcadas en tres niveles ficcionales, la alteración de los roles actanciales desempeñados por los personajes, el espejamiento de la relación expectatorial protagonizada por Penteo y por los espectadores reales, y la mutación continua de un espectáculo de ardua aprehensión interpretativa.

BIBLIOGRAFÍA

- DE SAGASTIZÁBAL, María; ROMERO, Alicia; otros (2005). "Pasiones y Percepciones en Acto: Bacantes/Simulacros de lo Mismo de Guillermo Cacace". Ponencia plenaria presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires.
- CABALLERO CANO, Bryant. "El convivio teatral y el teatro postdramático: Análisis comparativo", en *EL SÓTANO Revista de Artes Escénicas*, en <http://www.elsotanorevista.org/old/revistaelsotano/numero1/dossier1/dossier1.html>.
- COLOMBANI, María C. (2012). "'Miran al cielo y piden un deseo: contigo la noche más bella'. De la trama del tejido a las delicias del *omophagos*", en López Aurora *et al.* (Coords.). *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra, p. 161-169, versión digital.
- GALLEGO, Julián (2009). "El envés de un agotamiento político. Epifanía de Dioniso en el teatro ateniense de fines del siglo V", en Campagno, Marcelo *et al.* *Política y religión en el Mediterráneo antiguo. Egipto, Grecia, Roma*. Buenos Aires. Mino y Dávila, p. 257-272, versión digital.
- GARRIDO, Margarita (2012). "Hacia una teoría de la teatralidad. El saber del hacer (est)ético en la dramaturgia(s) de Neuquén", en Tossi, Mauricio (compilador), *La Quila: cuaderno de historia del teatro* nro. 2, 1a ed., Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, p. 11-28, también en versión digital.

HECHEN, María Elena (2006). “Sobre la relación entre mirada y fotografía. El ojo cerrado mira para adentro”, en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 11, Editorial UNR, Rosario, p. 117-118.

LÓPEZ PUERTAS, Ginés (2004). “El mensaje liberador de Dioniso en *Las bacantes* de Eurípides”, Dp. de Filosofía, Universidad de las Islas Baleares, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/dioniso.html>.

NAPOLI, Juan (2005). “Mito y rito dionisiaco en *Bacantes* de Eurípides: sobre el origen ritual del teatro”, *Synthesis*, vol. XII, p. 1-10, versión digital.

----- “Espacio teatral y espacio sagrado: *Bacantes* de Eurípides”, en *Synthesis* vol. XII, Universidad Nacional de La Plata, p. 1-18, versión digital.

----- (2010). “Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides”, en *Humanitas* 62, p. 57-81.

PERCZYK, Cecilia J. (2012). “Las mujeres en *Bacantes* de Eurípides: Ménades de Hades y perras de Lýssa”, en López Aurora *et al.* (Coords.). *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra, p. 385-392, versión digital.

RODRÍGUEZ DELGADO, Juan C. (2007). “Tras la máscara de Dioniso”, Jornadas sobre la antigüedad, http://antiqua.gipuzkoakultura.net/tras_la_mascara_eu.php.

NOTAS

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo).

² Eurípides, *Las bacantes* (1994). Versión de Carmen Chuaqui, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

³ Se han producido cambios en la interrelación originaria que existía entre rito y teatro. La finalidad de la re-presentación pasó a ser la di-versión; perdió su función de acción religiosa ante los dioses para convertirse en creación ante los espectadores. El artefacto teatral invoca “la ficción” para presentarla ante los hombres; en cambio, el ritual invoca “lo humano” para presentarlo ante los dioses. Los ritos son acontecimientos colectivos instituidos por un mito/verdad.

⁴ Sus tías se hicieron eco de lo que creía su padre Cadmo respecto a que Sémele había empleado la excusa de que Zeus la poseyó sexualmente para encubrir la deshonra de su lecho.

⁵ Penteo representa el racionalismo del siglo quinto ateniense.

⁶ Eurípides bajó del *theologeion* a Dioniso y lo incorporó activamente en el proscenio utilizando su ambigua apariencia para abordar los límites de la identidad y adentrarse en la alteridad, en un momento histórico de debilitamiento político de la democracia y de cuestionamiento de los saberes y valores establecidos. De esta manera, se hace visible la presencia de lo otro en el seno de lo mismo: la fragilidad y contradicciones de la existencia humana, de la experiencia adquirida y de la certeza del saber.

⁷ Los elementos de la liturgia eran la vestimenta de pieles de cabra, el uso de tirsos, las danzas, los gritos glorificantes (*evohé*), los cantos en honor a la deidad y el sacrificio de víctimas.

⁸ Si bien corresponde a un espacio abierto porque se ha constituido en las afueras de la ciudad, es cerrado porque solo pertenecen a él algunos pocos privilegiados.

⁹ Las múltiples e incesantes metamorfosis de Dioniso se complementan con su ubicuidad constitutiva que lo hace inaprehensible: dios, hombre, mujer, extranjero, tebano, toro y fantasma. Acumulación y simultaneidad de apariciones y desapariciones, ubicuidad extrema y exuberante que constituyen las facetas del polimorfismo de las epifanías dionisiacas.

¹⁰ Esta disposición actoral es semejante a la que realiza un actor que se prepara para ejecutar su *performance*: suspensión momentánea de su identidad, caracterización física (vestuario) y arribo al escenario.

¹¹ En el proceso anteriormente descrito se produce una evolución en la apropiación del disfraz, símbolo de una identidad develada y de otra encubierta. El rey pasa desde la negación del disfraz a una compenetración con el mismo, para finalmente negarlo en un intento desesperado y vano de salvarse mostrando su verdadera apariencia antes de morir. Paradójicamente, su madre no podrá reconocerlo porque ante sus ojos, su hijo es un animal, un león. Nueva metamorfosis báquica inducida por un dios que manipula las miradas.

¹² Eurípides usa la distribución espacial escénica para marcar los distintos niveles jerárquicos de los personajes que integran la obra.

¹³ Se entiende por “simulacro” al texto dramático que está destinado a ser puesto en escena y, por “simulación”, una instancia de re-ficcionalización dentro de la ficción teatral.

¹⁴ Juan Napoli denomina a esta estrategia compositiva como “teatralidad de segundo grado” y aclara que no radica simplemente en la mirada de los espectadores sino en la mirada del personaje como espectador de un objeto representado en el interior de la obra que le da vida.

¹⁵ Jean Lacan sostiene que la mirada subjetivante es imprescindible para la constitución del sujeto y su conciencia de sí mismo: se trata de hacerse ver y ser visto para poder ser. El resultado de este entramado de miradas es la localización del sujeto en el campo del Otro, de lo social. Lo paradójico es que esa mirada constitutiva del sujeto debe tener un límite que impida que este sea devorado por la voracidad del otro. (Hechen:2006)

¹⁶ El rito dionisiaco exige la presencia de una sacerdotisa, un séquito de fieles, un espacio sagrado y una víctima propiciatoria y, además, el cumplimiento de etapas: la *oreibasía*, el *sparagmós* y la *omophagía*.

LA CAÍDA DE UNA MÁSCARA EN LAS BACANTES

Alba Burgos

"A ti Penteo que estás ansioso por ver lo que no se debe y preparándote para cosas sin importancia, te digo. Sal delante del palacio, muéstrate a mi lado, llevando vestido de mujer, de ménade bacante, espía de tu propia madre y de su grupo. Tienes el aspecto de una de las hijas de Cadmo"¹.

(Eurípides. *Las bacantes*, vs. 912-917)

"La oposición de un mortal a la divinidad es demente, y también el peor error que se puede cometer".

(Padel, 2009:335)

1.-Sobre *Las bacantes* de Eurípides

Algunos de los procedimientos dramáticos de *Las bacantes* nos permiten reflexionar sobre cuestiones teóricas referidas a la teatralidad y a la tragedia griega. Esto evidencia una mirada que se vuelve hacia sí misma, es decir la idea del "teatro dentro del teatro", una meta-teatralidad, una vía de exploración al análisis teatral consciente en un autor que había llegado a un punto muy elevado de su creación. Hay en esta obra múltiples deslizamientos, juego de identidades en el que se entrelazan el ser y el parecer, lo fingido y lo verdadero, lo oculto y lo develado.

Vamos a observar en nuestra descripción, algunos elementos como:

- La relación entre los espacios mencionados en esta tragedia.
- La mirada como la relación humana fundamental en la teatralidad.
- La máscara y el travestismo.
- Las relaciones de poder.

En los dos primeros versos de esta tragedia Dioniso se da a conocer como el hijo de Zeus, haciéndose presente su condición divina en la *pólis*. En el espacio escénico, el dios está ubicado en el *theologéion*, lugar para el dios que habla en escena, un lugar en lo más alto desde donde se mira hacia abajo, la ciudad de Tebas. ¿Qué se ve de la *pólis*? Dioniso, vestido de sacerdote, dice ver la tumba de Semele, madre del dios, lugar sagrado que resuena en el relato del origen del dios relacionado a una humana y por consiguiente a la familia de Cadmo. Después de este prólogo entra el coro de mujeres, de bacantes que celebran al dios del *evohé* con un himno. El espacio escénico que ocupan es la *orchestra*.

El espacio dramático está definido: *theologéion*, *logéion* y *orchestra*, una tumba en una especie de páramo (v. 6) y el himno que introduce el coro después del prólogo de Dioniso dando comienzo así, el ritual teatral, según lo expresan las bacantes. (v. 71)

A través de la observación del espacio también podemos ver cómo Penteo, personaje de una tragedia, de una representación, pasa a ser espectador de otra representación que estaría en segundo grado: las ménades en el monte Citerón. Y una vez que está en el lugar del que espía, del que siente placer en ver lo doloroso, va a convertirse en parte del ritual, en protagonista de la acción cultural, en objeto de la mirada. Ha atravesado espacios hasta llegar al sagrado del que regresará ante nuestros ojos con su cabeza arrancada.

a.-La mirada

Dioniso viene a hacerse “patente” a los mortales, aparece ante los ojos de los helenos “con el fin de ser un dios patente a los mortales” (v. 22) pero lo plantea a través de un procedimiento teatral: “he cambiado la figura de dios por la de humano” (v. 4). Se produce el primer cambio de apariencia con un fin determinado: Dioniso es un dios y aparece como humano para engañar planteando ser lo uno y lo otro a la vez, oculta su forma divina con el fin de mostrarse, una máscara que oculta para descubrirse. También destacamos el uso del verbo *ameibo* (v.4) cuyo significado es el de “cambiar” o “intercambiar”. En el diccionario de Liddell-Scott, encontramos varios usos que implican la participación de otro: otro vestido, otro en el diálogo, un espacio otro, etc. Se plantea desde el comienzo una otredad que jugará a lo largo de toda la tragedia y como tal -creemos- es un fundamento de la teatralidad, lo que aparece ante nuestros ojos, posible solo porque nuestra mirada está allí. Gustavo Geirola (2000) citado por Jorge Dubatti (2007:150-151) nos aclara este concepto:

(...) 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); con esto queremos insinuar que la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo que demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder. Queremos entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una estrategia de dominación.

Por su parte, Penteo quiere ver eso otro que no reconoce. Quiere dominar, vigilar, cazar a quienes no lo obedecen ¿Pero qué hace al espiar? Se convierte en ese que ve pero al mismo tiempo es visto. Pasa de incrédulo de los cultos del dios a ser el objeto mismo del culto.

Ante las consideraciones que podríamos hacer y que se han hecho, solo exploraremos lo que está ante nuestros ojos: la repetición del verbo “ver” en el discurso del mensajero entre los versos 1043-1053 como lo que permite mostrar un momento en el pasaje de un estado a otro en un ritual.

El relato del mensajero comienza con un desplazamiento del lugar cotidiano: una *teoría* se desplaza por las faldas del monte Citerón: el rey, su servidor y un dios. El rey travestido y el dios metamorfoseado marchaban en silencio para ver aunque sin ser vistos (v.1050). El mensajero describe a las ménades en un ámbito idílico y menciona al rey como un desdichado que no las puede ver (v. 1058). Es en este momento que irrumpe la voz de Penteo en forma directa y nuevamente en el lugar de quien no ve: “no alcanzo a ver con mis ojos a esas bastardas ménades”. (v. 1060)

Y a tal punto no ve que ni siquiera usa el verbo, sino “alcanzar, llegar mediante los ojos”, que no es igual a ver. Apenas dos versos después, encuentra una posibilidad en la que se ubicaría en lo alto de un árbol para ver lo que anticipa como “vergonzosa”: la actitud de las ménades. (v. 1060)

Es el mensajero quien ve en presente algo para ad-mirar: la acción del dios concediendo a Penteo lo que buscaba: encima de un árbol podría espiar la escena de las ménades: “Así que veo al punto el milagro del extranjero”. (v. 1063)

El dios lo ha puesto allí, en lo alto, para que vea ¿o para que sea visto? Las ménades lo convierten en objeto de sus miradas: “Que fue visto más que vio a las ménades”. (v. 1075)

Pero el verbo “ver” que venía conjugándose en voz activa ha pasado a la voz pasiva: el rey que se había convertido en un espía ahora es visto, se ha transformado.

El “extranjero” ya no es visto por el servidor. Bromio, Dioniso, en “apariencia”, grita y el campo visual ahora pasa a ser un paisaje sonoro en relación a la voz del dios que viene del cielo: “desde lo profundo del cielo una voz, al parecer de Dionisos-dio un grito”. (vs. 1078-1079)

Se produce con este grito un silencio expectante, un llamado a las ménades, una orden de venganza y castigo a quien no acató los ritos sagrados: “Quedó en silencio el aire y en silencio el valle boscoso”. (v. 1084)

Las ménades se lanzan y corren *emmanéis*, enloquecidas por el dios a quien obedecen y en quien creen. Entre ellas una es la que toma la palabra y da instrucciones para atrapar a quien es confundido con una fiera convirtiéndolo en un chivo expiatorio.

b.-Penteo se desenmascara

Penteo entró de otra manera al monte porque no quería ser visto: vestido de mujer, como aquellas a quienes quería cazar, llevando puesto su calzado de cacería. Pero ahora que ha sido visto quiere ser reconocido por *Ágave*. Comienza a quitarse aquella máscara que lo protegía para poder espiar. Pero *Ágave* es ahora la sacerdotisa que lleva a cabo el *sparagmós* junto al resto de las bacantes.

El discurso del mensajero nos llevó desde el relato a la escena del descuartizamiento. El rey Penteo creyendo engañar a las bacantes es engañado por Dioniso y convertido de espía del ritual en sacrificado por la sacerdotisa y las ménades. El pasaje de un estado a otro viene a completar los componentes del ritual: la sacerdotisa inspirada por el dios, sus fieles y un *sparagmós*, un sacrificio que restablece el orden o mejor, la autoridad del dios cuya voz ordena y quien muestra que el que quiere ver lo no permitido es visto en paralelismo a la situación en la caza: el que ve primero a su presa atraparé al objetivo.

c.-Más caras caídas²: cacería, tragedia y teatralidad, una red tejida en el juego de la 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 fantasma, atraviesa esa suerte de protección y evidencia de mi ser al ser tocada y mirada por otro. (Burgos, 2013:369)

He aquí la experiencia de la máscara: quiero ver algo, saber, soy cubierta por otra y a gritos aparece mi Otra, la que desea y totalmente al descubierto, des-cubierta, sale a la luz.

No podemos dejar de referir al Penteo descubierto en este fragmento:

¡Soy yo, madre mía, yo, tu hijo! ¡Penteo, al que diste a luz en la morada de Equión!
¡Ten piedad de mí, madre, y no vayas a matar por a causa de mis errores, a tu propio hijo! (vs. 1118-1120)

Ágave había advertido: “que no pueda divulgar las secretas danzas en honor del dios” (v. 1110) y había comenzado el sacrificio “como sacerdotisa” (v. 1109), Penteo no debe ver, no debe perseguir lo que el dios no permite:

A ti Penteo que estás ansioso por ver lo que no se debe, y preparándote para cosas sin importancia, te digo. Sal ante el palacio, muéstrate a mi lado llevando vestido de mujer, de ménade bacante, espía de tu propia madre y de su grupo. Te pareces a una de las hijas de Cadmo. (vs. 912-917)

Pero el dios ordena dejarse ver, mostrarse *skeuén gynaikós* protegido en su apariencia para poder ser *katáskopos*, espía de quien no debe ver, su madre que estaba como la describiera el mensajero, entre las otras ménades: “Aah! ¿Quieres verlas acostadas por el monte?” (v. 810). Y aún más, el dios metamorfoseado le pregunta en un doble sentido, en un *oximoron*, si vería con placer lo que ha de serle amargo (v. 815). Es un momento clave de la obra, se abre la posibilidad para Penteo, de cumplir con su deseo, pero este será el comienzo de su caída.

El dios del vino y del placer, el que hace delirar a los hombres, sonrío. La interjección parece mostrarlo en complicidad y en una invitación que por tratarse de él será en el orden de la mascarada y la manía. Este dios enmascarado denota de esta manera un carácter, un personaje en escena, un extranjero que encubre al dios que se manifestará a los otros personajes. Pero también recuerda a la máscara cultual que representa en el ritual al dios.

¿Debe ahora Penteo ponerse una máscara para ocultarse y protegerse? Pues no se trata de eso sino de un vestido de mujer, algo que lo hace “parecer” a una hija de Cadmo. El texto consultado nos da una matriz de representatividad: “Sale primero Dioniso del palacio. Habla a Penteo, aún invisible para los espectadores” (antes del v. 912). El personaje seguirá la orden de Dioniso, la de salir del palacio aunque el rey sigue errando: se ocupa de cosas que son apariencia sin ver con claridad la trama que se armó y que será la red en la que caerá.

Y nuevamente la acción del juego de la alteridad del dios, el delirio y la presencia del doble, de la doble apariencia, de la descentración y de la visión de lo animal, de la naturaleza. Con la presencia del dios aparece el otro, la visión del doble: “Penteo, convertido en otro, en mujer (...). Las mujeres, convertidas en otras, en bacantes libres...” (Müller, p. 3), confirmado por el mismo rey:

En este momento me parece ver dos soles, y una doble ciudad de Tebas, con sus siete puertas. Y tú me pareces un toro que ante mí me guía y que sobre tu cabeza han crecido cuernos. ¿Es que ya eras antes una fiera? Desde luego estás convertido en toro. (vs. 918-923)

Dioniso lo convence de vestirse con el vestido, el tirso y una diadema para poder ser espectador de las ménades, para espiar. Ofrece una forma de apariencia para ocultarse y de la que Penteo duda por temor al ridículo. Pero este extranjero que disimula al dios también entró en el juego del doble, una máscara que potencia la ausencia de Dioniso presente.

Dioniso, desde su súbita aparición en la que destaca su extraña máscara sonriente, en el inicio mismo de la obra, se muestra como una figura radicalmente ambigua e inasible: dios

y hombre, tebano y extranjero, nacido dos veces (antes de tiempo y a su hora; de dentro de una mujer y de fuera, del muslo, de un dios masculino) hombre con figura femenina. (Rodríguez Delgado, p. 4)

Ese juego parece concordar con ese doble sentido de lo trágico en el que la realidad no se puede definir o juzgar quedando siempre un enigma que hay que descifrar. Dioniso ha vestido a Penteo con una finalidad, lo ha preparado para un momento especial, lo metamorfosea, cambia su apariencia para que pueda ingresar a un lugar sagrado a espiar el culto a un dios y de esta manera lo lleva hacia el monte Citerón: “Mujeres, nuestro hombre penetra en la red”. (v. 848)

Ha aparecido una tensión entre la mismidad y la otredad, una conserva el relato de la tradición, el mito, unicidad de la voz; pero la otredad implicará un cambio en esa voz, otras voces, el mito es focalizado y doblado en otra mirada que irrumpe en las estructuras ¿para desestabilizar el poder del ojo ciclópeo? Pero quien se esconde detrás de la máscara sin la posibilidad de la transformación y del reconocimiento de quien lo mira, permanece oculto, des-cubierto en el uso de una máscara pero invisible a la verdadera identidad y por esto podría ser despedazado por el ojo divino: “Soy yo, madre mía, yo, tu hijo (...) y no vayas a matar por causa de mis errores”. (vs. 1118-1120)

El dios ambivalente se ha mostrado a los ojos de los espectadores como tal y se ha metamorfoseado en extranjero a los ojos de Penteo armando una trama para vigilar el cumplimiento de su culto y a la vez está dentro de ella. He aquí el doble juego de la máscara de Dioniso en esta tragedia: por un lado es lo que referencia a un dios que no está o no se deja ver y por otro, el carácter, el *éthos*, un extranjero enmascarado en la trama.

La otredad es la característica que identifica a Dioniso y a su culto, fundada en la aparición de crisis, de separaciones, de duplicaciones en la visión doble que produce este dios. La manía, un estado otro de conciencia, implica una manera de estar diferente a la cotidiana. El teatro también nos pondrá en estados de crisis que se juegan al plantear los componentes de un hecho teatral³: la primera supone la separación de quienes asisten a este convivio en quienes estarán frente a la escena y quienes estarán dentro de ella. En un segundo momento los espectadores dejan de ser individualidades para formar parte de un convivio mientras que actores y actrices van desdoblándose en personajes. Y en el siguiente momento crítico los actores y actrices dejan de ser vistos para dejar lugar a sus personajes. Hacia el final, los personajes han sufrido cambios y los espectadores van a responder a ellos pues los han seguido: las expresiones de risa, dolor, emociones y aplausos o no. Esta crisis muestra también a los actores y actrices nuevamente y aunque con vestuarios o máscaras de los personajes. Los cambios, el pasaje de un estado a otro, la fe en lo que se ve, son los componentes de un hecho al que asistimos para mirar y en el que hay actores y actrices que se ponen para ser vistos, separados ambos grupos por un espacio que no se puede atravesar, el de “la mirada” la relación en un acontecer.

El ritual cultural, como hecho simbólico, comparte características y establece diferencias con el teatral:

Los individuos participantes pasan a formar parte de una comunidad: tienen un código gestual o un universo mítico común que va más allá de las racionalizaciones. Un actor social, representante de la comunidad es quien simbólicamente restablece un orden que se ha desbaratado. En medio de este espacio y tiempo diferenciados es que habrá un cambio, una transformación. Básicamente hay tres rituales: de vida, muerte y reproducción y son la expresión de lo que estos hechos develan, el deseo, algo que no puede alcanzarse, angustias y

miedos consecuentes. La preparación, la búsqueda de los elementos para hacer el ritual, un espacio determinado, alguien que ejerza lo sagrado: un sacerdote o sacerdotisa que realiza la comunicación con lo divino, la presencia de los fieles que también participan, son los componentes que se reunirán para restablecer un orden. El cosmos es buscado en la restitución después del caos en que se ha devenido por alguna peste, por alguna desobediencia a las normas sociales o a lo establecido como comunidad. El rito viene a recordar cuáles son los espacios establecidos y los actores sociales en una instancia de “purificación”.

Quizás sea este el punto de convergencia entre tragedia y ritual: la catarsis es un procedimiento de purificación, de expurgación de pasiones que ponemos en relación con el derramamiento de sangre y sustitución que menciona René Girard (2005). Hay una transformación en un ritual de sacrificio: un acto de violencia se convierte en “violencia santa” para una comunidad que llegue a sustituir un humano por un animal (o al menos un habitante de otra comunidad) para que la sangre así derramada “lave” la impureza de un crimen. En la tragedia, las consecuencias de un error y su reconocimiento producen una catarsis, una purificación que “lava” al espectador mediante la compasión y el terror.

Los personajes de *Las bacantes*⁴ son puestos ante nuestros ojos por el mismo Dioniso y quedan focalizados aspectos que son características de su mito: la otredad y la ambivalencia, ser uno y lo otro, aquello a lo que nos expone una máscara que al cubrirnos pone en evidencia quiénes somos. Y todo esto referido al ver, a la mirada, a esa relación a partir de lo que ponemos para que se vea y de lo que vemos; esta relación está anudada en algo que parece ser una contradicción, un *oximoron*: querer ver eso que no debemos, sentir placer en ver eso que nos causa dolor. El deseo y la mirada parecen estar en relación en esta tragedia de Eurípides: Penteo desea ver aquello que no debe y ese deseo lo pone en medio de un ritual y cae presa de quienes lo han visto cuando quería espiar. El deseo lo lleva a aceptar travestirse, es descubierto transgrediendo un espacio sagrado y para la sacerdotisa tiene una apariencia de león. Penteo parece disolverse, más bien es fragmentado, descuartizado, su identidad parece haberse perdido, su madre no lo reconoce.

La formulación de Jacques Lacán:

“El deseo es el deseo del Otro”, tiene al menos dos sentidos: el deseo por ser el objeto del deseo del Otro, pero también por imitar sus modos y, al imitarlo, por asumir una identidad diferente de la propia. (Casale-Chiachio, 2009:57)

Expectación en Neuquén

a.-*Las bacantes*, una versión de Fernando Aragón

En febrero de 1997 se estrenó en Neuquén capital, una versión de *Las bacantes* dirigida por Fernando Aragón⁵. El elenco “Kitch-machine” estaba integrado por: José Garriga (Dioniso), Cecilia Arcucci (Ágave), Jorge Otegui (Penteo), Claudia Ferreyra (Bacante 1), Alejandra Allende (Bacante 2), Paula Mayorga (Bacante 3), Elizabeth del Río (Ménade 1), Estela Gocevatelis (Ménade 2), Andrea Muño (Ménade 3). Grupo esceno-plástico: Jorge Michelotti, Silvina Carro Raguzzi, Vilma Chiodín y Gustavo García.

En 2014 F. Aragón nos habló de una versión de *Las bacantes* de Eurípides cuyo único registro es un video. Haremos nuestra propia experiencia como espectadora aunque no en convivio es decir, a partir de lo que vimos en el audiovisual:

Estatismo, silencio. Música de saxo y telas colgantes de colores en lo que parece una escena. Movimientos de seis mujeres a la manera de “maniqués” o al menos de una forma mecánica. Se ven en escena tres carritos de supermercado aunque de juguete. La escena cuenta con al menos dos niveles: uno está al ras del piso y otro a 1,50 m sobre el piso aproximadamente en donde se instalan dos personajes: una habla con un megáfono, la otra es una mujer mayor con un objeto entre las manos, algo así como un ramo. La del megáfono habla y creo escuchar: “¡Ay de Penteo!”. Varias mujeres avanzan con sus carritos de compras en actitud de “cazar” y con la vista muy al frente de ellas. Están vestidas de forma similar (entre ellas), como uniformadas con tocados que parecen “rulers” cubiertos con una gorra.

En primer plano del video vemos a los músicos. Tienen sombreros altos en sus cabezas. Las mujeres simulan “hacer volar” sus carritos y hay algo que las alerta ¿Un ruido? ¿Un llamado? Entre ellas hay un maniquí vestido. Se escucha un trueno, el maniquí se desliza y hay brazos y piernas sueltos en las manos de las mujeres “compradoras”. Aparece en escena una mujer con aire de superioridad mientras las otras caminan lentamente. Se escucha la voz que proviene del megáfono. Un personaje muestra un racimo de uvas como atrayendo a otra que está más distante. Una mujer se acerca y come del racimo. Risas. Música similar a una sirena. Una mujer ha arrancado una pequeña cabeza del maniquí y de él salen burbujas de telgopor. Celebración, música festiva, percusión. En la escena hay muchas telas tubulares de color, que se mueven como sopladas desde su interior. Una mujer juega sobre un hombre. Aparece finalmente un hombre entre dos mujeres con luces en la cabeza. Se dirige a sus espectadores: “Yo, Dioniso...” con las primeras palabras del prólogo de *Las bacantes* de Eurípides. Este personaje tiene bigotes y su traje es similar al de un militar aunque con media pollera y un bastoncillo entre las manos. Sube a un espacio demarcado por los tubos de colores: “He dejado de lado la figura de dios...” le dice a Penteo gritando. La música festiva (parece un tema de Emir Kusturika) vuelve a sonar. Baile mientras Dioniso habla con el megáfono. Hay un juego entre las mujeres que gritan “evohé” y el que come las uvas. El final de la filmación muestra un gran tacho con fuego en la noche, los personajes danzan alrededor. Mediante un acercamiento, la cámara nos muestra un carrito quemándose y esa es la escena final que ha ocurrido al aire libre.

Seguramente la representación tenía otra duración pero como espectadora de un video sobre una obra de teatro registramos, de todos modos, elementos del hecho teatral como los personajes, las acciones, movimientos que nos remitían a estados de manía, una mujer presidiendo la celebración, un hombre “dominado” y la voz de un poderoso. A la vez el objeto que nos sitúa en el espacio ficticio son los carritos de supermercado que eran de juguete. Las escenas nos situaron en hechos de la realidad posterior a la representación de esta obra: el director relacionó esta “bacanal” con los saqueos a supermercados ocurridos en el año 2001 en Argentina.

¿Qué nos deja esta representación? Un evidente clima orgiástico, aún de cacería en las mujeres que manejan carros para las compras en un supermercado. Hay erotismo, juegos festivos con mucha música y un clima de extra-cotidianidad: vestidos y elementos en las cabezas en personajes que en algunos momentos caminan como “flotando”, como intentando “hacer volar” sus juguetes. Los tubos de colores y el maniquí también acentúan un clima de ensoñación. ¿Qué queda hacia el final? Algunas mujeres danzando alrededor de un carro que se quema y la escena parece estar en la calle, no en una sala, en algún lugar de la ciudad por el que pasan algunos transeúntes, desprevenidos espectadores.

b.-Mirones en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA)⁶

Durante la “II Jornada Corpus, teoría/praxis teatral” que se llevó a cabo en la ESBA en octubre de 2014, se realizó una cabina sobre un montaje o puesta en escena sobre la vida de Superman. Desde la cátedra de Actuación IV, el estudiante y teatrista Agustín García coordinó la representación que realizó el actor Leandro Stepanchuc⁷.

Cabina es un espacio reducido donde el espectador puede espiar, espía una situación dada, una situación de alguien que sale de la concepción que tenemos de espectador, teatro. Se está espionando a un actor mucho más realista, cuando uno tiene miedo a ser descubierto. (Stepanchuc)

Parece que hay algo de prohibido, entonces. Me instalé como espectadora desde la primera incomodidad ¿O ubicación diferente?: tenía que pararme delante de una especie de ventanita en puntas de pie para ver con claridad la escena dentro de una cabina. Además debía hacer equilibrio en un espacio de menos de un metro cuadrado donde nos ubicábamos 4 o 5 espectadores para asomarnos a la “ventanilla”. ¿Qué había allí para mirar? ¿Nada? Hasta que se abrió una puerta hacia adentro de la cabina e ingresó un conocido actor del medio neuquino. Tenía unos anteojos muy de moda, al estilo “Superman” norteamericano, un peinado engominado con una onda en la frente. ¡Indudable! Era Superman hasta que... vi sus manos mientras comenzaba a cambiarse: ¡uñas esculpidas y largas! ¿Era Stepanchuc que no quiso deshacerse de sus herramientas para el transformismo escénico o Superman estaba travestido? Me dio gracia quedar atrapada en un “entre” dos personajes. ¿Realidad o ficción? ¿Performance? ¿O estaba viendo algo que no había que ver?

Al espiar, el espacio es mucho más conciso para mirar y el actor acá tiene la sensación de que lo están espionando. Va a mirar quién lo está viendo. Escucha risas y empieza a decir: “sé que me miran”. Pero tenía miedo a mirar. ¿Y si justo miraba a alguien cuando volvía la cabeza? (Stepanchuc)

Los espectadores veíamos de pronto que Superman “volaba”. Su capa flotaba por el viento del vuelo y giraba la cabeza hacia atrás para mirar su recorrido seguramente. ¿El actor jugaba el juego Leandro-Superman? ¿Jugaba con nuestra confusión? Quizás nos hacía ver lo que no se mostraba. Pero sí, estaba muy sorprendida de ver volar a Superman.

Cuando me propusieron hacer el personaje sabía que debía construir con mi cuerpo. Debía crear desplazamientos como volar. Había un trabajo que era sobre energías. Se me ocurría este Superman que combatía las energías negativas. Era un Superman otro. Y cuando hablamos sobre las uñas dijimos que esto y Superman como “metro sexual” se fusionaban. Ambos personajes coexistían. Pero cuando miraba mi cuerpo me preguntaba: “¿Qué me está pasando? ¿Qué me pasó? ¿Soy o no soy? (Stepanchuc)

La representación no duró más de quince minutos. Detrás de nosotros, los espectadores, había una fila de otros y otras muy ansiosos esperando su turno para espiar. Pero los que bajábamos de la tarima no tuvimos ganas ni tiempo para hacer comentarios, como si de eso que vimos no tuviéramos qué contar.

En este acontecimiento pudimos conectarnos con dos acciones importantes y fuertes: el deseo de ver se acrecentaba porque no había ninguna anticipación, no sabíamos de qué se

trataba ni quiénes estaban adentro de la cabina. El espacio para mirar era reducido, generaba más ansiedad y cierta “pelea” por el lugar. Solo unos pocos podrían acceder.

Y al mirar, veíamos al actor, al personaje y a un personaje intervenido, travestido que estaba develando algo más de lo ya conocido.

Y en la crisis espectacular, al bajar del lugar construido para mirar, me di cuenta de que estaba mirando ahora a otros espectadores, a otros mirones asomados a aquello casi oculto o vedado que había detrás de un vidrio. ¿También yo había sido mirada como mirona? Al estar en lo alto del espacio teatral no había otra posibilidad.

Para cerrar esta exposición pero para abrirnos a otras posibilidades de pensamiento, citamos a José Luis Valenzuela:

Entre los dadaístas puede rastrearse el rechazo de esa lógica que sustenta lo que llamamos “realidad” y la proclama, según la cual “el mundo es un espectáculo en cuyo interior somos, a nuestra vez, espectáculos: de modo que, en el fondo, el mejor teatro para el hombre es él mismo. (2011:121-122)

BIBLIOGRAFÍA

- BURGOS, Alba (2005). *Más Caras caídas*. Córdoba: El Golem Ediciones Alter Nativas.
- (2013). “La máscara enyesada o la máscara del tiempo. (¿Y eso?)”, en Garrido, M. (Dir.). *IV Jornadas de Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 369-375.
- . “Trabas en la(s) dramaturgia(s). ¿Transgénero, transformismo o travestismo?”, en Garrido, M. (Dir.). *IV Jornadas de Dramaturgias (...)*, p. 257-267.
- CASALE, Rolando/CHIACHIO, Cecilia (Comp.) (2009). *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*. Buenos Aires: Catálogos.
- GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. *CELCIT. Teatro: teoría y práctica*, nro. 13. Buenos Aires.
- GIRARD, René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama [1983].
- GRIMAL, Pierre (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 6° edición [1951].
- MÜLLER, Moira. “La sonrisa enigmática de Dioniso: *Las bacantes* de Eurípides”. Versión digital.
- NAPOLI, Juan (2005). “Espacio teatral y espacio sagrado: *Bacantes* de Eurípides”, en *Synthesis* vol. XII, Universidad de La Plata, p.1-18.
- PADEL, Ruth (2009). *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica*. España: Sextopiso.
- RODRIGUEZ DELGADO, Juan C. “La máscara y la tragedia”. Versión digital.
- VALENZUELA, José Luis (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO.

NOTAS

¹ Traducción de la autora.

² Burgos, A. (2005). *Op. cit.*

³ Para hacer mención al ritual teatral, seguimos a Gené, J. C. (2012).

⁴ Algunas referencias míticas sobre ellos (Grimal, 2008):

Dioniso: dios de la ambivalencia, es hijo de Zeus y de la humana Semele. Esta, por la crueldad de Hera quiso que el dios se mostrara en todo su esplendor pero fue carbonizada por la cercanía de sus rayos. Zeus extrajo al niño que Semele llevaba en su seno y lo cosió a su muslo para que pudiera nacer. Dioniso es así “el dios nacido dos veces”. Pero Hera, la esposa de Zeus no debía descubrirlo, por lo que al entregarlo a Atamante e Ino les ordenó vestirlo con ropas femeninas para burlar a aquella. Al darse cuenta Hera,

enloqueció a la pareja y Zeus envió a Dioniso a Nisa (Asia o África) “transformado” en cabrito. Cuando fue adulto, Hera lo descubrió y lo enloqueció pero llegando a Frigia, la diosa Cibele lo curó. Pasadas otras etapas, Dioniso, ya reconocido como dios regresó a Grecia, a Beocia, lugar de origen de su madre y en Tebas introdujo las Bacanales.

Tiresias: adivino célebre hijo de Everes, descendiente de los espartoi y de la ninfa Cariclo. De cómo Tiresias consiguió su cualidad de adivino, hay varias versiones. Una es que habría visto a la diosa Palas Atenea desnuda y ella lo castigó con la ceguera pero lo compensó con el don de la profecía. Otra es que al encontrarse en el monte Citerón con dos serpientes copulando, mató a una de ellas o las separó y por tal acción quedó convertido en mujer aunque siete años después, al ver la misma escena, volvió a ser hombre. Por haber pasado por las dos experiencias es que Zeus lo consulta sobre el placer del hombre y la mujer. Como él respondiera que la mujer disfruta más, Hera lo cegó.

Ágave: Hija de Cadmo y Harmonía, hermana de Sémele. Cuando esta es fulminada por los rayos de Zeus, Ágave miente que su hermana estaba embarazada de un mortal. Dioniso vengó a su madre enloqueciendo a las mujeres de la ciudad de Tebas y a Ágave que creyó ver un león en vez de su hijo Penteo al que descuartizó con sus manos. En el destierro llegó a Iliria y casó con un rey al que mató para ayudar a Cadmo.

Penteo: descendiente de Cadmo. Su padre fue Equión, uno de los espartoi, nacidos de los dientes del dragón. Dioniso era primo de Penteo; cuando regresa a Tebas, quiere vengar a su madre Sémele que había sido injuriada por sus hermanas y entre ellas Ágave. Por eso las conduce a rendirle culto en el Citerón, lugar donde Penteo, por espiar el culto y ver lo que no debía ver será confundido con un león y descuartizado por su propia madre, sacerdotisa de Baco.

⁵ Puede consultarse su biografía en <http://blogspot.com/>.

⁶ Estas notas se realizaron con el aporte de una breve entrevista al actor Leandro Stepanchuc en octubre de 2014 en la Escuela Superior de Bellas Artes en donde actualmente se desempeña como profesor en el área de las materias pedagógicas del Profesorado Superior de Teatro.

⁷ Ver notas sobre su biografía en Burgos, A. (2013:266).

PROCESOS SOCIALES DE (IN)VERSIÓN EN LAS BACANTES

Sergio Roda¹

Es objetivo central de esta ponencia demostrar los procesos de inversión en *Las bacantes* de Eurípides (406 a. C.). Para llegar a ese objetivo el presente análisis quedará dividido en tres ejes: el ritual dionisiaco, el ritual teatral y el metadiscurso teatral, según el modelo propuesto por la cátedra de Lengua y Literatura Griega I².

Es posible encontrar en el texto griego, marcas interesantes de criterios morfológicos, semánticos y sintácticos, que al lector le facilitarán su desglose para identificar las relaciones entre lo sagrado y lo profano insertas en el juego de representaciones propuesto en la obra. Estos temas serán revisados desde dos posicionamientos: uno religioso y otro político, con una clara intención de distinguir una lucha de poderes. En la lectura de la fuente griega se partirá de dos traducciones: una, propuesta por Carmen Chuaqui, y la otra, por Carlos García Gual. Atendiendo a ciertos rasgos lexicales se develarán las diferentes perspectivas insertas en la sociedad tebana construida sobre dos líneas hereditarias: la memoria primordial y la memoria histórica, integradas como un mecanismo que se desprende de ciertos momentos históricos de la Grecia clásica.

I. El rito dionisiaco

Atendiendo a la relación de poder entre dos instancias -la vida política y la vida religiosa- que luchan entre sí produciendo un desplazamiento desde el centro hacia los bordes y viceversa, es posible advertir una serie de in-versiones en la *pólis* tebana que se ocupa de deconstruir y reconstruir los cambios. La más significativa de esas inversiones se produce casi al final de la obra, cuando el rey Penteo y el mensajero, en compañía de Dionisio, se alejan de la ciudad. El objetivo del dios es “limpiar” la ciudad de la *hamartía*, sacar el error implantado en Tebas, para eso conduce al rey hacia el espacio donde se desarrollan sus ritos, para ejercer el castigo.

Del ámbito social donde Penteo es la figura central, el rey es trasladado hacia otro ámbito -el espacio sagrado de las ceremonias- que, aunque complementario en la civilización griega, sin embargo es señalado por el joven gobernante, como algo contrastante y profano. Esta condena de lo sagrado se convierte en profanación al ascender al monte Citerón. Pero el dios consigue dejar expuesto a aquel rey que permanece en falta. Oculto en la figura del sacerdote extranjero, Dionisio conduce a Penteo hacia la piedra del sacrificio con sumo cuidado. El modo que utiliza no es caprichoso sino que elabora un plan muy bien “maquinado” -escribo este término por ser el rey un “maquinador de injusticias”, según el Coro.

Cuando Penteo se traviste realiza una inversión de género con la cual el rito es contaminado por dos factores: la expectación (una mirada desde afuera del ritual báquico), y la inclusión de un hombre en un entorno de mujeres. Pero desde el momento en que Dionisio consigue su propósito -el travestimiento de Penteo- se inicia otro ritual dentro del espacio religioso: Dionisio invierte -y esto forma parte del *dólos*, su engaño- su propio ritual transformando el ritual cultural en un ritual teatral. Dionisio crea sobre sí mismo una metamorfosis con la cual engaña y oculta su identidad. La metamorfosis del dios es la inversión y el reflejo laciano que desenmascara el verdadero interior de Penteo.

De modo que cuando Penteo es ascendido por segunda vez (la primera transcurre cuando suben al monte Citerón) con ayuda de la rama, está ascendiendo en realidad hacia su

caída, y su magnitud es mayor porque cae, en un doble sentido, como rey y como hijo en brazos de su madre.

Solo la muerte sacrificial puede hacer regresar el orden alterado pero esa muerte, para ser aceptada por la sociedad, debe ocurrir en un espacio sagrado: el rito transforma el filicidio en sacrificio cuando Ágave, la cabeza de las ménades, se vuelve partícipe de la voluntad del dios.

La ascensión de Penteo es, entonces, el móvil para que comience su caída: el árbol es desenraizado con rapidez y fuerza inhumana. La manipulación teatral de Dionisio llega a su punto culminante. Se inicia un proceso de inversión donde lo profano para Penteo, se convierte en el rito mismo. De modo que, con su sacrificio, todas las cosas retornan al cosmos: Penteo se quita la peluca con una intención desesperada y vana. Comienza su anagnórisis: de re-presentarse ante las bacantes, pasa a presentarse ante su madre, mientras que el extranjero desaparece de manera corpórea, aunque hace oír su voz divina. Pero lo único que no regresa a su posición original es la falta, la *hamartía* del rey, por ello debe padecer el castigo del dios.

La intención del rey había sido desmembrar la cabeza del rito báquico, sin embargo fue él mismo desmembrado, tras el *sparagmós*: al intentar espiar terminó siendo el centro de las miradas de las bacantes que lo señalan como profano. Y no solo en el Citerón como espacio sagrado, también en la *pólis* tebana, el rey es un ser profano ante la vista de sus súbditos. Por lo tanto, su sacrificio actúa como *phármakon*.

Es posible, entonces, advertir la distinción de dos sociedades: en una, Penteo puede hacer todo lo que desea y actúa con soberbia por provenir del linaje de los cadmeos; sin embargo, en el espacio del rito se muestran las leyes primordiales de esa sociedad vedada al nieto de Cadmo. La posición del rey se invierte y su imagen, inicialmente sagrada ante su familia y su pueblo, se torna impía.

Penteo, retomando lo que venía diciendo anteriormente, queda expuesto, y ese *oxímoron* entre el ver y el ser visto enfatiza la decadencia de su poder. No olvidemos la frase con la cual el mensajero comienza a comunicar la tragedia: “El hijo de Equión, Penteo, ha sido destruido”. Chuaqui podría haber utilizado, por ejemplo, “ha muerto”, en cambio, la traductora escribe “ha sido destruido” depositándole a esta palabra una alta carga semántica y pragmática que infiere la destrucción de un linaje. En el verso 1030, de la semántica del verbo así como del nombre de Penteo junto al epíteto que lo acompaña, puede interpretarse la idea de una destrucción, no solo individual sino la de todo el linaje real, a causa de la voluntad de Baco. Lo confirma el verso 1150 cuando el mensajero sentencia: “Yo considero que lo mejor es ser moderado y reverenciar a los dioses”. Con estas palabras se impone como idea, lo imprescindible de continuar la tradición del rito dionisiaco. En este verso descarto el término “moderado”, de Chuaqui y acepto la traducción que Gual, con la expresión “ser sensato”.

En cuanto al rol de la mujer, tanto en las prácticas profanas como en las ceremonias, queda muy bien detallado en la tragedia. Ágave forma parte de una familia real aunque termina funcionando como sacerdotisa de ritos no aceptados en el palacio. Ella también se encuentra atrapada en la inversión dionisiaca pues de ser *coéfora* termina actuando como *miséfora*. Ágave se vuelve un recurso del *phármakon* sanador de Tebas.

II. El ritual teatral

Ahora nos detendremos en ciertos aspectos relacionados con la teatralidad en *Las bacantes*. Eurípides le coloca al carácter de su personaje principal, Dionisio, conocimientos de un experto teatrista. El dramaturgo elabora ciertos aspectos del mito para que Dionisio sea visto como el ejecutor de la teatralidad. Asimismo, el dios y el rey son parte de un mismo deseo relacionado con la mirada.

El episodio en donde se pone más en evidencia el juego teatral de Dionisio, es aquel en el que el dios y el rey llevan a cabo el diálogo más significativo de toda la obra. Es precisamente mediante ese diálogo que Dionisio devela el deseo del rey, y ejecuta su estrategia para el travestimiento de Penteo, para que su imagen cause risa y para que la tragedia -mientras dure esa escena previa al sacrificio- se torne comedia:

Dionisio -Te matarán si te presentas³ como hombre.

Penteo -Bien dicho otra vez, te has mostrado sabio⁴ desde el principio.

Dionisio -Dionisio me ha otorgado⁵ muchos conocimientos. (vs. 823-825)

Según el texto original y siguiendo la traducción de Carmen Chuaqui, podríamos analizar lo siguiente: Dionisio, oculto desde su *metamórfosis* de extranjero, dice: “si te presentas como hombre”. En esta expresión el dios utiliza dos palabras en el instante justo y muy bien ubicadas. Dionisio le advierte que no sería apropiado “ser visto” como “varón”, de lo contrario podría llegar a ser descubierto y las bacantes lo sacrificarían. En este caso toda la carga interpretativa, desde la semántica, está depositada en la palabra “varón” y tiene relación con el disfraz, más bien con el travestismo. El dios utiliza como estrategia discursiva la misma misoginia del rey para disuadirlo en ese diálogo, a fin de conseguir que el crimen se transforme en sacrificio. Al travestirse, Penteo ya no se presenta sino que se representa en el espacio vedado y el efecto que se produce es el inverso; es así como en los versos siguientes se aclara la verdadera connotación relativa a la idea del travestismo del rey. Sin embargo, será la aparición de su mirada impía lo que acelera el instante de su muerte. De esta manera, al exponerlo impio ante su pueblo, observamos simultáneamente la muerte física de Penteo, la humillación de su linaje y la caída del poder real.

No obstante, como Penteo aún no está decidido, el dios debe buscar un modo para que sus palabras causen impacto sobre quien será el chivo expiatorio del sacrificio. En los versos 850 y ss. puede leerse:

(...) primero hay que trastornar su mente (...) y desatar en él una locura pasajera, pues mientras se mantenga en sus cabales se negará a vestirse de mujer, pero si extravía el juicio se disfrazará. (vs. 850-852)

Las palabras de Dionisio son indicadores del reflejo que se produce entre ellos. Ambos son complementarios, hasta en su comportamiento de “maquinadores” aunque si el rey es un “maquinador de injusticias” (v. 1042), del caos, Dionisio tiene que ser visto como un “maquinador de la justicia”, para conseguir primero el orden sagrado e inmediatamente, el orden político.

Cuando el hijo de Ágave dice en el verso 805: “¡Ay! Ahora tramamos algún engaño en contra mía”, en la respuesta de Dionisio aparece de un modo propicio y adecuado la palabra *téchne*: “¿Cómo, si sólo quiero salvarte con mis artes?” (v. 806), para enfatizar el juego teatral que ya en el prólogo comenzó a montar el dios. Esto nos hace comprender mejor la

ironía observada en los versos 800-801, cuando Penteo dice: “Que difícil me resulta este extranjero con el que estoy enredado; no importa lo que suceda, no guarda silencio nunca”. Esta expresión aumenta el significado del doble juego que se genera en el diálogo transcrito entre los versos 778-861.

La idea del travestismo que siembra Dionisio, no produce tanto espanto en el rey pues hay algo que lo seduce: el deseo de mirar lo vedado. En tal sentido existe una combinación entre rito y teatro porque, aunque la escena en el Citerón no es ficcional sino que es el espacio del rito sagrado, sin embargo es en su interior donde Dionisio hace el montaje de la teatralidad de su poder. Dionisio cumple el rol de un dramaturgo con supremas habilidades de escenógrafo, maquillador, iluminador y técnico en vestuario.

Y en este punto en el cual Penteo queda travestido, es donde se observa otro rasgo interesante. En el teatro griego, el travestismo era propio de las comedias, mientras que esta obra de Eurípides juega con este proceso en una escena que (solo conjeturando) obligaba a un espectador social, religioso y cultural, a dividirse emocionalmente, provocando risas en algunos y congojas en otros.

Travestismo y transformación, por lo tanto, son los recursos teatrales de este dios. Los personajes de Dionisio interactúan en un montaje real (el espacio del ritual teatral), en una escenografía real (el espacio del ritual religioso), con una finalidad que apunta al reconocimiento de su identidad como divinidad.

En este punto relacionaré la teoría expuesta por Mircea Eliade en su obra *Mito y realidad*, con el ritual teatral de *Las bacantes*. El autor define anamnesis como “el esfuerzo por conservar la memoria de los acontecimientos contemporáneos y el deseo de conocer lo más exactamente posible el pasado de la humanidad”. El montaje teatral de Dionisio, a través de la anamnesis, produce en Tebas un despertar de la conciencia para prolongar la valorización religiosa de la memoria y el recuerdo. Un despertar de conciencia siempre es abrupto, es como pasar de la ceguera a la luz (como en la alegoría de la caverna), y ese pasaje se produce con el sacrificio de Penteo. En la obra citada, Mircea Eliade dice:

Quando el dios supremo ha desaparecido completamente del culto y está olvidado, su recuerdo sobrevive disfrazado, degradado en los mitos y los cuentos del paraíso primordial, en las iniciaciones y en los relatos de los chamanes, en el simbolismo religioso y en ciertos tipos de mitos cosmogónicos. (p. 43)

En mi análisis analógico entre el pasado primordial del ritual dionisiaco y el ritual teatral que monta Dionisio, podemos observar que el culto dionisiaco está en peligro por su no reconocimiento en la Tebas representada en *Las bacantes*. Un olvido puede manifestarse en una civilización a nivel consciente, a nivel simbólico, o mediante experiencias estáticas. Eliade dice: “gracias a estas experiencias o reflexiones, la totalidad de la comunidad renueva su vida religiosa”.

Dionisio, como personaje, rescata los orígenes de su culto poniendo en práctica el arte del teatro. Este efecto se manifiesta especialmente cuando Penteo le pide al extranjero que lo ayude a ver mejor, por lo que la rama que lo sostiene comienza a subir. En esta posición, el espacio de expectación del rey se asemeja al del espectador en un anfiteatro desde el cual lo que el rey mira está por debajo de él; pero, además, es en ese preciso instante cuando Dionisio abandona su figura de extranjero e inicia su epifanía, al manifestarse desde lo más alto, con su voz divina. Como divinidad, colocándose sobre Penteo y las bacantes, Dionisio es, desde ahora, el único espectador de la escena humana.

En *Historia de la guerra del Peloponeso* (libro II), el historiador hace una interrupción de los acontecimientos socioculturales y políticos para describir bien detallado el mito de Dionisio. Y se me ocurrió pensar que Tucídides se detuvo a rescatar este mito con la intención de regresarle a la *pólis* la conciencia primordial que se estaba degradando ética y moralmente. Esto me hizo reflexionar sobre cuál habría sido la razón del tratamiento de este mito en *Las bacantes*, precisamente en un contexto de producción inserto en los hechos bélicos de la guerra del Peloponeso.

BIBLIOGRAFÍA

CHUAQUI, Carmen (1994). *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. México: Universidad Autónoma de México.

ELIADE, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.

GARCÍA GUAL, Carlos (1998). *Eurípides. Tragedias III*. Madrid: Gredos.

MÜLLER, Moira. “*La sonrisa enigmática de Dionisio*”. Versión *on line*.

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

TUCÍDIDES (2007). *Historia de la guerra del Peloponeso*. Madrid: Gredos.

NOTAS

¹ Experiencia de expectación teatral realizada en el marco de Lengua y Literatura Griega I (módulo: Teatro actual), carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue.

² Se tomará el corpus sugerido por el equipo de la cátedra: para el primer eje los vs. 1043-1153; para el segundo, vs. 778-848; y para el tercero, vs. 1-64.

³ García Gual usa el término “descubren”. Nótese los cambios semánticos que infieren ambas selecciones léxicas.

⁴ García Gual decide usar la expresión “has hablado bien”, obviando el término *sophós* (sabio), clave para que el lector del texto y el espectador del acontecimiento teatral, identifiquen el *éthos* del personaje divino.

⁵ En este verso, García Gual escribe “instruido”; no menciona la palabra “conocimientos” como lo hace Chuaqui.

IDENTIDAD Y MEMORIA COLECTIVA EN SUEÑOS DE AGUA

Miriam Álvarez

“(…) entonces me recordaré de ellos
tan lejos
y moriré de nuevo (…)”.
(Liliana Ancalao. “Cuando me muera” - Feichi lali)

A partir del 2001, las producciones dramatúrgicas mapuche¹ en las provincias de Río Negro y Chubut², empezaron a caracterizarse por la búsqueda de procedimientos poéticos característicos y a su vez, los integrantes de estas producciones comienzan a participar de espacios de debates políticos acerca de la identidad mapuche. Estas puestas buscan, por un lado, realizar propuestas escénicas abordando el tema de la identidad mapuche y, por el otro, realizarlo desde la creación de una poética propia, recurriendo a danzas mapuche, rituales y todo lo relacionado con lo que a través de una operación metacultural queda contenido en lo que se suele dominar como “cosmovisión” del Pueblo Mapuche. A su vez, estas prácticas escénicas forman parte de la discusión política que atraviesa el Pueblo Mapuche, en relación con el estado nacional así como con el provincial pero también con los medios de comunicación y los saberes sociales establecidos dentro del ámbito en el que se desarrollan.

En esta oportunidad, nos proponemos rastrear cómo es trabajada la memoria y, de esta manera, la identidad mapuche en la obra *Sueños de agua* de Andrea Despó³, perteneciente al grupo Metateatro de Trelew. Asimismo, pretendemos analizar los procedimientos estéticos que dicha puesta utilizó. Con este trabajo intentamos, en términos políticos, contribuir a la visibilización de la experiencia social y de la sensibilidad colectiva de los mapuche para reforzar los procesos de autoafirmación de la identidad y de reconstrucción de la experiencia histórica de este Pueblo. En términos académicos teatrales, el objetivo es aportar a un incipiente debate sobre teatralidades mapuche. Si bien existe cierta reflexión acerca de prácticas teatrales indígenas, el campo está aún poco desarrollado en la Argentina.

Para ello, utilizaremos como bases teórico-metodológicas algunos conceptos provenientes de la antropología, y de los estudios de la *performance*.

Contexto histórico

El movimiento político mapuche contemporáneo se conforma a partir de reivindicar su pertenencia a un mismo Pueblo-Nación preexistente a los estados nacionales de Chile y Argentina. El proyecto fundacional del Estado-Nación de la Argentina a finales del siglo XIX, se basó en un modelo económico agro-exportador que promovió la migración europea y desarrolló políticas genocidas sobre los Pueblos Indígenas. Esta realidad ha permitido que por mucho tiempo la Argentina se piense a sí misma con ausencia de población indígena. Esta “desaparición” era entendida como un proceso de la historia universal en la que la civilización avanza sobre sociedades “menos civilizadas” y no como una política estatal (Delrio, 2010:2). En este sentido, los sobrevivientes a estas ofensivas militares, se reclutaron en el silenciamiento de su cultura y la invisibilización de la identidad. (Golluscio, 2006:29)

Las diferentes organizaciones que se encuentran hoy trabajando, devienen de un complejo proceso político que se desarrolló en las últimas tres décadas. Resulta necesario hacer una pequeña periodización sobre el movimiento político mapuche en relación con el

Estado, para entender varios de los elementos estéticos que aparecen en nuestra puesta teatral analizada.

Durante los años '80, con la vuelta a la democracia en Argentina, surgen distintas organizaciones mapuche que reivindican la pre-existencia a los Estados nacionales de Chile y Argentina, entendiéndose como parte de un mismo Pueblo que ha sido dividido por dos Estados nacionales (Briones, 2005:9; Kropff, 2005:99). En la década de 1990 se generó una fuerte movilización en toda Latinoamérica en términos de demandas indígenas. En este primer momento, podríamos decir, el movimiento político mapuche tuvo que enfrentarse al discurso hegemónico que promovía el Estado nacional como negador de la existencia indígena. Para ello, en muchas ocasiones se recurrió a lo que Briones y Golluscio denominan como una operación metacultural, es decir, toda producción cultural presupone revalidar ciertos marcos culturales que se entienden por distintivo de esa cultura particular, y, además, negociar, cambiar, adecuar la cultura en el hacerla (Briones y Golluscio, 1994:9). En este sentido, nos encontramos con el “esencialismo estratégico” que operó como una acción metacultural que fue útil para marcar la diferencia cultural procurando remediar años de no representación, se recurre así a una hiper representación, haciendo hincapié en todos los rasgos que permiten una visualización de la diferencia: vestimenta, idioma, rituales, entre otros. (Briones, 2002)

En el caso particular de la Provincia de Chubut nos encontramos además con la narración del Tehuelche, entendido como el primer poblador de la Patagonia. Se trata de un grupo aborigen idealizado, con costumbres simples que se desarrollaban en plena armonía hasta la llegada del araucano que logró su extinción. El araucano, en este discurso, es entendido como el mapuche invasor proveniente de Chile que es el responsable de los cambios negativos en la historia. La idea que aquí se narra desconoce las relaciones que mantuvieron el Pueblo Mapuche y el Pueblo Tehuelche desde mucho antes de la conquista militar, a través de intercambios, casamientos y ocupación de los espacios. Se niega entonces, en este discurso, la pre-existencia de ambos Pueblos, a los Estados nacionales de Chile y Argentina. (Delrio, 2005:67)

En Argentina los logros que permiten este debate, son la adhesión al Convenio 169 de OIT en 1992, y la reforma de la Constitución en 1994, donde se incorpora el reconocimiento a la pre-existencia de los Pueblos Indígenas al Estado nacional. Esto permitió un nuevo *status* jurídico en las demandas políticas del activismo mapuche. Impulsan así una discusión que permite replantear los principios fundantes del Estado-Nación exigiendo políticas de inclusión. (Briones, 2005:10)

A partir del 2001, con la venida del censo nacional de población y vivienda, en Argentina, donde por primera vez se incluía la variable indígena, distintas organizaciones mapuche comenzaron un trabajo donde el punto clave fue poner en discusión la identidad en el presente⁴. Intentando correrse del “esencialismo estratégico” que caracterizaba el discurso hegemónico acerca de la identidad, donde lo mapuche quedaba reducido al uso del idioma, las prácticas ceremoniales y la vida rural. De esta manera, se buscó la heterogeneidad tanto en el campo como en la ciudad, contemplando las fuertes migraciones a las zonas urbanas (Briones, 2007:272). Esto permitía contemplar las distintas trayectorias mapuche, en las cuales, algunos son campesinos, otros obreros, estudiantes, profesionales, algunos mapuche hablan el idioma *-mapunzugun-*, otros, no, etc. Sin embargo, el territorio mapuche sigue siendo usurpado y su existencia sigue siendo silenciada. (Kropff, 2010:11)

Así, surgieron nuevas formas de activismo mapuche que en algunos casos tomaron la discusión política de los años anteriores para revisarla y cuestionarla. La propuesta escénica que tomamos para este trabajo se estrena en el año 2006, pero se ve atravesada por las diferentes operaciones metaculturales que el activismo mapuche produjo en los distintos momentos políticos. En tanto, en términos teatrales, se han desarrollado distintas propuestas en diferentes lugares de la Patagonia argentina. Algunos trabajos, en sus comienzos, buscaron instalar la presencia mapuche y marcar las injusticias históricas que el Pueblo sufrió para reivindicar sus derechos. Ejemplo de esto son algunos trabajos de Luisa Calcumil como *Alma de maíz*, o *Es bueno mirarse en la propia sombra*.

Estas propuestas se han visto atravesadas por las operaciones metaculturales que el activismo mapuche produjo en el primer momento histórico-político, donde la tendencia fue enfatizar la diferencia cultural. Estos trabajos no hubiesen surgido si el reclamo por los derechos indígenas a nivel de política nacional (a su vez internacional), provincial y local, no se hubiera dado. (Álvarez, 2005:68)

Perspectiva teórica

En este artículo el objetivo es analizar la memoria colectiva mapuche a través del teatro. Para ello, tomamos a la antropóloga Ana Ramos quien, siguiendo los trabajos de Briones y Golluscio, explica que la filosofía mapuche entiende a la memoria como un medio que garantiza la presencia de los ancestros. La antropóloga nos explica que en el pasaje de la pre-modernidad a la modernidad, donde el Estado-Nación impuso su propio devenir, el Pueblo Mapuche sufre un borramiento y se queda sin historia (Ramos, 2008:59). A partir de este momento, la memoria de los mapuche queda desplazada al ámbito de la oralidad y los archivos de la memoria social mapuche quedan relegados en colecciones y museos. Ana Ramos propone indagar en lugares de memoria alternativos donde pasado, presente, naturaleza y sociedad se entraman. De esta manera, se constituye un nuevo tipo de relacionalidad entendiendo las prácticas de familiarización mapuche por fuera de las divisiones modernas entre lo biológico y lo social. Asimismo, los antepasados mapuche, aun cuando ya no formen parte del mundo de los vivos, siguen siendo parte del linaje y son además los que aportan la historia, los conocimientos y las fuerzas para orientarse en el presente (*Op. cit.*:63). Desde esta mirada, los antepasados se hacen presente y en las rogativas, como en el *camaruco*⁵, las familias se comunican con sus *kuify ke ce*⁶ (“antiguos”), así como con los antepasados de la comunidad; se establece entonces, una larga historia de relaciones (Ramos, 2010:127). Nos interesa indagar en esta aproximación la memoria social mapuche como marco alternativo de interpretación histórica.

En la puesta teatral de *Sueños de agua*, el vínculo con los ancestros es abordado a través de la historia de Doña María Epul, *maci* y *camarquera* de Cerro Negro ubicado en plena meseta chubutense. Así, el relato teatral reactiva determinados núcleos del pasado y su significación en el presente, al construir un sentido de pertenencia y al movilizar un trabajo de la memoria sobre la reconocida *maci*. Nos interesa visualizar cómo a partir de esta puesta teatral, que narra algunos momentos de la vida de esta *maci*, se activa la memoria del Pueblo Mapuche y se establece un vínculo entre los vivos y los ancestros.

En tanto, en términos políticos, nos interesa revisar la noción de “aboriginalidad” porque nos permite pensar la cuestión indígena como una construcción social que siempre se está renovando. La aboriginalidad emerge de un proceso de marcación que involucra

únicamente a los grupos que han ocupado el territorio de un País antes de la ocupación nacional y no cuentan con otro lugar propio para definir su origen (Briones, 1997:154). En este sentido, Claudia Briones nos propone pensar en los contextos diversos en los que cada Pueblo Indígena se constituye como pre-existente, ya que los Estados nacionales no se configuran a partir de un modelo uniforme sino que tienen modos particulares de definir la identidad nacional, la ciudadanía y, por lo tanto, la alteridad externa e interna. Es decir, en nuestro caso, no es lo mismo ser mapuche en Argentina que ser mapuche en Chile, dado que se trata de Estados nacionales que han tenido políticas diferentes con respecto a los Pueblos Indígenas. Esto mismo trasladado a las provincias, las políticas de cada una hacia el Pueblo Mapuche no son iguales en Río Negro o Chubut, por ejemplo. (Briones, 2005:13)

Asimismo, nos interesa estudiar la memoria en tanto repertorio, según lo expone Diana Taylor. El repertorio consiste en la memoria corporal que se transmite a través de danzas, gestos, narraciones orales, canto, movimiento; además involucra a la gente, que participa en la producción y reproducción del conocimiento, que forma parte de la transmisión (Taylor, 2011:14). En los estudios sobre *performance*, Diana Taylor propone centrarse en esta como instrumento de protesta política dentro de procesos democráticos. De esta manera, el trabajo es de forma posdisciplinaria⁷, instalando una metodología más flexible proveniente de las artes, humanidades y ciencias sociales. Las fuentes a partir de las que se construyen los objetos de análisis se agrupan en dos conjuntos de acuerdo a aproximaciones diferentes: la del archivo y la del repertorio. En el primer conjunto se incluyen documentos, textos literarios, videos, restos arqueológicos y todo lo supuestamente resistente al cambio. La aproximación fundada en el repertorio recupera la memoria corporal, que nos puede llegar a través de gestos, danzas, cantos, narraciones orales, movimientos, entre otras fuentes. El repertorio necesita de una presencia por lo que los espectadores forman parte de esa transmisión de conocimiento al estar presentes. La idea de repertorio nos resulta útil para pensar cómo a través del teatro, aunque también de las operaciones metaculturales realizadas por el movimiento político mapuche, se trabaja cierta *performance* a partir de la creación de partituras corporales que mantienen una estética anclada en la gestualidad particular del Pueblo Mapuche.

Estructura ficcional y textual⁸

Contaba que un día salió de su casa. No supo qué rumbo tomó. Se perdió. Era muchacha chica. Y cuando vino a tomar conocimiento dice que estaba adentro del agua. Estaba ahí, y no podía salir. Estaba sentada. No sentía frío. No sentía nada. No podía hablar. La habían agarrado los sueños de agua. (Fragmento de *Sueños de agua*)

Andrea Despó forma parte del grupo teatral Metateatro de la ciudad de Trelew, en la provincia de Chubut. El grupo contaba con una sala teatral desde el año 2003, pero durante el año 2013 sufrió un incendio. En esta sala se estrenó esta puesta teatral y se dictaron diferentes talleres y seminarios teatrales.

Sueños de agua, estrenada en el año 2006, es la única obra de temática mapuche, que el grupo desarrolló. La actriz se reconoce como parte del Pueblo Mapuche y, sobre la puesta, afirma: “En la obra hay varias mujeres, una de ellas es la abuela, la otra una niña que aparece y también está la actriz, son fragmentos de vida que interactúan”. (Despó s/r)

La puesta teatral se basa en la historia de vida de Doña María Epul de Cañuqueo, *maci* y *camaruquera* mapuche de la zona de Cerro Negro, ubicada en el límite entre el Departamento Paso de Indios y Mártires en Chubut. La *maci* es la guía espiritual del Pueblo Mapuche, quien tiene el don de curar los males físicos y emocionales de las personas. Doña María era, además, *camaruquera*, es decir, la persona que lleva adelante la ceremonia del *camaruco*. La puesta, que es un unipersonal realizado por Andrea Despó, rescata los elementos que se han incluido en lo que se denomina como “cultura tradicional mapuche” como las danzas, los rituales, o el uso del espacio semicircular, por ejemplo.

La obra está dividida en cuadros y no en escenas. Desde nuestra propia visión interpretativa, la estructura ficcional y textual de la obra se expresa en diez cuadros que no mantienen una unidad de acción convencional y que, mediante diferentes recursos de fragmentación, recrean la vida de María Epul con su nieta Tuca. Además, aparecen en la puesta testimonios de algunos pobladores de Cerro Negro, que mantienen el recuerdo de Doña María Epul. Para su realización se tomaron diferentes testimonios del libro *Doña María Epul de Cañuqueo. Machi y camaruquera de Cerro Negro. Testimonios e historias para reconstruir la vida de una curandera popular*. Libro que publicó en el año 2004, la Fundación Ameghino a partir de una idea de Antonia Nanco, nieta de Doña María Epul, que a través del “Proyecto Gráfico” de La Biblioteca Popular “Agustín Álvarez” de Trelew, promueve su publicación.

Al comienzo de la obra la actriz entra a escena en plena iluminación y de este modo inicia la puesta teatral. El primer cuadro empieza con ella de espaldas al público y observamos que es empujada por el viento al centro de la escena. Allí da lugar a una danza que devela la transformación de Doña María en *maci*, el momento en que es llevada por los sueños de agua. En esta misma danza, la actriz va dando vida a la abuela Doña María y a Tuca, la nieta.

En el segundo cuadro vemos a la abuela observando frascos de orina al trasluz. Esta era la forma en que ella diagnosticaba si existía alguna enfermedad, para luego preparar los remedios y enviarlos en botellas o frascos al enfermo. Aquí aparecen los objetos/signos que serán centrales en la estructuración del relato: un pañuelo y un par de zapatos que usa la actriz para representar a la abuela, y que se quita para transformarse en Tuca, la nieta. Los frascos y botellas de agua, más una olla llena de agua donde Doña María prepara sus remedios, forman parte del conjunto de objetos/signos que estructuran la obra. El agua está representando, por un lado, los remedios que la *maci* preparaba, las aguas curativas que realizaba con hierbas del lugar. Por otro lado, representa la orina que es lo que estudiaba Doña María para descubrir la enfermedad. De esta manera nos dice la Abuela: “(...) Las aguas son la imagen de uno”.

En el tercer cuadro aparece la nieta, Tuca, cantando en *mapunzugun* y, mientras juega con los frascos y botellas, cuenta cómo Doña María se hizo *maci*. Luego aparece la actriz que, mientras acomoda los frascos, llenos de agua, nos dice: “presa en gendarmería por práctica ilegal”. También en este cuadro, aparece el testimonio de una paisana del lugar que la actriz dice mientras acarrea cajones:

(...) a curarse con la abuela venían de todos lados: sabía estar lleno con los cochés, los camiones, dí a caballo sabían venir... Hasta la madre del finado Perón vino, era paisana! A Evita, la esposa de Perón, no la agarró a tiempo. Dice que le dijo que la hubiera salvado si la hubiera visto antes. Yo la conocí a Doña María, era buena curandera, una a vez me curó de los riñones⁹.

El cuarto cuadro irrumpe por el sonido de una avioneta que, según se relata en la zona, pertenecía a una persona acomodada que vivía cerca del lugar y la ofrecía para trasladar la orina de los enfermos hasta la casa de Doña María y para levantar los remedios y llevarlos a los diferentes lugares a los que eran destinados. Cerro Negro es un lugar de difícil acceso, inclusive hoy, y esta avioneta era muy conocida, la llamaban “Chimango”¹⁰. En este cuadro, entonces, vemos a la abuela que, al escuchar que la avioneta se acerca, comienza a ordenar los frascos. Esta es la instancia del relato donde se narra el momento en que le llevan, a Eva Duarte, para que la cure. La abuela sube al *rewe*¹¹ con el frasco de orina, lo mira, lo deja caer dentro de la olla con agua y dice: “La hubieran traído antes...”.

Este cuadro nos permite pensar en dos cuestiones importantes, por un lado, que en un contexto en el que se afirma la extinción de los mapuche, Doña María Epul lleva adelante sus curaciones afirmando la presencia. Por otro lado, y teniendo en cuenta los aportes de Claudia Briones, es necesario pensar algunas cuestiones con respecto al contexto nacional. En el momento de la presentación de la puesta, 2006, contábamos con ya tres años de un gobierno que promovía como tema central los derechos humanos, una Nación que busca la sanación al horror vivido durante la última dictadura. ¿Qué significa la representación de este cuadro teatral donde una *maci* tiene el poder de sanar lo que simbólicamente representa la Nación? ¿Qué significa Perón y Evita en este nuevo contexto?

Aquí no podemos dejar de analizar lo que sucede en el tercer cuadro, en tanto en términos de aboriginalidad, cuando Doña María es llevada presa por Gendarmería Nacional por considerar que realizaba una práctica ilegal. Nuevamente, podemos pensar que María Epul aparece en este contexto en tanto ícono de “la cultura mapuche” que se enfrenta al Estado-Nación, sin embargo, es capaz de curar al Estado que la persigue. ¿Se está planteando en todo caso que existe una posible articulación entre el Pueblo Mapuche y el Estado-Nación?

El quinto cuadro está conformado por un *purvn* (“baile”) y un *tayvl* (“canto”) que realiza la actriz. Podríamos entender esta secuencia como una operación estética que recupera el repertorio producido por la operación metacultural de “esencialismo estratégico” que utilizaron las organizaciones políticas mapuche para marcar la preexistencia ante el Estado-Nación. Opera entonces en este momento, el baile y el canto mapuche como la marcación de la pre-existencia. Ante la no cura de lo que representa simbólicamente el Estado-Nación, se realiza lo característico del Pueblo Mapuche en tanto en términos de autoafirmación.

El sexto cuadro lo ocupa la nieta de María Epul, Tuca. Juega con otra niña que como espectadores no vemos, con la que intenta hacer pis, para luego imitar a la abuela cuando realiza sus curaciones, jugando con los frascos y los remedios de la *maci*. Gritan: “¡Chimango!” cuando escuchan que acerca la avioneta y Tuca corre a ayudarlo a su abuela. En alusión a la relación construida de la nieta con su abuela, observamos primero el reto a Tuca por parte de Doña María, por haber jugado con los remedios, pero inmediatamente vienen los mimos, se escucha una canción de cuna de Aimé Painé, y Tuca se acurruca, apoyando la cabeza en las piernas de su abuela. Luego Tuca, dice: “Por todo rogaba la abuela. Se arrodillaba y pedía por un buen año, por la salud de la gente, por nuestro pueblo y la tierra, para que hubiera buenos pastos y buena cosecha, por la lluvia...”.

Durante el séptimo cuadro, Tuca retoma el juego con su amiga, esta vez obedece y detiene a la otra niña cuando propone nuevamente jugar con los remedios de la abuela: “No allá no, la abuela sabe todo, no la podemos engañar... (*enojada, llora*) ¡Si que sabe todo! Mi abuela no se va a morir nunca!!!”. Frente a esta impotencia, Tuca corre y se acuesta llorando

en el sector de la abuela. Luego se compone y jugando en el espacio de la olla con los frascos le dice a Doña María: “¿Viste abuela que vos no te vas a morir nunca?”

De esta manera nos vamos adentrando en el final de la puesta teatral, con el octavo cuadro en el que vemos la transformación de la nieta en la abuela, recurso que ha sido utilizado a lo largo de la obra para representar el momento de la muerte de Doña María Epul. Nos dice entonces, la abuela: “yo solo quiero llegar. Llegar de donde vengo. De la tierra. De la tranquilidad. Y yo ya tengo muchos años más de lo que tus ojos espían”. En esta secuencia se trabaja la despedida de Doña María de este “mundo de los vivos”. Doña María, *maci* y *camaruquera* de la zona de Cerro Negro, pasa a partir de este momento a ocupar el lugar de los antepasados. Según Ana Ramos, los ancestros mapuche, y con ellos el pasado mismo, pueden volver de múltiples maneras y comunicarse con los que permanecen en la tierra. (Ramos, 2008:63)

En el noveno cuadro Tuca se encuentra jugando en una vertiente en compañía de su amiga, canta y juega con el agua hasta que es llamada y le anuncian que su abuela ha fallecido. Tuca corre llorando hasta llegar la casa de la *maci*. Allí, toma el pañuelo y los zapatos de Doña María y los coloca en el proscenio del escenario. En este instante, Tuca realiza una secuencia de acciones acompañadas con el texto: “¡Quería ir por tierra no más!”, haciendo alusión al entierro de Doña María que, según cuentan los pobladores de Cerro Negro y alrededores, no fue en tierra sino en una construcción de cemento. Aquí, la abuela comienza a decir el primer fragmento del poema de Liliana Ancalao, “Cuando me muera deberé cruzar el río”, mientras se cubre la cara con una tela transparente que es parte de la pollera que usa. Luego se descubre la cara y queda sentada frente al público, la actriz.

Finalmente en el décimo cuadro escénico la actriz comienza a recitar completo el poema de Ancalao, luego se despidió casi como en una ceremonia ante cada objeto que utilizó en la puesta teatral. Se va de escena a través de unas telas blancas que cubren el escenario formando un semicírculo y podemos observar, hasta último momento, su sombra yéndose. Esto representaría, de alguna manera, la idea de que los antiguos, los ancestros mapuche, siguen habitando los lugares de los vivos, y así, posibilitando formas de estar todos juntos.

Memoria y repertorio mapuche

“Levantar los dichos de los antiguos”.
(Ramos, 2010:128)

La obra *Sueños de agua* de Andrea Despó realiza una operación que Ana Ramos explica en términos de la relación de los mapuche con sus antepasados. La construcción de esta relación, nos dice Ramos, se realiza de manera recíproca cuando las personas mapuche promueven distintas tareas para no olvidar a quienes estuvieron antes y también cuando los antepasados se relacionan con sus familiares a través de los sueños (Ramos, 2008:63). Asimismo, afirma:

La conciencia histórica del Pueblo Mapuche se funda en la renovación de los vínculos con las experiencias de los antiguos, y en estas prácticas de transmisión de conocimientos se define la noción misma de historia”. (Ramos, 2010:126)

Esta propuesta teatral propicia un contexto de memoria social mapuche, al reflexionar sobre el pasado a partir de la historia representada sobre la *maci* María Epul.

En tanto, en términos de repertorio, la puesta teatral trabaja con una memoria corporal marcada por la estética del “esencialismo estratégico”. Existe un “repertorio corporal mapuche”, cimentado por el activismo mapuche del primer periodo (80’, 90’) que sostiene algunos gestos característicos, por ejemplo: la lentitud en los movimientos, la forma particular de hablar el castellano al estar atravesado por el *mapunzugun*, la manera de presentarse entre mapuche y ante no mapuche.

En este sentido, nos resulta útil hablar de *performance* porque nos permite, tanto en términos teóricos como artísticos, analizar estos temas en estas y otras prácticas escénicas mapuche, que se nos dificulta desde los campos disciplinarios más tradicionales (Taylor, 2011:15). De este modo, el repertorio corporal utilizado por esta puesta teatral, puede ser entendido como una forma de pensar lo mapuche anclado en lo ceremonial, siendo que las danzas, el canto y las curaciones de Doña María Epul forman un espacio ritual.

En términos teatrales, la puesta *Sueños de agua*, retoma varios de estos gestos y propone otros, como las secuencias de movimientos al inicio de la obra, que están más relacionados con partituras corporales como procedimientos poéticos con bases en la antropología teatral de Eugenio Barba. La partitura es el conjunto de acciones físicas que tienen un principio y un final. El espectador cuando la observa piensa que es una mera improvisación, por el contrario, ella está totalmente estructurada de principio a fin. (Barba, 2005)

Entonces, la obra teatral de Despó podría ser entendida en términos de *performance* al trabajar un repertorio corporal propio donde las danzas mapuche, así como el uso del espacio escénico y las narraciones sobre la vida de la *maci*, se intercalan con la creación de partituras de movimientos corporales. De esta manera, *Sueños de agua* propone una interrelación de elementos teatrales y acciones metaculturales del Pueblo Mapuche, ancladas en las danzas, algunos cantos y poniendo en escena algunos rasgos de las ceremonias realizadas por la *maci*.

Algunas conclusiones

A partir del estudio de la obra *Sueños de agua* podemos visualizar que es preciso profundizar en el análisis de estas prácticas escénicas mapuche que se han venido desarrollando en el último tiempo, siendo que comienzan a formar parte de las discusiones académicas sobre el teatro. La puesta teatral nos presenta cierto diálogo-discusión en términos de aboriginalidad, al tomar algunas de las operaciones metaculturales del primer periodo histórico que se construyeron con el objetivo de lograr visibilización ante el Estado-Nación. Estos son los elementos que se denominan como pertenecientes a la “cosmovisión mapuche”: la danza, el ritual, la ceremonia, el canto, las narraciones, la forma particular de hablar el castellano/español. Estos procedimientos están presentes en nuestra puesta analizada, teñidos por recursos poéticos venidos de la antropología teatral, donde el recurso teatral de secuencias de acciones forma una narrativa corporal y gestual que contiene efecto, sentido y estética.

Sueños de agua, a su vez, levanta la memoria social del Pueblo Mapuche a través de los recuerdos sobre la vida de la *maci*, recopilados de los pobladores de Cerro Negro, temas ligados al pasado silencioso del Pueblo Mapuche. En este sentido, la memoria social articula el pasado en relación al diálogo conflictivo en relación con el Estado-Nación-Provincia, creando un nuevo presente.

A partir del recurso teatral podemos afirmar que la puesta *Sueños de agua* crea mundos donde relaciona el pasado con el presente y, sobre todo, une el espacio de los vivos y los muertos, creando una trayectoria de continuidad entre la vida de Doña María Epul y la actriz, Andrea Despó, pero, también, con los demás mapuche que forman parte del público. Se genera de este modo, una reflexión acerca de la identidad mapuche en tanto memoria colectiva que se reconstruye a partir de las imágenes trabajadas por el recurso del teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Miriam; CAÑUQUEO, Lorena; KROPFF, Laura (2005). "Notas sobre el proyecto de teatro mapuche", en *Conjunto Revista de Teatro Latinoamericano*, nro. 137. La Habana, Cuba, p. 64-70.
- ANCALAO, Liliana (2009). *Mujeres a la interperie - Pu zomo wekuntu mew*. Ed. El suri porfiado.
- BARBA, Eugenio (2005). "Un teatro construido sin piedras ni ladrillos", en *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Ed. Catálogos, p. 159-206.
- BRIONES, Claudia (2005). "Introducción", en *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Editora: Claudia Briones. Ed. Antropofagia.
- (1997). "La noción de aboriginalidad", en *La alteridad del "Cuarto Mundo". (De)Construyendo la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, p. 153-158.
- DELRIO, Walter; RAMOS, Ana (2005). "Trayectorias de oposición. Los mapuches y tehuelches frente a la hegemonía en Chubut", en *Cartografías argentinas (...)*, p. 79-118.
- DELRIO, Walter *et al.* "Del silencio al ruido en la historia. Prácticas y Pueblos Originarios en Argentina". III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad". Buenos Aires, 28 y 29 de octubre de 2010, p. 1-24.
- DESPÓ, Andrea. Proceso de creación del espectáculo *Sueños de agua*. M. I. p. 1-9.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GOLLUSCIO, Lucía (2006). *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Ed. Biblos. Cap. I, p. 23-42.
- KROPFF, Laura (2010). "Teatro, identidad y política en Territorio Mapuche", en Kropff, L. (Comp.). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Ediciones ArteEscénicas. Cuadernos de acción cultural. Buenos Aires, p. 9-28.
- KROPFF, Laura (2005). "Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas", en Dávalos, P. (Comp.). *Pueblos indígenas, estado y democracia*, colección Grupos de Trabajo, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO. Buenos Aires, p. 103-132.
- RAMOS, Ana (2010). "Linaje como relación con los ancestros", en *Los pliegues del linaje. Memorias y políticas mapuches-tehuelches en contextos de desplazamiento*. Ed. Eudeba, p. 125-138.
- (2008). "El Nawel y el Pillañ. La relacionalidad, el conocimiento histórico y la política mapuche", en *World Anthropologies Network E-Journal*, año 2008, vol. 4, p. 57-79, en www.ramwan.net/documents/05_e_Journal/journal-4/3-ramos.pdf.
- TAYLOR, Diana (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica", en *Estudios avanzados de performance*. Ed. Fondo de Cultura Económica, p. 7-30.

FUENTES

Testimonios e historias para reconstruir la vida de una curandera popular. Doña María Epul de Cañuqueo. Machi y camaruquera de Cerro Negro. 2004. Obra colectiva promovida por Antonia Nanco en defensa de la Cultura Mapuche. Fundación Ameghino. Biblioteca Popular “Agustín Álvarez”. Trelew.

NOTAS

¹ *Mapuche* (“Gente de la tierra”) es una palabra en *mapunzugun* (idioma mapuche) y no un gentilicio del idioma castellano. El plural está contenido en la palabra.

² Esta ponencia forma parte de un trabajo más amplio que indaga en prácticas escénicas mapuche tanto en Argentina como en Chile. Aquí solo nos remitiremos a la provincia de Chubut.

³ Andrea Despó es nacida en Trelew, Chubut. Estudió en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano en Neuquén. Actualmente reside en Trelew y es docente de teatro.

⁴ Para más información ver el documento Postura Mapuche frente a la incorporación de la “variable indígena” en el Censo Nacional de Población y Vivienda 2001. Organización Mapuche “*Newentuyaiñ*” y *Pu Weche Fiske Menuko* (Jóvenes Mapuche de Fiske Menuco). En <http://www.mapuche.info/mapuint/Newentuyaiñ011000.html>.

⁵ “Camaruco” se denomina a la ceremonia comunitaria que se realiza una vez al año.

⁶ Para la escritura del *mapunzugun* hemos decidido utilizar el grafemario del Prof. Raguileo.

⁷ Posdisciplinario en lugar de multi o interdisciplinario porque el campo, afirma Taylor, surgió de disciplinas establecidas. El campo de los estudios de *performance* trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos. (Taylor, 2011)

⁸ La metodología de análisis de la puesta teatral recupera algunos de los lineamientos propuestos por José Luis García Barrientos en su “*dramatología*”.

⁹ Todos los diálogos pertenecen al texto original.

¹⁰ Pájaro de la zona.

¹¹ Se denomina *rewe* al altar mapuche, lugar donde se realizan las ceremonias.

**EL ENCUENTRO POSIBLE
ENTRE LA DRAMATURGIA MILITANTE OBRERA Y LA DEL TEATRO INDEPENDIENTE**

Carlos Fos

Las categorías en las ciencias de las artes, especialmente en el teatro, no pueden ser creadas con ligereza o sin sustento teórico válido. En la historiografía de un sistema escénico deben respetarse los procesos en sus contextos específicos sin forzar encuentros a la distancia forjados en el interés particular o en ciertas características superficiales o profundas que emparenten fenómenos en distintas instancias de la línea del tiempo. Así, repetir mecánicamente que el teatro obrero, aun en sus manifestaciones de desplazamiento durante el primer peronismo, los años de la resistencia ante el golpe de Estado de 1955 o las producciones militantes de la década del setenta. Tampoco, sostenidos en principios de acción similares podemos, sin un análisis previo exhaustivo y multidisciplinario considerar al teatro libertario como sustrato del teatro comunitario moderno. Limitarlo a una expresión política excluyente de un movimiento es una reducción que no se comparece con la realidad toda. Este teatro ácrata, si bien fue concebido desde la cabeza a las bases, en su dinámica tuvo numerosas muestras de evolución hacia un teatro desde la comunidad. Los acólitos integradores como los hermanos Gómez, Benito Cossi, Spezia o Vertían, fueron, tal vez sin saberlo, los constructores de espacios participativos de total horizontalidad.

Esteban Gómez y Enrique Aparicio habían tomado parte de las experiencias teatrales realizadas en el centro de Spezia. Ambos, provenientes de la izquierda clasista, colaboraron con diferentes expresiones socio-culturales hasta 1976. Ante la persecución sistemática diseñada y perpetrada por las autoridades militares en Córdoba, dejaron la capital provincial y se asentaron en la zona de Pocho, cerca del pequeño pueblo de La Paz. En 1979 crearon una biblioteca itinerante, que recorrió caminos de tierra, visitando las chacras humildes de la región. Cuenta Gómez:

Eran tiempos negros y decidimos aportar nuestro granito ante tanta destrucción y dolor. Nos quedamos en un paraje bello y abandonado, donde la mayor parte de sus habitantes, trabajadores rurales, carecían de las condiciones para acceder a una digna existencia. Desnutrición, enfermedades de fácil prevención, analfabetismo y una mirada cercana a la resignación. Ese era el panorama. Personalmente, había aprendido que los grandes cambios comienzan con acciones pequeñas, en un constante intercambio de intereses y opiniones con los sometidos. De Spezia y sus libertarios guardaba el respeto por la voz de los nunca escuchados. Ya no creía en vanguardias esclarecidas y me preparaba, junto a mi compañero, a tratar de leer las necesidades de este pueblo, con el que convivía. De muchas mateadas y, cuando la desconfianza cedió, apareció la idea de una biblioteca para los chicos. Inicialmente la demanda era para los más pequeños, ya que desde los seis en adelante, el trabajo les arrebatava cualquier posibilidad de escolarización. Con el correr de los años, fuimos incrementando el número de volúmenes y los adultos se prendieron. Primero les leíamos y luego implementamos cursitos de alfabetización. En 1983, con la democracia arribando, les propusimos crear una obra con los cientos de relatos que prolijamente habíamos recogido de cada compañero. En muchos, el hilo conductor de la memoria estaba determinado por el trabajo en las minas de mica, mineral sin utilidad por esos años debido a su reemplazo por componentes sintéticos. Sin más dilaciones, reunimos cerca de cuarenta vecinos y después de muchas discusiones y

aportes, alcanzamos el primer texto colectivo, que terminó llevando el título de *Falso oro*. Estaba armado en base a parlamentos cortos, mezclados con algún soliloquio de mayor extensión y los personajes no eran ficticios, eran la materialización de los propios compañeros. Tardamos meses en estar en condiciones de representarlo, pero lo logramos para una fiesta patronal de 1984.

Decía un fragmento:

Juan -Minero soy, una parte de la montaña que cada día se convierte más y más en piedra. Mis manos, callosas y envejecidas por el trabajo a destajo, no se distinguen del mineral. Y pico y pala, a la búsqueda de esa mica, que te encandila. En la casa espera la Nora, con los chicos. Espero poder llevarle para comer y ese dulce que tanto le gusta. No me quiero engañar porque los patrones cuando aparecen nos dicen que las cosas están mal. Que la mina no tiene futuro y que no hay plata. Y los caraduras vienen con una camioneta nueva y ropa fina. Acaso viven en un rancho, sin agua y rodeado de alimañas. No, los señoritos llegan de la capital con su prepotencia y sus gritos, usando a los traidores capataces, que olvidan su origen y se venden por unos mugrosos pesos de más. Aguantar, resistir, las manos sangrando, los chicos enfermos. Es hora de unirnos y decir que hasta acá llegaron¹.

En 1990 realizaron una obra de creación colectiva en la que contaban la construcción de la vieja ruta 20, que produjo decenas de muertos entre los obreros por las nulas medidas de seguridad. Recuerda Gómez:

Yo quería volver a la ciudad, porque pensaba que el teatro político como arma de concientización requería de grupos numerosos para ser efectivo. Pero estaba equivocado, y ese año 90 comprendí el valor de la palabra como liberadora. Y, nuevamente regresaron a mi mente las enseñanzas del círculo ácrata. La riqueza de la clase explotada se halla en potencia, y sólo requiere de un estímulo adecuado y de la capacidad de escucha, para que pueda aflorar. Cada función de *La ruta*, fue una verdadera fiesta, donde los celebrantes eran los vecinos, que llegaban de los pueblitos desparramados por el valle a participar, cantando, bailando o actuando².

La obra nunca tuvo un guión definitivo, ya que se trabajó con el emergente del público-celebrante. Sin embargo, un soliloquio se mantuvo a través de los cinco años de circulación de la pieza. Marcos, un personaje que condensaba varias historias de vida, era el vocero del trabajo esclavo:

Marcos -Llevamos meses peleando con la sierra. No hay descanso para el pobre hacedor de rutas. Pagamos con nuestra vida, cada trozo de roca que la dinamita mutila. Se han llevado al Ignacio sin piernas y Victorio murió en mis brazos (*Pausa con música de tambores*). Demasiado precio para un camino, demasiado. Los santiagueños quedaron casi ciegos por el polvillo y un chiquitín cayó en una grieta y lo perdimos. Los pobres siempre perdemos (*Letania de tambores*). Llegó un joven hablando de sindicato y luchas. Habrá que prestar atención, para que presten atención. El gobernador anduvo y dijo que éramos los constructores del mañana. Pero nosotros nos preguntamos por el hoy. Aunque preguntar es peligroso. Silencio, tal vez mañana la ruta se llene de voces y la rebelión termine con la injusticia. Tal vez...³

Esteban Gómez murió en julio de 1996 y con él terminó esta etapa de construcción colectiva de la memoria a través del teatro. Pero varios compañeros fueron modificados por la experiencia y se incorporaron a otros proyectos en Córdoba capital.

En este largo derrotero hallamos muchos obreros que, obviando la tarea mecánica, eligieron producir arte como compromiso de vida, para cambiar su realidad en el contexto de un cambio social. Muchos de estos obreros sintieron que las expresiones artísticas no les eran ajenas y, en el caso de los mineros, fueron promotores de grupos de teatro comunitario en los años noventa. Teatro independiente, obrero, militante, comunitario, surcados por el compromiso de teatrar positivamente la vida.

Otro ejemplo de cruces entre teatro obrero y el independiente como depositario de algunos de sus principios éticos rectores se produjo a partir de la diáspora experimentada tras el cierre del Falansterio de Durando. Sin embargo, el proyecto como tal pudo haber fenecido en ese momento pero dejó huellas y cierta continuidad en algunos que participaron en forma secundaria del mismo. Jatón incentivó a dos jóvenes que vivían en las cercanías del falansterio y que gustaban de la lectura, práctica aprendida a través de la visita de acólitos libertarios. Se trataba de Tulio Franchetti y de Alberto Gómez, ambos seudónimos, que trabajaban en sus chacras y que pronto se sumaron al movimiento anarquista como militantes. Se trataba de momentos complejos para los obreros organizados y la pérdida de recursos humanos por diversos motivos era evidente. Franchetti va a operar en la zona rural próxima a Zárate, donde realizó tareas de alfabetización y no tardó en acercarse a los cuadros filodramáticos burgueses, en un intento por cambiarlos desde su interior y para desarrollar la actividad artística que amaba. Nos cuenta:

Descubrí con mucha rapidez que los sectores de la reacción estaban listos a dar un golpe decisivo sobre los trabajadores. El golpe de Estado terminó con Yrigoyen y, si bien, siempre fui crítico de este caudillo y de su partido, la situación empeoró y los patrones no tenían ningún límite para sus actos depravados. Había iniciado, en distintas localidades pequeñas, centros de alfabetización, donde los alumnos eran estimulados con la representación de pequeñas escenas de obras de teatro que llevaba conmigo desde mi paso por círculos animados por maestros como Jatón. No aceptaba a ninguna autoridad porque creía en la organización pero no en disposiciones inconsultas tomadas a cientos de kilómetros y sin conocimiento de las realidades que transitábamos diariamente. Desde que lo conocí amé al teatro y, cuando no pude formar elencos libertarios me sumé a uno aficionado sin aspiraciones políticas. Los primeros meses intenté influir en la elección de las obras o proponiendo la creación de textos propios con un cariz ideológico de lucha. Pero la inestabilidad del grupo y la falta de interés en mis ideas me convencieron de que debía adaptarme a participar en obras burguesas y realizar mi militancia en otro lugar.

Cuando arriba al Gran Buenos Aires no tarda en participar de un conjunto que se denominaba “libre” y que funcionaba en una biblioteca de Lanús. De esta forma, halló cobijo durante unos años en un elenco independiente que mantenía parte de los principios que habían animado al teatro hecho por obreros. Nos sigue contando:

Me encontraba, sin pensarlo, integrando un teatro libre que no tenía apego por la taquilla y que pretendía que cada actor modificara su ámbito de acción en una extensión de su labor más allá de la función. Además éramos una cooperativa horizontal y los textos, si bien burgueses, tenían cierto contenido social. Un día llegó

Leónidas Barletta, el director del Teatro del Pueblo, a dar una charla abierta. Compartió con nosotros una larga discusión sobre el papel del arte en la comunidad. Fue generoso y me sentí parte de algo que comenzaba a surgir en esos años de gobiernos conservadores impiadosos⁴.

Franchetti se retira luego de cinco años de integrar dos colectivos independientes dependientes de bibliotecas, uno de los cuales, la Agrupación Saldías, se presentó en un encuentro de agrupaciones de este tipo en el Teatro del Pueblo en 1939.

Alberto Gómez pasó por una experiencia similar. Al dejar la militancia antes que Franchetti viajó a Buenos Aires, donde su deseo de continuar haciendo teatro comprometido lo llevó a probar suerte en el grupo independiente Espondeo. En esta agrupación utilizó su nombre real, que no reproducimos por pedido del interesado. Explica Gómez:

Mi experiencia en cuadros filodramáticos anarquistas había sido breve y completó mi participación en los cuerpos artísticos del Falansterio. Ambas actuaciones me enseñaron que nunca viviría alejado del arte concebido como una expresión popular, tendiente a romper con la lógica de los empresarios. En el teatro independiente hallé un espacio donde me sentí contenido y pude hacer pequeños aportes, especialmente desde lo técnico. Todos estábamos dispuestos a realizar las tareas que fueran necesarias, algo con lo que estaba familiarizado. Pero, si bien me interesaba actuar, prefería dedicarme a la carpintería, a pintar escenografías o a plantar luces. No teníamos demasiados elementos pero yo buscaba crear, desde mis manos, objetos para utilería o transformar muebles viejos o trastos inservibles en material apto para la escena. Me devoraba los textos de los autores del período y comprendí que no podía seguir en esa vieja posición intransigente de despreciar a las plumas que no fueran ácratas. Luego de seis años, conviviendo con elencos independientes, seguí unido al teatro de arte como espectador a partir de 1940⁵.

Juan Bautista Enríquez y Pietro Volpi, fueron dos maestros en los talleres escuelas racionalistas de Luján y Ensenada. En ambos establecimientos desarrollaron talleres de coro y gusto dramático, encargándose de la conformación de cuadros filodramáticos de la sección adultos. Estas experiencias fueron breves, pero su accionar en el movimiento se extendió por más de dos décadas, desempeñándose como acólitos e instructores. Los anarquistas no solo atacaron la situación imperante, también profundizaron su lucha contra las formas básicas de la producción y el poder y criticaron con determinación. Ambos fueron autores de diversas piezas *amateurs* y promocionaron la constitución de elencos dedicados a la transmisión del ideario ácrata a través del teatro. Volpi y Enríquez formaron a un sobrino del primero, Plácido, que supo participar de algunas de las presentaciones en calidad de ayudante. Nos resume, Plácido Volpi:

Tengo que admitir que mi intervención en las actividades de mi tío y sus compañeros estaban marcadas por mi deseo de hacer teatro, deseo que surgió sin estímulo alguno externo. Pero al ver un cuadro filodramático en acción supe que sería feliz si podía subirme a un escenario. Por supuesto, simpatizaba con las causas sociales pero mi juventud no me permitía comprender el valor de la lucha en su plenitud. Por eso, cuando la situación política se hizo insostenible para las propuestas anarquistas yo me trasladé a Buenos Aires a intentar probar suerte en algún grupo teatral. Sólo me encontraba con elencos comerciales que hacían sainete y sus proyectos no me

interesaban en lo más mínimo. Cuando me hablaron que se juntaban algunos artistas que pretendían cambiar el panorama dramático de la ciudad, burdo y sin profundidad, me presenté a una reunión y me ofrecí para cualquier tarea. En estos encuentros, donde sólo escuchaba, conocí a escritores como Eichelbaum o Barletta, hombres de un profundo compromiso con un teatro de arte al servicio del pueblo. Quedé muy impresionado y hasta pude hacer de auxiliar de iluminador en esos primeros intentos⁶.

Cerramos, en esta ventana entreabierto al fenómeno en estudio, este trabajo con los testimonios de otras trabajadoras que habitaron ambos mundos artísticos. En varios cuadros filodramáticos libertarios, esparcidos por el territorio argentino, surgieron actores, que más allá de las coyunturas de la militancia, quisieron profundizar esta experiencia creativa sin abandonar sus principios ideológicos. Alicia Velkamp e Irene Vela, provenientes de experiencias escénicas anarcosindicalistas, son solo dos ejemplos de continuidad artística, ahora en el seno del teatro independiente.

Alicia Velkamp ingresó a la Organización Independiente Rolland de Sarandí en 1943: Yo venía de una experiencia muy enriquecedora, pero el cambio de la comunidad cerrada a la gran ciudad fue muy fuerte. Siempre creí en los valores que me inculcaron de pequeña, especialmente en mejorar la condición humana y la sociedad, teniendo como elementos válidos, en mi caso particular, al arte. Cantaba y tocaba varios instrumentos, pero mi pasión era actuar. Mi primer maestro fue el señor Welk. Le estaré agradecida, más allá que las técnicas rudimentarias de actuación que me enseñó estuvieron lejos de ser útiles para mi trayectoria posterior. Afincada con mi familia en el sur del Gran Buenos Aires, no tardé en buscar espacios de crecimiento intelectual, ya que este crecimiento es el que nos permite ser libres, alejados de la ignorancia fomentada por los poderosos. Tenía en claro dos cosas, no participaría de ningún elenco profesional burgués e interpretaría algunos de los maravillosos personajes de los textos de teatro nacional e internacional que devoraba desde niña. Me habían hablado del Teatro del Pueblo en Ensenada y hacia allí partí. Me atraía su manifiesto, en el que se establecía que la clase obrera sería su público principal y que su objetivo era utilizar la práctica escénica como mejor vehículo para llevar al pueblo las mejores manifestaciones de arte, reservadas hasta entonces a las minorías, y difundir en las masas obreras las nuevas ideas. Si bien no pude actuar en papeles descollantes, aprendí mucho e hice intervenciones menores en piezas de Gorki, Arlt y de Lope de Rueda. También asistí a clases abiertas en las que intervinieron diversos maestros. De toda esta actividad surgieron derivaciones como El Teatro de la Universidad Popular Alejandro Korn y la Organización Independiente Rolland, a la que me uní⁷.

En esta agrupación Alicia interpretó obras de González Pacheco, Molière y obras de la dramática de la revolución mexicana, entre otras. El grupo se disolvió en 1956, y con su desaparición también se operó el alejamiento de Velkamp de los escenarios.

Irene Vela se sumó al Teatro La Cortina, fundado en 1937. Estaba dirigido por Mané Bernardo y se convirtió en una de las expresiones más reconocidas del teatro independiente en los años 40. Participó, junto al grupo, de una serie de actuaciones en el viejo Teatro Municipal, hecho sobresaliente, ya que no era habitual que elencos de estas características fueran invitados o accedieran a salas del incipiente circuito oficial. En 1944, la dirección

general del organismo comunal, ocupada por Fausto Tezanos Pinto, preparó un ciclo de representaciones a cargo de diversos grupos de lo que denominaban “teatro experimental”, elegidos entre los más prestigiosos. El primero de los seleccionados para este plan de estímulo fue precisamente el Teatro La Cortina, que puso en escena piezas de Merimée, Chejov y Azorín. La relación de Irene se extendió por más de una década.

Es posible afirmar, como conclusión preliminar, que los cuadros filodramáticos de los movimientos libertarios y socialistas revolucionarios fueron formadores de actores y dramaturgos, muchos de los cuales continuaron su camino en el seno del teatro independiente. Por supuesto, cada uno de ellos buscó su propio sendero y la mayor parte de ellos tuvieron pasos fugaces en la escena libre.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKUNIN, Michel (1978). *El estado y la comuna*. Madrid: Zero.
- CARR, E. H. Michael (1970). *Bakunin*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- FABBRI, Luigi (1923). *Dictadura y revolución*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- FOS, Carlos (1990). *Cuadernos libertarios*. México: Ediciones La Fragua.
- (1992). *Breve historia de una revolución inconclusa*. México: Ediciones del Proletario.
- (2010). *En las tablas libertarias*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- (2011). *Del teatro anarquista al teatro comunitario actual*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas,
- (2013). *Teatro obrero. Una mirada militante*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- LÓPEZ ARANGO, Emilio (1925). *El anarquismo en el movimiento obrero*. Barcelona: Ediciones Cosmos.

NOTAS

¹ Entrevista personal a Esteban Gómez, Córdoba, 1992. Texto sin editar ni paginar cedido por el entrevistado.

² *Ibidem* nota 1.

³ Texto sin edición ni paginación aportado por Esteban Gómez.

⁴ Entrevista personal a Tulio Franchetti, Santiago de Chile, 1984.

⁵ Entrevista personal a Alberto Gómez, Montevideo, 1984.

⁶ Entrevista personal a Plácido Volpi, Trelew, 1987.

⁷ Entrevista personal a Alicia Velkamp, La Plata, 1985.

FACTORES QUE MARCARON LA FINALIZACIÓN DEL HISTÓRICO GRUPO IVAD Una propuesta de análisis

Alicia Nudler

El presente artículo analiza las razones que llevaron a la disolución del histórico grupo de teatro barilochense Instituto Vuriloche de Arte Dramático (IVAD)¹. Luego de relatar brevemente aspectos de los inicios y desarrollo del grupo, enmarca el análisis de su finalización en los ideales del movimiento de teatro independiente en el país y el debate acerca de la profesionalización del actor, proponiendo categorías de la sociología de la cultura de Raymond Williams para su mejor comprensión.

Surgimiento y desarrollo del grupo

El IVAD nació el 15 de octubre de 1956². Fue el segundo grupo de teatro de San Carlos de Bariloche, contándose entre los pocos de esta ciudad patagónica hasta la actualidad³. Puede sin duda ser considerado el grupo teatral más importante de Bariloche, por su larga permanencia en el tiempo, por la gran cantidad de personas que lo integraron a lo largo de su historia como actores, técnicos, asistentes o allegados, y fundamentalmente por el destacado papel que cumplió en la vida social y cultural de la ciudad. Su finalización no resulta tan clara como su inicio; existió sin lugar a dudas hasta 1989, produciéndose luego de ese año presentaciones esporádicas que pueden considerarse también del grupo, o que aparecen así referenciadas en los medios, hasta tan recientemente como 2005. A lo largo de su extensa historia montó aproximadamente setenta diferentes obras de teatro⁴, varias de las cuales tuvieron reposiciones en distintos momentos; el grupo realizó además en forma aislada funciones en Buenos Aires, Viedma y Esquel.

El grupo fue creado originalmente por Ángel Luis Aguirre, Miguel Ángel Cornaglia y Aníbal (sic.) Zucal, quienes habían migrado a Bariloche desde otras zonas del país. Aguirre, formado en teatro en Córdoba, era un director joven muy bien conceptualizado en ese momento -según los dichos de nuestro entrevistado Luis Caram- y fue quien le dio la impronta inicial al grupo como director de las primeras obras, montadas con el sistema de teatro circular. En el año 59 tuvo que dejar el grupo a raíz de una enfermedad, y pasó a estar a cargo Cornaglia. También de origen cordobés, Cornaglia era profesor de Letras, poseedor de una amplia cultura general, y en ese momento se desempeñaba como presidente de la Comisión de Cultura de la Municipalidad de Bariloche y como Jefe de la Dirección de Migraciones. Sin embargo, no tenía una formación teatral específica y al quedar bajo su dirección, el IVAD se volcó por un tiempo al teatro leído, como forma de mantener la actividad y para evitar que el grupo se dispersara. Aníbal Zucal, por su parte, sí tenía formación teatral previa, provenía de Mar del Plata y fue el encargado de la iluminación, el sonido y la escenografía de las primeras obras, aunque también participó como actor aisladamente en alguna de las puestas.

En el año 1958 se sumó, con apenas diecinueve años, Luis Caram. Este, hoy muy reconocido actor y director de la ciudad, fue quien permaneció por más tiempo en el grupo: desde su ingreso hasta las últimas obras. Puede considerársele el hilo conductor del IVAD durante prácticamente toda su historia, aunque la dirección escénica de las obras estuvo a cargo, en distintos períodos, de Máximo Victoria primero y más adelante de Norberto "Chiquito" Vaieretti, Guillermo Bricker y Héctor "Buby" Caíno así como de algunos otros en forma aislada. En el año 1980 se sumó Julio Benítez, quien por un tiempo aproximado de dos

años fue presidente del IVAD: importante figura en la historia del grupo, aunque solo dirigió una obra⁵.

El grupo tenía gran arraigo en la ciudad, era muy querido. La gente de Bariloche, al menos un sector importante de la población, sentía que el IVAD los representaba. Esta impresión surge de los dichos de las personas entrevistadas, así como de la lectura de las notas periodísticas que cada función y otros eventos organizados por el grupo motivaban en los medios. Cada estreno era celebrado, y las funciones, en muchos períodos, asiduas, solían contar con un nutrido público.

Citamos aquí algunas de las frases de las distintas personas entrevistadas que se refieren a este aspecto⁶:

“Cuando se abría el telón se escuchaba a la gente que hacía ‘Ohhh’ (*por el asombro que producían los elaborados decorados*)”.

“El teatro IVAD tenía gran arraigo popular y social”.

“El IVAD significaba mucho para la gente de Bariloche”.

“De *El conventillo de la paloma* hicimos treinta y seis funciones a sala llena”.

Así como algunos breves párrafos de notas en medios locales:

El teatro IVAD vio coronar sus desvelos y preocupación en el difícil arte teatral, al ver su platea colmada por un público infantil, en su mayoría, que vivió momentos de alegría desde que se inició hasta el final de la obra. (Diario *Bariloche*, 28 de marzo de 1970, sobre la puesta de *La verdadera historia del verdadero Pinocho*)

Fue estrenada, a sala llena, *La fiaca* de Ricardo Talesnik, en los salones de la Biblioteca Sarmiento bajo la dirección de Luis Caram. (Diario *Río Negro*, 17 de noviembre de 1979)

(...) Y el público dijo sí. Nuestra ciudad, acostumbrada ya a las presentaciones del IVAD, recibió con entusiasmo esta muestra teatral que otorga un matiz diferente a lo conocido, y a la vez nos demuestra que el arte está presente en Bariloche. (Diario *Bariloche*, 11 de setiembre de 1976, sobre el estreno de *Nuestro pueblo*)

Esta pieza fue estrenada el viernes último ante una sala colmada de público, en la Biblioteca Sarmiento. (Sobre el estreno de *El amor de los cuatro coroneles*, datos del diario y fecha no disponibles)

Es de destacar también que el grupo se mantuvo a lo largo de los más diversos períodos históricos del país: desde la presidencia *de facto* de Aramburu y la “Revolución Libertadora”, hasta los finales de la democracia alfonsinista, es decir, sobreviviendo a la negra noche de la dictadura del '76, entre otros períodos difíciles. Pocos grupos de teatro del país tuvieron tanta permanencia en el tiempo.

Los factores de la disolución

Al indagar las razones por las que el IVAD terminó disolviéndose, y formular la pregunta a los protagonistas de la historia, surgen dos factores distintos aunque interrelacionados. Por un lado, una fuerte diferencia de opiniones, a partir de cierto

momento, entre dos subgrupos, sobre el tema de si debían cobrar o no por su trabajo, discusión que no logró ser superada. Por el otro, el conflicto con la Biblioteca Sarmiento, asociación civil a cargo del único espacio equipado como sala teatral en Bariloche en ese momento y hasta muy recientemente, lugar emblemático para los barilocheños, y hogar del IVAD durante toda su existencia⁷. Este conflicto desembocó en el desalojo del grupo, lo que puso fin al menos a la vida más visible y plena del IVAD.

La discusión acerca de si los actores debían cobrar o no en el grupo aparece en varios entrevistados como el factor principal que llevó a la disolución. Los actores del teatro IVAD nunca habían cobrado por su trabajo, desde sus inicios y hasta que se planteó esta discusión en 1989, es decir que por un espacio de treinta años este no fue un factor de conflicto, al menos no de manera explícita. El dinero recaudado en las funciones, que a menudo era considerable debido a la gran afluencia de público, se destinaba a financiar los gastos de los próximos montajes (vestuario, escenografía), y a la Biblioteca Sarmiento, al principio en forma de mejoras (el acondicionamiento del salón de actos como sala teatral estuvo a cargo del grupo: escenario, inclinación del piso, butacas) y posteriormente en forma de dinero en efectivo. En el '89 estalló la discusión, latente desde hacía algún tiempo, cuando los actores de la obra *Inodoro Pereyra* de R. Fontanarrosa, cuya dirección estaba a cargo de Julio Benítez, decidieron repartirse el cincuenta por ciento del dinero recaudado en la segunda función. Luego de este hecho, se discutió de forma muy acalorada el tema en una reunión con otros miembros del IVAD y, al no llegar a un acuerdo, el subgrupo que planteaba la disidencia se retiró del grupo.

Para poder analizar el significado y trascendencia de esta discusión, es preciso remontarnos a los inicios. El nacimiento del IVAD estuvo inspirado en varios de los ideales del movimiento de teatro independiente en Argentina, si bien se produjo más de veinticinco años después del comienzo, en Buenos Aires, de esta etapa de nuestra historia teatral. Podemos suponer que el teatro IVAD compartía con el movimiento iniciado por Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, la pretensión de hacer un teatro de calidad y los objetivos de culturización a través de la puesta en escena de importantes obras del acervo argentino, europeo y norteamericano, promoción de otras formas de arte como música, danza y plástica, y realización de conferencias y mesas redondas sobre distintos temas. También, el hecho de ser un grupo filodramático, en el que los actores no cobraban por su trabajo.

Varias cuestiones demuestran esta marca de origen del teatro IVAD: algunos aspectos de su estatuto, el tipo de obras que se montaban, y los cursos de formación que se impartían con el objetivo de desarrollar un teatro de calidad, fijados por el reglamento interno⁸ como obligatorios para los aspirantes a ingresar⁹. Sin embargo, el IVAD se diferencia del surgimiento del teatro independiente en cuanto a su sello ideológico ya que no nace, como el Teatro del Pueblo, de una ideología de izquierda. Mientras que, como es bien sabido, Leónidas Barletta era un militante de izquierda que hacía del teatro el medio para luchar por los ideales de transformación social a través de la educación del pueblo, el teatro IVAD no presenta una definición ideológica clara. Durante su extensa vida albergó a personas de todo el espectro ideológico, no siendo nunca un objetivo del grupo la denuncia social ni la explicitación de un posicionamiento político.

Sin embargo, partir de 1980 se produce el ingreso al grupo de Julio Benítez primero y Adrián Beato después, personas que venían teniendo militancia gremial y una postura política de izquierda y quienes años después, junto con otros, realizan el planteo del cobro¹⁰. A ellos les parecía injusto que los actores no cobraran por su trabajo, por una cuestión de principios:

había marcadas diferencias en las respectivas situaciones económicas de los miembros del grupo, lo que hacía que el trabajo no pago revistiera un carácter distinto para unos y otros, y esto no les parecía ideológicamente correcto. Otro argumento a favor del cobro era que permitiría la posibilidad de profesionalizarse o dedicarse al teatro como forma de vida. Es interesante observar que las diferencias ideológicas se manifestaron en el tema del cobro, no así en el tipo de obras a montar o en otras decisiones estéticas. La selección de obras se realizaba por consenso entre las personas con más peso en el grupo, y a partir de 1982 podemos notar un cierto viraje cuando comienzan a montarse obras del ciclo Teatro Abierto. Sin embargo, las diferencias ideológicas que pudiera haber no se manifestaban en las decisiones estéticas sino en relación al tema del cobro. Así es como esta diferencia, que había permanecido latente durante varios años, terminó estallando en una reunión en la que, casi como una escena teatral, dos subgrupos se enfrentaron y uno de ellos terminó yéndose¹¹.

Analicemos ahora estas circunstancias en el contexto del debate que sucedió en el país en relación al problema de la profesionalización del actor. Para Barletta y su Teatro del Pueblo, el imperativo de no cobrar por el trabajo teatral estaba claramente enmarcado en ideas de izquierda: el actor debía sacrificarse por la educación de su pueblo, el no cobrar por su trabajo le garantizaría independencia y que la actividad no fuera realizada en pos del provecho personal. En 1943, año en que hubo una diáspora en el Teatro del Pueblo cuando un grupo de actores manifestó su desacuerdo con la medida que impedía percibir un sueldo, Barletta se opuso al cobro por considerarlo un proceso de comercialización del teatro, una pérdida de identidad y una asimilación con el resto de los grupos de Buenos Aires contra los que el Teatro del Pueblo había alzado su voz. (Fos, 2009:313)

Varios años después, en 1959, el destacado director teatral Alberto Rodríguez Muñoz, uno de los protagonistas y defensores del teatro independiente, abogaba a favor de la profesionalización, diferenciándola de la mercantilización y desmitificando la idea del independentismo. En diversos ensayos y artículos, anunciaba que la crisis en que se encontraba el teatro independiente debía superarse, justamente, a partir de la confluencia de este con el teatro profesional-comercial. (Tossi, 2011:87-88)

En el caso del IVAD, el imperativo del no cobro no estuvo nunca acompañado de un posicionamiento de izquierda sino que se planteaba en el marco de la creación de un grupo filodramático donde cualquier persona pudiese actuar y donde lo recaudado pudiese ser utilizado para las próximas producciones. En el año 89, cuando esta tradición grupal es interpelada, podemos decir que la prohibición del cobro aparece más como un aferrarse a las ideas originales del grupo, y el reclamo del cobro como un planteo ideológico, ligado a un posicionamiento de izquierda. Es decir, la polaridad entre cobrar y no cobrar cambia de signo ideológico.

Resulta pertinente para analizar este tema recurrir a las nociones que Raymond Williams propone en su análisis cultural: lo “emergente”, lo “residual” y el concepto de “estructuras del sentimiento”. Lo residual es para este autor aquello que ha sido formado en el pasado pero que aún se halla activo en el proceso cultural, no solo como elemento del pasado sino como un efectivo elemento del presente. Lo emergente está compuesto por los nuevos significados, valores, prácticas y relaciones que continuamente son creados. La ubicación social de lo residual es siempre más fácil de comprender, ya que gran parte de él se relaciona con fases y formaciones anteriores del proceso cultural en que se generaron significados y valores.

Tomando prestados estos conceptos de la sociología de la cultura para aplicarlos al

movimiento teatral y a la formación particular que aquí analizamos, proponemos la hipótesis de que si el no cobro se constituyó en un valor emergente en los años 30, como parte del planteo de nuevas formas de hacer arte, a fines de los 80 esta misma idea se tornó residual. En otras palabras, este posicionamiento, que en los albores del movimiento independiente formó parte de la gestación del cambio, se constituyó más adelante en obstáculo para la transformación, detonando el conflicto y la escisión del IVAD y llevando finalmente, conjuntamente con el factor de la Biblioteca Sarmiento, a la desaparición del grupo.

Williams sugiere que a menudo los aspectos emergentes de la cultura se manifiestan en forma de lo que él llama “estructuras del sentimiento”, que define así:

Estamos hablando (...) del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. (...) también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis tiene sus características emergentes conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Estas son a menudo mejor reconocibles en un estadio posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones. (2009:181)

Este concepto explora las zonas excluidas del análisis cultural en paradigmas más racionalistas, especialmente porque tiene en cuenta los procesos formativos (no solo las formas fijas de la cultura) así como las instancias emocionales y experienciales. El autor sugiere que es precisamente en las manifestaciones y formaciones artísticas donde suelen expresarse estructuras del sentimiento que se encuentran en germen en la vida social.

El planteo del “subgrupo disidente” hacia el final de la vida del teatro IVAD puede ser visto como expresión de una estructura del sentimiento emergente, ya que tenía que ver con una dimensión práctica, expresaba aspectos de orden emocional, fue visto como privado o idiosincrásico al interior del grupo, y vino acompañado de un viraje en el tipo de obras que el grupo estaba mostrando. En otras palabras, creemos que este planteo proponía todo un cambio en cuanto a la manera de hacer arte, al posicionamiento del grupo respecto a lo social, y al mensaje que se quería pronunciar, reflejo de cambios más globales en el país a nivel teatral, propios de los primeros años de la postdictadura.

El desalojo de la Biblioteca Sarmiento

El teatro IVAD, fuera de esporádicas funciones en algunos otros lugares, ensayó y actuó siempre en la Biblioteca Sarmiento, ocupando distintos espacios físicos dentro de sus instalaciones a lo largo de su historia (en una época temprana, ocupaba el sótano, luego por períodos tuvo el usufructo exclusivo del salón de actos, al que contribuyó enormemente a acondicionar como sala teatral) y también estableciendo diferentes arreglos económicos y de mutuo compromiso con la comisión directiva de dicha asociación civil.

La Biblioteca puede considerarse entonces la “casa” del teatro IVAD, y muchos entrevistados así se refieren a ella. Así como el IVAD era un “refugio” para varias personas, en diversos sentidos, o un “nido” (palabras textuales en algunos de los testimonios), la Biblioteca era el “nido” del IVAD.

En el relato de algunos miembros del grupo, el IVAD se terminó porque la Biblioteca

los echó. Veamos ahora algunos extractos del relato que hacen Méndez y Vives, en su *Historia de la Biblioteca (...)*, sobre la relación entre ambas instituciones:

(...) el IVAD colaboró siempre con dinero y trabajo en la adecuación de las instalaciones eléctricas, en el sistema de iluminación especial, en la colocación de la alfombra del *hall* y pasillos, del tapizado de las butacas y del cambio de telón. La relación entre estas instituciones atravesó también momentos de conflicto (....). Estos trances fueron siempre superados gracias a la buena predisposición del IVAD para colaborar. Así, por ejemplo, accede a partir de julio de 1983, a que cada vez que se estrenara una obra las primeras funciones fueran a beneficio de la Biblioteca (....). Durante 28 años el IVAD fue parte de la Biblioteca Sarmiento. En julio de 1984 la relación atravesó un conflicto muy intenso y ambas partes se sintieron agraviadas. La Asociación, luego de experiencias poco felices... (alquilar el salón a otros grupos), decidió entregar al IVAD la responsabilidad de organizar, administrar y mantener el salón de actos con total autonomía, a cambio de un porcentaje de las ganancias. Pero en abril de 1988, el IVAD informaba a la Asociación que le era imposible seguir asumiendo el alquiler del salón en los términos en que se había pactado, debido a la indexación y a la falta de ingresos fijos. Esta situación se mantuvo por varios años en una tensión constante en la que la biblioteca reclamaba tareas de mantenimiento y mejoras del salón y el IVAD argumentaba hacer todo lo que estaba a su alcance y de acuerdo a los medios económicos con los que contaba. Finalmente, en marzo de 1989, el contrato con el IVAD se rescindió (...). En mayo, el IVAD retiró sus pertenencias de la Biblioteca. (Méndez-Vives, 2008:194-196)

Los dos conflictos, el debate sobre el cobro y el problema con la Biblioteca, fueron casi sincrónicos, habiendo entre ellos varios elementos de realimentación: la presión ejercida por la Biblioteca para que el IVAD aportara más dinero tornó el tema del cobro por parte de los actores más imperioso, ya que algunos sentían que ahora se habían transformado en “empresarios” (era necesario recaudar una cantidad de dinero en las funciones) y entonces el trabajo *ad honorem* se volvía más pesado; por otro lado, el reclamo del cobro venía acompañado para algunos de varias otras ideas que hacían a la “independencia” del grupo: el grupo tenía que ser más autónomo con respecto a la Biblioteca, el dinero no podía destinarse a la misma de forma completa, y a su vez la Biblioteca debía poder brindarse a otros grupos, el IVAD debía profesionalizarse y expandirse hacia otros espacios de la ciudad. También, posiblemente, al plantearse esta división interna, el grupo se debilitó y esto hizo que quedara con menos herramientas tanto simbólicas como prácticas para hacer frente a los reclamos de la Biblioteca.

A modo de conclusión

El teatro IVAD fue un grupo artístico de gran importancia en la historia cultural de Bariloche y de la Patagonia. Los sucesos de su nacimiento, desarrollo y disolución revelan una riqueza y complejidad dignas de mayores estudios historiográficos, grupales y estéticos.

De los innumerables aspectos que pueden ser tomados para la indagación de este grupo, en el presente trabajo nos hemos centrado en las razones que llevaron a su disolución, que se revelan ilustrativas de varios aspectos identitarios del grupo, así como reflejo de cambios en la historia teatral del país. Hemos pretendido demostrar la relación entre el

surgimiento del IVAD y los inicios del teatro independiente, así como también ciertas tensiones entre aspectos residuales y emergentes dentro del campo de la actividad teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- DUBATTI, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- (Coord.) (2009). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, p. 307-324.
- FOS, Carlos (2009). “Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana”. En Méndez, Laura y Vives, Julia (2008). *Entre libros y sueños. Historia de la Biblioteca Popular Sarmiento. 1928-2008*. Bariloche: Biblioteca Sarmiento.
- PORCEL DE PERALTA, Adrián y NUDLER, Alicia (2014): “*Teatro IVAD: El grupo y su producción durante los años de la dictadura*”. En V Jornadas de Historia Social de la Patagonia. Bariloche: Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, CONICET-Universidad Nacional de Río Negro (disponible en http://www.clasco.org.ar/libreria_cm/archivos/pdf_108.pdf).
- TOSSI, Mauricio (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken.
- WILLIAMS, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

NOTAS

¹ El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto “Las producciones dramáticas en la Provincia de Río de Negro (1984-2011): estudios poéticos e historiográficos”, de la Universidad Nacional de Río Negro, dirigido por Mauricio Tossi. Como parte de este proyecto, nos proponemos la confección de un archivo sistemático del teatro IVAD y la recuperación a través de entrevistas en profundidad de las distintas voces, experiencias y testimonios subjetivos, en pos de la reconstrucción de su historia.

² Fecha de fundación que figura en el estatuto del grupo.

³ Cuenta como único antecedente con el grupo filodramático La Barca, que existió aproximadamente entre 1943 y 1945, algunos de cuyos integrantes fueron Emilio Saracco, Augusto e Irma Vallmitjana, Roberto y Luis Carlos Porcel de Peralta, Elena Bodi de Peralta y Héctor Farrarons.

⁴ De las muchas obras que montó el IVAD citamos aquí algunas de las más conocidas y/o de mayor repercusión entre el público local: *Antes del desayuno* de E. O'Neill, montada en sistema circular en 1957, con la dirección de Ángel Luis Aguirre y las actuaciones de Fanny Secco, Miguel A. Cornaglia, Ángel L. Aguirre, Celia M. Beveraggi, Jorge Gilmore y Dick Pentreath; *Feliz viaje* de T. Wilder, también en sistema circular, estrenada en 1958, con dirección de Aguirre y las actuaciones de Blanca Paladino, Julio Cornaglia, Aníbal Zucal, María Blumenfeld, Jorge Gilmore y Fanny Secco; *El aniversario* y *El pedigo de mano*, ambas de A. Chejov, estrenadas en 1961, dirigidas por Cornaglia y con las actuaciones de Oscar Godoy, Luis Caram, Liselotte Zeltmann, Renata Roncati, Norberto Bogetto, Silvano Roncati, Jorge Brand e Indiana Florido; *La morsa* de L. Pirandello, estrenada en 1962, con dirección de Cornaglia y las actuaciones de Renata Roncati, Silvano Roncati, Jorge Brand y Eva Prytula; *La cantante calva* de E. Ionesco, estrenada en 1965, con dirección escénica de Luis Caram y dirección general de Máximo Victoria, y con las actuaciones de Elisabeth San Juan, Mario Mihaich, Renata Roncati, Máximo Victoria, Norma Montivero y Luis Caram; *La importancia de llamarse Ernesto* de O. Wilde, estrenada en 1963 con la dirección de Cornaglia y las actuaciones de Jorge Inojosa, Luis Caram, Silvano Roncati, Ana Lia de Vita, Liselotte Zeltmann, Indiana Florido, Renata Roncati, Norberto Bogetto y Jorge García; *El zoo de cristal* de T. Williams estrenada en 1968 con dirección de Norberto Vaieretti y las actuaciones de Marina Escanilla, Elisabeth Caram, Norberto Vaieretti y Oscar Trettel; *El herrero y el diablo* de J. C. Gené, estrenada en 1969 con dirección de Luis Caram y casi cuarenta actores en escena; *La fiaca* de R. Talesnik, estrenada en 1971 con dirección de José Mengolini y las actuaciones de Luis Caram, Nora Esparza, Norma Boeda, Walter Arneodo, Daniel Esparza y José Suez, y reestrenada en 1979 con dirección de Caram; *La zorra y las uvas* de G. Figueiredo, estrenada en 1972 con dirección de Vaieretti y las actuaciones de Hilde Klenk, Nora Esparza, Norberto Vaieretti, Luis Caram, Daniel Esparza y Silvano Roncati; *El organito* de A. Discépolo y E. S. Discépolo, estrenada en 1974 con dirección de Norberto Vaieretti y las actuaciones de José Mengolini, Norberto Vaieretti, Luis Caram, Norma Boeda, Elena Plate, Silvano Roncati y Daniel Esparza; *Nuestro pueblo* de T. Wilder, estrenada en 1976 con dirección de Vaieretti y las actuaciones de Norberto Vaieretti, Silvano Roncati, María Teresa Olcese, Javier Luzuriaga, Guillermo Bricker, Norma Boeda, Sandra Girón, Virginia Duré, Franco Olcese,

Héctor Luis Bricker, Gabriel Barceló, Graciela Fanjul, Mauricio Lavagnino, María del Carmen Tula, Adrián Porcel de Peralta, Adriana Lavagnino y Graciela Acosta; *Un tranvía llamado deseo* de T. Williams, estrenada en 1977 con la dirección de Vaieretti y las actuaciones de Norberto Vaieretti, Virginia Tula, Lilián Lozano, María Teresa Olcese, Guillermo Bricker, Gabriel Barceló, Carlos Rinaldis, Franco Olcese, Carlos Díaz de la Vega y Graciela Fanjul; *El amor de los cuatro coroneles* de P. Ustinov, estrenada en 1978 con dirección de Luis Caram y las actuaciones de Guillermo Bricker, Adrián Porcel de Peralta, Miguel Ángel García, Luis Caram, Tomás Buch, José Mengolini, Nora Franceschini, Verónica Pruden, Lilián Lozano, Lilián Cánova, Ángela Fernández y Graciela Lauro; *Saverio el cruel* de R. Arlt, estrenada en 1979 con dirección de Guillermo Bricker y las actuaciones de Lilián Lozano, Miguel Ángel García, Rodolfo Lostra, Lilián Cánova, Elena Bianchi, Alicia Nudler, Luis Caram, Graciela Lauro, Daniel Burmeister, Héctor Luis Bricker, Victoria Masperi, José Mengolini, Ruth Glucklich, Gabriel Llul, Fabiana Quintero, Daniel Miglioli, Cristián Varela, María Inés Callenius, Daniel Alfonso y Héctor Luis Razzari; *La nona* y *Gris de ausencia*, ambas de R. Cossa, estrenadas con la dirección de Caram en 1980 y 1982 respectivamente; *Mateo* de A. Discépolo y *El conventillo de la paloma* de A. Vacarezza estrenadas en 1983 y 1985, ambas también con dirección de Caram.

⁵ Máximo Victoria era un físico joven del Centro Atómico y amante del teatro. Cuando se unió al grupo, él y Luis Caram comenzaron a cuestionar los métodos de dirección de Cornaglia, por considerarlos poco teatrales y con poca libertad creativa para los actores. Finalmente Cornaglia se alejó del grupo y pasaron a dirigir Victoria y Caram. Victoria dirigió *Manchita de oro* de A. Lorusso y *Crepúsculo otoñal* de F. Dürrenmatt, en co-dirección con Cornaglia, y tres obras breves de A. Casona, *La cantante calva* de E. Ionesco y *Tres actores, un drama* de M. de Ghelderode en co-dirección con Luis Caram; actualmente reside en Europa.

Norberto “Chiquito” Vaieretti también era físico y formó parte del IVAD durante largos años, aunque por un período estuvo alejado y formó su propio grupo, para luego reintegrarse al IVAD. Participó como director y como actor en muchas obras, falleció hace algunos años, y es recordado por sus compañeros y por los espectadores barilocheños con mucha admiración y cariño. Dirigió *El cuento del zoológico* de E. Albee, *El organito* de A. Discépolo, *Todos eran mis hijos* de A. Miller, *La zorra y las uvas* de G. Figueiredo, *El zoo de cristal* de T. Williams y la obra infantil *La verdadera historia del verdadero Pinocho* de la autora local A. M. Pérez Aguirre.

Guillermo Bricker provenía de Bahía Blanca y también contaba con formación teatral. Dirigió *La boda* de B. Brecht, *Un mozo de Chez Very* de E. Labiche, *Saverio el cruel* de R. Arlt, *A qué jugamos* de C. Gorostiza. Héctor “Buby” Caíno también formó parte del grupo como actor durante muchos años, dirigió la obra *Crónica de un secuestro* de M. Diamant, y continúa residiendo en la ciudad de Bariloche.

Por último Pablo Masllorens dirigió *Con mantón de manila*, de su propia autoría, José Mengolini, *La fiaca* de R. Talesnik -en su primera puesta ya que posteriormente hubo una reposición que dirigió Caram-, Julio Benítez, *Inodoro Pereyra* de R. Fontanarrosa y, muy en los comienzos del grupo, el mencionado Anival Zucal dirigió *La inspección* de O. Vergani. El resto de las numerosas obras que montó el IVAD la dirigió Luis Caram.

Cabe mencionar en esta enumeración además y en forma especial a Dolly Fallada y a Silvano “El Tano” Roncati, ambas personas claves en la historia del grupo. La primera, artista plástica, fue la responsable del diseño y a menudo la realización de escenografía, vestuario y maquillaje de la gran mayoría de las obras del grupo, desde el año 1968 hasta el final del grupo. Silvano Roncati actuó en muchísimas obras desde 1961, y es recordado por la gente con mucho cariño y como un gran actor.

⁶ Las personas entrevistadas para la elaboración del presente artículo, a quienes agradecemos enormemente su colaboración, fueron: Dolores Fállada, Luis Torrejón, Adrián Beato, Julio Benítez y Luis Caram, todos integrantes del grupo en diversos momentos. Además agradecemos especialmente a los dos últimos por habernos facilitado valiosísimo material de archivo.

⁷ La Biblioteca Sarmiento se encuentra en el histórico Centro Cívico de Bariloche, conjunto edilicio inaugurado en 1940 y declarado monumento histórico nacional en 1987. La Biblioteca, que fue inaugurada en 1928 y se trasladó luego al Centro Cívico, cuenta con un salón de lectura y biblioteca propiamente dicha en la planta baja, y en su planta superior con un salón de actos actualmente equipado con ciento veinte butacas y sistema de iluminación para teatro. Para mayor información sobre la historia de esta institución se recomienda el libro de Laura Méndez y Julia Vives, *Entre libros y sueños. Historia de la Biblioteca Popular Sarmiento*, que además dedica varias páginas a la relación entre esta institución y el IVAD.

⁸ El reglamento interno del Instituto Vuriloche de Arte Dramático redactado junto con el Estatuto en la primera época del grupo (está disponible el documento pero no contiene fecha) comprende normas generales, por ejemplo: “El sentido de colectividad debe primar sobre el sentido de individualidad en todas las acciones del Instituto”), y normas sobre la Comisión Directiva, sobre los integrantes, por ejemplo la citada: “Las personas que deseen integrar al Instituto en carácter de Integrantes, deberán previamente asistir a los cursos de enseñanza que imponga a tal efecto la Comisión Directiva”, sobre la dirección escénica, sobre los actores, por ejemplo: “Los actores deberán integrar los papeles que se les asigne, no pudiendo alegarse categorías y jerarquías de ninguna especie”, sobre los ensayos y sobre la representación.

⁹ Hay otras coincidencias entre el Teatro del Pueblo y el IVAD. En el Teatro del Pueblo también se produjo una discusión por el tema del cobro, y una parte del grupo renunció. Esa discusión sucedió el mismo año en que el teatro fue desalojado del lugar que les había sido cedido. Algo similar sucedió en el IVAD: la discusión por el cobro y el desalojo de su lugar de funcionamiento se produjeron en el mismo año. Pero a diferencia de lo ocurrido décadas después con el IVAD, el Teatro del Pueblo siguió existiendo por muchos años más.

¹⁰ Anteriormente habían formado parte del grupo algunas personas militantes de izquierda, aunque esto no tuvo un impacto directo o tan visible en el grupo. Se encuentra un relato algo más extenso sobre este punto en Porcel de Peralta, A. y Nudler, A. (2014).

¹¹ Este subgrupo, conformado por todos los actores de *Inodoro Pereyra*, continuó haciendo funciones de la obra en otros espacios, con el nombre Actores Autoconvocados. Al año siguiente formaron el grupo Trampolín, nombre inspirado -según el relato de Adrián Beato- en la sensación de “tirarse a la piletta sin saber si había agua”, por haberse desprendido del IVAD.

DISTOPIAS EN LA DRAMATURGIA PATAGÓNICA CONTEMPORÁNEA

Mauricio Tossi

1. Introducción

Esta ponencia es el resultado parcial de una de las líneas de investigación seleccionadas sobre la dramaturgia rionegrina en la fase de la posdictadura. En esta delimitación, formulamos como objeto/problema las siguientes cuestiones: ¿qué imaginarios sociales se proyectaron en las dramaturgias de la región y cuáles fueron sus correlativos procedimientos poético-teatrales? ¿Es posible establecer, sin caer en reduccionismo mecanicistas, un vínculo entre dichos imaginarios sociales y las fases históricas de la posdictadura?

Para avanzar en este sentido, acotamos nuestra indagación a una lógica imaginaria específica: la tensión utopía/distopía.

2. Breves nociones teóricas sobre los imaginarios sociales

Al superar ciertos obstáculos epistemológicos y al conceptualizar lo imaginario como una de las perspectivas de la acción social con notorios efectos simbólico-institucionales, su estudio ha contribuido a la comprensión “compleja” (Morin, 1999) de las realidades geoculturales; así lo demuestran los trabajos de Cornelius Castoriadis, Gilbert Durand, Bronislaw Baczko, Paul Ricoeur, Manuel Antonio Baeza, José Luis Pintos, entre otros muchos investigadores abocados a los desafíos teórico-metodológicos que los imaginarios sociales promueven.

Por razones de economía argumentativa, en este ensayo tomaremos como base conceptual los aportes de Jean-Jacques Wunenburger, quien define lo imaginario diciendo:

Entonces, acordemos denominar “imaginario” a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadros, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (2008:15)

A partir de esta definición operativa, entenderemos a “lo imaginario” como una lógica específica de la acción social, expresada en contenidos, estructuras y figuraciones, con competencias simbólicas y -de especial interés para nuestro estudio- con función *poiética*, lo que le permite a los sujetos actuantes elaborar categorías de adscripción y/o marcos de referencia dinámicos e históricamente anclados. Asimismo, tal como expone Paul Ricoeur, imaginar es reestructurar campos de significación, para dar lugar a “conflictos semánticos” (2000:201-202) que movilizan ciertos estamentos del tejido social.

Por consiguiente, los sujetos inventan, organizan, desarrollan y legitiman sus prácticas y creencias a través de imaginarios, los que reconocen funciones subjetivas y objetivas difíciles de compilar o predeterminedar.

Sin embargo, en términos generales, Wunenburger plantea algunas perspectivas útiles para reflexionar sobre las representaciones imaginarias en el teatro del período histórico aquí delimitado. A saber:

-Perspectiva estético-lúdica: en los juegos de diversa naturaleza y en las prácticas artísticas, lo imaginario -con base trascendental en el *homo aestheticus*- es un espacio de concreción y

expansión de la intersubjetividad, por ejemplo, al crear lo posible de un mundo otro que contraste con lo empírico-cotidiano y, desde allí, permitir una emancipación simbólica.

-Perspectiva cognitiva: en correlación con lo anterior, Wunenburger señala que “lo imaginario puede aparecer, así, como una vía que permite pensar allí donde el saber desfallece” (2008:49-51) o, decimos desde el marco reflexivo del arte en la postdictadura, pensar allí donde lo ominoso obtura. De este modo, las representaciones imaginarias promueven pensamientos simbólicos, referenciales y analógicos, pero caracterizados por su condición plástica o dúctil, que obliga al analista a remitirse a sus fuentes intratextuales, infratextuales y supratextuales.

En función de estos conceptos operativos, reelaboramos los ejes problemáticos enunciados en la introducción diciendo: desde las perspectivas lúdico-estéticas y cognitivas antes indicadas, ¿qué estructuras (nivel sintáctico) y contenidos (nivel semántico) conformaron a las representaciones imaginarias en la dramaturgia rionegrina de la postdictadura?

Como ya indicamos, para avanzar en este sentido, acotamos nuestra indagación una lógica imaginaria específica: la tensión utopía/distopía.

Para Raymond Williams, la lógica imaginaria de lo utópico debe leerse como un proceso continuo y dialéctico relacionado con su opuesto, la distopía, pues su articulación expone una forma orgánica, con conexión implícita a la estructura cultural que intenta encarnar o, en términos de Ricoeur, nos permitiría comprender ciertos polos de los conflictos semánticos del período histórico aquí delimitado.

Williams cita cuatro tipos de distopías, en este caso, solo nos ocuparemos de la denominada “transformación voluntaria”, esto alude a las ficciones en las que una vida nueva, menos feliz, fue producida por la degeneración social o por las imprevistas y desastrosas consecuencias de un cambio político-cultural. (2012:238)

3. La primera fase histórica, 1983-1990

El imaginario distópico/utópico de una refundación colectiva

En un paratexto autoral editado junto con la obra en estudio, el dramaturgo Juan Raúl Rithner declara haber escrito *La aldea de Refasí* durante los años de censura y represión de la última dictadura militar. Por estas condiciones históricas, el texto fue estrenado recién en la reapertura democrática, puntualmente, en el año 1984, en la ciudad de General Roca, provincia de Río Negro, bajo la dirección y puesta en escena de Cristina Blanco, y con las actuaciones de Luisa Calcumil, Claudio Vaucheret, Carol Yordanoff, Marcelo Mobarac, entre otros intérpretes y músicos.

La obra está estructurada en un acto único, dividido -desde nuestra perspectiva hermenéutica- en cuatro macrosecuencias de acción. Cada macrosecuencia tiene distintos niveles de desarrollo dramático, a saber: primero, lo que podríamos asociar con el “llamado a la aventura” (Campbell, 2008:54) a través de una canción/carta, una acción que convierte a Blanquita en la heroína que inicia un periplo hacia una meta puntual: el retorno de la luz solar a la aldea de Refasí. Segundo, el encuentro con las figuras protectoras y el “cruce del primer umbral” (*ibidem*, 70-77), vale decir, la conciliación de Blanquita con el músico Refasí, la Muchacha y el titiritero para lograr dicho propósito y, a su vez, comprender por qué el sol desapareció y la aldea está condenada a una persistente y agobiante lluvia. En esta secuencia, aparece el personaje opositor, el tirano gobernador del pueblo, llamado Don

Joscurio Nuncarrón, quien -a través de una parodia a las arengas de los dictadores- expone los fundamentos de ese mundo gris y sin luz.

Frente a estas arbitrariedades, la protagonista propone una conciencia de cambio sostenido en el poder de la imaginación, el juego y la música, por ejemplo, esta toma de conciencia se expone en la acción de “vender sueños” en un ámbito especialmente construido para tal fin.

La tercera macrosecuencia que estructura el relato es -lo que siguiendo con la teoría de Campbell denominamos- el “camino de las pruebas” (*ibidem*, 64). Por consiguiente, Blanquita guía a sus aliados -subsumidos en un miedo naturalizado- hacia la superación de los obstáculos, esto último mediante una clara referencia a la libertad interior y colectiva.

Asimismo, para alcanzar la resolución del conflicto, los personajes confrontan con otro recurso clásico en el mítico periplo del héroe: el enigma. En este caso, el juego/adivinanza es presentado por el personaje Pelusín, un gnomo del tamaño de un dedo pulgar que, a su vez, recrea la tradición de los “tinguiritas”, es decir, ciertos seres legendarios de la cultura mapuche. En efecto, a través del enigma dado, este personaje mágico les recuerda a los protagonistas la fuerza heurística y renovadora de la imaginación y la música, incluso, les permite conmemorar un acto de resistencia del pionero o fundador, manifestado en la canción que operaba como símbolo identitario de la aldea, una canción que los pobladores por el temor instaurado han olvidado.

En consecuencia, el enigma del personaje mágico y la rememoración de la canción fundadora ayudan a los personajes a salir de la inacción y, a través de este recurso, enfrentar de manera lúdica el autoritarismo de Don Joscurio Nuncarrón. En este nivel del relato hallamos la cuarta y última macrosecuencia, escenificada con un viaje hasta el sol para solicitar el retorno de su luz y, posteriormente, la resolución definitiva del conflicto, eso es, la construcción de un astro luminoso, de papel, y pintado por los propios protagonistas que ilumina a todo el pueblo y, de ese modo, finaliza aquella etapa sombría e inicia un nuevo período en la aldea.

3.1. Mitogénesis de una refundación colectiva

La reapertura democrática en la República Argentina en 1983/84 operó como un particular marco histórico de enunciación para esta obra. Así, su textualidad devela una notoria connotación sociopolítica, abordada desde elementos simbólico-alegóricos que responden -desde nuestro punto de vista- a una determinada lógica utópica: la mitogénesis de una refundación colectiva.

Según Wunenburger, las funciones lúdico-estéticas y cognitivas expuestas anteriormente se articulan con una tercera perspectiva: “la instituyente práctica” (2008:51). En esta modalidad funcional, lo imaginario provee a la comunidad de sentidos dinámicos y móviles que tienden a una acción. En este orden específico, hallamos el prototipo de la “fundación urbana” como una estructura imaginaria invariable que, independientemente de sus diversos relatos geoculturales, puede leerse a partir de tres componentes mitogenéticos:

a) La filiación del espacio comunitario con un mundo invisible y/o sagrado. De este modo, la fundación o refundación de la ciudad requiere de un héroe intermediario entre lo cotidiano y lo mágico. (Wunenburger, 2008:52)

b) Por sus matrices imaginarias, la fundación solo puede instaurarse a través de un rito o acto simbólico que, a su vez, inaugura un cambio ontológico en el cuerpo social.

c) El nuevo orden está asociado a una violencia exógena, una violencia asumida y luego superada entre “los iguales” (parientes, hermanos, mellizos, etc.). Entonces, se establece una dialéctica entre ley/transgresión o naturaleza/cultura, sin la cual no habría dinámica social e institucional y, al mismo tiempo, “... permite comprender que la paz civil, inherente al proyecto urbano, no puede ser obtenida más que al precio de una violencia nueva, paradójicamente fundadora” (*Ibidem*). Por ende, luego de esa violencia instituyente, la ciudad está en condiciones de configurar un pacto identitario y expulsar de sí misma aquellos factores perjudiciales, por ejemplo asociados al *pharmakos* de la cultura griega antigua. A partir de esta fase, el cambio ontológico emergente se proyecta en particulares interrelaciones sociales y subjetivas.

Así, la mitogénesis de una refundación urbana y política nos permite interrogar a la obra teatral en estudio mediante su vinculación histórico-imaginaria con la reapertura democrática, a través de una fuente supratextual específica: los condicionamientos sociopolíticos de “lo juvenil” en el marco de la posdictadura.

En efecto, desde nuestra perspectiva de análisis, la mitogénesis de una refundación colectiva expresada en el nivel infratextual de *La aldea de Refasí*, responde a una reanimación histórico-hermenéutica, también evidenciada en el nivel supratextual, a través de estos singulares factores sociopolíticos. Por lo tanto, el ímpetu y la acción de los personajes jóvenes (Blanquita, Muchacha y Refasí) para restituir la luz a su comunidad es un recurso lúdico-estético que confronta con aquel niño que -en otro orden imaginario y metafórico- pateaba, lloraba y se ahogaba en mocos por la impotencia y el silenciamiento, la represión y los castigos impuestos.

4. La segunda fase histórica, 1990-2004

La tensión distopía/utopía en las composiciones corporales y espaciales

En sus comentarios sobre esta específica lógica socio-imaginaria, Raymond Williams deja entrever una posible delimitación: por un lado, la formación de distopías racionalistas, es decir, aquellas fundadas en un pensamiento moderno objetivo, tomando a la “revolución” como eje central de la consecuente acción de los diversos ingenieros sociales; por otro, encontraríamos la formación de distopías irracionalistas, en las que el mundo infeliz no responde a la evolución de una fuerza moderna objetiva, sino que se origina en la comprensión subjetiva de determinadas variables, por ejemplo, asociadas a las estrategias poéticas del expresionismo social.

En nuestro estudio hallamos casos que testifican estas tendencias, por ejemplo, con la obra *U27 Una tragedia radical* podemos comprender un modo de asimilación de las distopías racionalistas.

Este texto, resultante de un proceso creativo desarrollado por Luis Sarlinga, Fiorella Corona, Sabina Gava, Cristian Minyersky, entre otros, fue estrenado en el año 2001, una fecha icónica para la configuración de imaginarios sociales nihilistas. En efecto, esta pieza presenta a tres personajes refugiados en un rincón de la Patagonia, durante el año 2053, luego de que el mundo fuera casi destruido por no sabemos qué guerra o revolución. No obstante la desintegración social reinante, se observa el acoso de una mirada totalitaria, expresada en pequeños televisores que pueblan la pequeña guarida de Aníbal, Mimi y Maruja. En este nivel del argumento es evidente la intertextualidad que la obra posee con la novela *1984* de Georg Orwell, otro claro ejemplo de una ficción distópica racionalista.

En este registro del análisis, hallamos uno de los procedimientos que Wunenburger menciona en la construcción de los relatos imaginarios: la reanimación hermenéutica.

En la obra *U27...*, a través de este procedimiento *poiético*, se recupera de la tradición occidental el imaginario de los “infiernos socialmente producidos”, con el fin de proyectar una racionalidad política sobre el pasado. De este modo, las imágenes de una comunidad destruida -a diferencia de la ciudad ideal de la utopía- deporta un interés hacia el pasado histórico, con el fin de conocer, analizar y develar las causas de aquel desastre cultural. Así, la distopía racional conlleva a un revisionismo imaginario, con bases en las competencias históricas y políticas del lector/espectador.

En la citada pieza teatral, se hace evidente el pasaje de un espacio oscuro, tormentoso, invadido por sonidos metálicos y por sensaciones (visuales y táctiles) de óxido raído, hacia un paulatino surgimiento de la luz, manifestado en el refloramiento de las pequeñas plantas que los personajes cultivan y, fundamentalmente, en la recomposición sexual de los cuerpos, con su función erótica, creadora y regenerativa, expresado en el cuadro final, donde la inicial confusión de los sexos: Anibal/mujer, Maruja/travesti, no impide el nacimiento de un nuevo sujeto social, el hijo de ambos, y a través de este recurso instaurar un “nuevo cielo para un viejo infierno”, o lo que es lo mismo, inscribir una nueva utopía en el nuevo cuerpo naciente.

La segunda orientación en las ficciones distópicas se manifiesta en la tendencia subjetiva, esto es, una lógica imaginaria aplicada a la elaboración de mundos ocluidos, al depositar el infortunio en un ámbito interno, y no en una comunidad o sociedad externa. Un caso testigo de esta corriente estética puede ser la obra *Bálsamo* de Maite Aranzábal, escrita en el año 2004 y estrenada en 2007 en la ciudad de Buenos Aires, por la directora Ana Alvarado.

En este texto, Aranzábal propone la siniestra convivencia de tres personajes: Verónica García, una museóloga que llega a la ciudad de General Roca (provincia de Río Negro) para ejercer su profesión en una institución local, el General de la Serna y el Cacique tehuelche Cushamen, ambos sujetos/objetos embalsamados y exhibidos en el museo. Con ellos, la protagonista recordará sus infortunios amorosos y reabrirá sus heridas al reproducir los mecanismos de un erotismo avasallado que no encuentra un “bálsamo” eficaz, como así también se interrogará sobre el valor simbólico de los cuerpos y la densidad social de la memoria.

En esta dúctil y estimulante estructura ficcional hallamos una construcción espacial singular, que opera como distopía del dolor ominoso sobre las muertes abyectas y proscritas, nos referimos al “museo” como ámbito de conflictividades en el establecimiento de un pasado histórico y de una identidad cultural.

Por consiguiente, en esta obra, el museo es un espacio subjetivado y devela una doble lectura, primero, es un lugar de conmemoración y de afianzamiento de una “tradición selectiva” (Williams, 1994), pues la autora convierte en “museables” a determinados componentes de la historiografía patagónica, al resignificar -desde un ámbito geocultural periférico- las luchas de los pueblos originarios como fragmentos de los olvidos jurídicos y sociales vigentes; segundo, el museo es un ámbito estratégico para develar y teatralizar una lógica siniestra, la de la compulsión a la repetición de una forma masculina de poder y erotismo que -de manera persistente- subsume a la protagonista en un ciclo sin fin, agobiante y lacerante, pues cuerpos vivos y muertos, activos o mutilados, ratifican de igual modo la premisa que define a nuestra nación como “un país de hombres”. (Aranzábal, 2004:s/p)

Ambas lecturas muestran un “duelo” inconcluso que -nuevamente en términos freudianos- ubica a esta mujer en un estado de inerte “melancolía” y, desde esta plataforma argumental, se expone la mencionada metáfora sobre la memoria individual y colectiva de las innumerables y silenciadas “muertes sin escena” (Schnaith, 2005) que la historia regional ha promovido, al confinarnos en el olvido y al restarnos la posibilidad de una legítima representación. Vale decir, en la lógica ficcional de *Bálsamo*, Aranzábal ofrece a aquellas muertes sin escena un universo simbólico alternativo, con el fin de revestir lo inefable.

En suma, conjurar la muerte y confrontar con las aporías del pasado histórico es una invariable poética en estos textos. Esta lógica imaginaria y sus consecuentes procedimientos poéticos propone los indicios de una “comunidad imaginada” por la escena rionegrina.

BIBLIOGRAFÍA

- BANCHS, María A. (2007). “Imaginario, representaciones y memoria social”, en Arruda Ángela y de Alba Martha (Coords.). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*. Barcelona: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- BOHOSLAVSKY, Ernesto (2008). *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- CAMPBELL, Joseph (2008). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DUBATTI, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- JAUSS, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- (2005). “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad”, en Suriano, Juan (Dir.). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel.
- SCHNAITH, Nelly (2005). *La muerte sin escena*. Buenos Aires: Leviatán.
- TOSSI, Mauricio (2012). “Escena y exilio: una aproximación a la dramaturgia patagónica de la postdictadura”, en Tossi, Mauricio (Comp.). *La Quila. Cuaderno de historia del teatro n° 2*. Universidad Nacional de Río Negro, Viedma.
- (2014). “La aldea de Refasí: el teatro infantil rionegrino en la reapertura democrática”, en *Argus-a. Arts & Humanities*, vol. III, nro. 12, California-USA/Buenos Aires.
- WILLIAMS, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

ANDACOLLO, HUINGANCO, LAS OVEJAS...
Acontecimientos teatrales

Marisa Reyes

“Presencias que convocan otras voces, para dialogar, seguir escribiendo, reescribiendo, iluminando hacia atrás y también hacia adelante”.

(M. Reyes)

Llego¹ a la Cordillera del Viento² (Dpto. Minas)³. Piedras, cielo y sombras anuncian vallecitos, vertientes que sorprenden, colores, casas humildes, aroma a manzanilla, poleo y más yuyos donde se esconden culebras, lagartijas y otros animales. Lo primero que escucho es el silencio, no solo del paisaje, también de los seres que habitan esos lugares. Llego en busca de voces que digan acontecimientos teatrales, lo que no encontré en ningún escrito sobre el lugar.

Me albero en Andacollo⁴ y desde allí como en una fiesta popular, vecinos, sacerdotes, maestros, jefe del correo, comerciantes... los que están, los que han dejado el lugar y los que han vuelto, dicen, y elaboro esta reseña. Alusiones, elisiones y elusiones, entrecruzamiento de información oral proveniente de testimoniantes adultos, movimiento errático en cuanto escritura hospedada en relatos orales circulantes que siempre parecen esconder-decir algo más, intersticios reveladores, porfiados, insurgentes. Así, registro acontecimientos teatrales; aunque el centro es Andacollo, surge información de los parajes-pueblos cercanos.

Si bien el registro se inicia en 1968, Don Isidro Belver⁵ afirma que entre 1938 y 1940, en la mina, las familias hacían “obritas de teatro para divertirse entre ellos, la mina era la casa y a pocos metros tenían un saloncito y ahí hacían representaciones familiares, de amistades, creaciones de ellos”. Además, desfile de carrozas, bailes populares de carnaval, procesiones con disfrazados de “ángeles y demonios”.

1968

M'hijo el doctor de Florencio Sánchez, dirección general Yolanda Barrionuevo, Ayudante de dirección Héctor Froilán Robles, Asociación de Arte y Cultura Nuestro Pehuén⁶ de Andacollo.

Se necesitan zapatos de Enrique Pongetti y Joracy Camargo, dirección Edgardo Pedemonti⁷, Grupo de alumnos de la Escuela Primaria nro. 28 de Andacollo⁸.

Vida de los próceres, dirección Alba de Vega y Elba de Vega⁹. Alumnos Escuela Primaria nro. 28 de Andacollo.

1974-1975

La gringa de Florencio Sánchez, Grupo Juvenil de Andacollo.

1975-1977¹⁰

El malón de San Sebastián¹¹ de Marcelo Gardín¹², dirección Marcelo Gardín e Isidro Belver¹³, Centro Ex alumnos de la Escuela nro. 76 de Huínganco y Pobladores de Andacollo¹⁴ y Las Ovejas¹⁵, en Las Ovejas.

Cédulas de San Juan de Florencio Sánchez, dirección Violeta Parra¹⁶, Centro de Ex alumnos de la Escuela nro. 76 de Huínganco¹⁷.

La madre, escrita por Elena Soto¹⁸, dirección Violeta Parra, Centro Ex alumnos de la Escuela nro. 76 de Huinanco. C.P.E.M. nro. 11, Andacollo; Escuela Primaria nro. 76, Huinanco.

*Los muertos resucitados*¹⁹. Grupo de Teatro de Andacollo. Salón Cultural Andacollo²⁰.

1978²¹

Hay que operar de urgencia, texto aportado por Hugo Agüero²², dirección Elba de Vega y Alba de Vega, Alumnos Escuela Primaria nro. 28 de Andacollo²³.

El casamiento en el campo, ficcionalización espontánea a partir de experiencias personales sugeridas por el título, pobladores de Andacollo.

Quijote de Benjamín Stochetti e Isidro Belver (autores y actores).

Noche de difuntos de Mila Oya, dirección Hugo Agüero, Grupo Independiente Juvenil de Andacollo²⁴. Salón Cultural de Andacollo, y en Huinanco.

La estancia Las Margaritas (Radioteatro) de Isidro Belver, dirección Isidro Belver y Lidia Martínez. Radio, Dpto. Minas FM 90.5, Andacollo²⁵.

La estancia de los Rosales de Isidro Belver²⁶, dirección Hugo Agüero²⁷, Grupo Independiente Juvenil de Andacollo²⁸. Salón Cultural de Andacollo²⁹.

*El fortín Guañacos*³⁰, autoría y dirección de Elena Soto, Grupo de ex alumnos de la Escuela nro. 76 de Huinanco. Andacollo.

Década del 80

Puestas en escena de *sketch* y obras cortas (especialmente cómicas), dirección Rodrigo Zalazar, Grupo Kel Mari de Danzas y Teatro de Andacollo³¹.

1991

*El montecito de López*³² de Isidro Belver, dirección Rodolfo Ackerman³³. Pobladores de Andacollo, en Manzano Amargo³⁴ y Andacollo³⁵.

1994

La flor del cardón, (leyenda catamarqueña), dirección Ceferino Miazzi, Grupo Independiente de Andacollo³⁶, en Andacollo y Huinanco.

1998

Otlaolnezul (Luz en lo alto), creación colectiva, dirección Olga Olguín, Grupo Independiente de Andacollo³⁷.

Creación colectiva de Juan Alberto Fuentes. Grupo Independiente de Andacollo³⁸.

2000-2001

El árbol egoísta de Isidro Belver, dirección Rodolfo Ackerman, en Charra Ruca³⁹ y Manzano Amargo.

*Equinoccio*⁴⁰, autoría y dirección Isidro Belver⁴¹.

2012

Un viaje a la veranada, creación colectiva, dirección Antonio Guzmán y Máximo Orellana. Grupo de pobladores de Andacollo y alrededores⁴².

2013

Modelos de madre para recortar y armar de Hugo Saccoccia, dirección Vilma Donoso⁴³, Taller de Expresión Teatral CIAR nro. 6 de Andacollo.

La teatralidad se revela en variadas formas, ceremonias de religiosidad popular católica, radioteatro, obras cómicas y dramáticas con o sin texto escrito previo. Fiestas populares que permiten mantener vivas las tradiciones de identidad cultural en la plaza, en la escuela, en el anfiteatro, en la mina, entre los cerros y los valles. Teatralidad como fenómeno inherente a lo cotidiano. Actores sin escuelas ni métodos, seres que se desplazan en la liminalidad, entre ficción y realidad. Siglo XXI con directores que proponen otros recorridos.

Espacio textual de un espacio otro, montaje de relatos donde palpita la vida, distinto al de la TV o de la Literatura, expresión de lazos humanos. El arte como estado de encuentro, construcción instituyente. Si aprendemos a escuchar-los, el regreso siempre está pleno de voces, colores, sabores y abrazos.

Agradecimientos

Juan Fuentes, Isidro Belver, "Yoly" Figueroa, Héctor Robles, Alba de Vega, Luis R. San Martín, Hermanas Albornoz, Rodrigo Zalazar, Manuel Antonio Guzmán, Hortensia Saso, Máximo "Chito" Orellana, Héctor Ordoñez.

NOTAS

¹ En el año 2012 hice tres viajes al norte neuquino: enero, abril-mayo y agosto.

² La Cordillera del Viento se encuentra situada en el norte de la provincia de Neuquén, forma parte del Departamento Minas.

³ En *Oro en la Cordillera del viento* (2007), Hugo A. Bustamante indica:

El territorio se dividió en Departamentos que a lo largo del tiempo van sufriendo modificaciones: primeramente, en 1884, los Departamentos son cinco; luego se agrega uno más en 1896. Ascienden a doce en 1904 y por último a dieciséis, en 1915. (p. 40)

⁴ Distancia en ruta: Andacollo-Plaza Huinul, 322 km; Andacollo-Neuquén, 428 km.

Más datos en Reyes, M. (2013) "Decir el hacer teatral en Andacollo", en Garrido, M. (Dir.). *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 281.

⁵ Llegó como cura párroco "de barba y sin sotana, era un impacto. La mayoría me aceptó enseguida, menos una Sra. de Las Ovejas -para mí no sos cura- me dijo. Recién a los 6 o 7 años empezó a quererme" (I. Belver). Más datos en Reyes, M. (2014). "Reconstrucción comunitaria de la historia teatral en Andacollo", en Garrido, M. (Dir.). *V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 392.

⁶ Datos del elenco en Reyes, M. (2014:378).

⁷ Docente radicado en la localidad.

⁸ Elenco integrado por varias mujeres, entre ellas las provenientes de la familia Jorquera y López (Huaraco), y Juan Alberto Fuentes, entre otros.

⁹ Datos biográficos en Reyes, M. (2014:392).

¹⁰ El Sr. Luis San Martín, oriundo de la zona, desempeñó tareas en la Municipalidad de Andacollo desde los catorce años a los veintidós. En 1976, en momento de inauguración del Matadero en Andacollo conoció gente de Neuquén. Por ese motivo, le ofrecieron un puesto como Inspector de Bromatología. La noticia le llegó en un telegrama, único medio de comunicación de la época. Renunció y el 13 de octubre de 1978 ingresó Contratado como empleado municipal en la ciudad de Neuquén y se instaló allí durante veintidós años. Se encuentra radicado nuevamente en Andacollo donde es comerciante, "siempre estubo en mí, el día que pueda volver, voy a volver" -expresa.

¹¹ El texto de la obra es *¡Cristianos, a la cruz! ¡Caballeros, a la bandera!* (I. Belver).

La puesta en escena se efectuaba en el marco de la Fiesta de San Sebastián en Las Ovejas. El Sr Rodrigo Zalazar expresa: "También llevábamos obras de teatro de entretenimiento, mayormente de género criollo. Lo hacíamos en el Salón Comunitario (Las Ovejas.), recuerdo que actuaban los hermanos Villanueva, Omar y Luis, que también eran del grupo de teatro de Andacollo.

¹² Datos biográficos en Reyes, M. (2014:392).

¹³ *Idem*, p. 392. Isidro Belver llegó a la zona en 1971 y fue cura párroco durante diez años.

¹⁴ Distancia en ruta: Andacollo-Huinganco, 18 km.

¹⁵ Distancia en ruta: Andacollo-Las Ovejas, 33 km.

¹⁶ Datos biográficos en Reyes, M. (2014:392).

¹⁷ *Idem*, p. 381. "El Centro de Ex alumnos... entre sus cosas tenía obritas de teatro muy de pueblo, inventadas todas. Un año yo estaba de cura todavía, en Ailincó, los invité y fueron todos allá". (I. Belver)

¹⁸ También era actriz en la obra:

[La obra] Se realizaba en la galería de la escuela, por la tarde, dos o tres veces por semana. Se ensayaba en el patio de la escuela [período septiembre-mayo/mayo-noviembre]. Las luces las hacíamos con tarros de leche nido y papel celofán en colores. El escenario estaba hecho en una tarima de madera, teníamos telones estampados.

¹⁹ El Sr. Luis San Martín expresa que a la obra la copiaron de un librito. Algunos de los integrantes del grupo se encuentran radicados en otras localidades de la provincia: Esther Hernández, en Chos Malal; Rosa Fuentes, en Neuquén; "Polo" León, en Neuquén. Mabel Novoa, Feliciano Bravo, Héctor Rivas, Marina Albornoz continúan en Andacollo, mientras que Raúl Castillo falleció.

²⁰ Luis San Martín:

El pueblo completo iba a ver las obras. La única propaganda que hacíamos era que teníamos un amplificador y unas bocinas que las poníamos arriba del edificio municipal. Teníamos megáfonos en la plaza, único medio para informar al pueblo que estaba atento y ahí nomás caía... Tenía alcance hasta el matadero.

²¹ Luis San Martín:

Cuando me fui en el '78, el colectivo venía una vez por semana y cuando lo perdía o venía con exceso de peso no te llevaba; te quedabas quince días acá o del otro lado [Chos Malal]. Por inclemencias del tiempo por ejemplo, nevaba un mes seguido y no pasaba.

²² Docente.

²³ Datos de elenco en Reyes, M. (2014:383). Además participa Luis Reinaldo San Martín.

²⁴ Elenco integrado por Juan Alberto Fuentes, "Chicha" Ruiz, Mario Albornoz, entre otros.

²⁵ Creación impulsada por el entonces cura párroco Isidro Belver. La primera transmisión fue el 8 de mayo de 1976 desde el Salón de la vivienda de la parroquia. Más información en <https://sites.google.com/site/neuteca200/home>.

²⁶ Sonia Albornoz (Técnica Univ. en Gestión del Desarrollo Local-UNCo), sobre el entonces cura párroco nos cuenta:

En la Iglesia Católica, el cura juntaba a los jóvenes y se formaba el Grupo de Teatro. Hacíamos representaciones del pesebre viviente en la misa pública. José Lezcano era José, yo María y mi hijo de dos años, el niño Jesús. Mi abuela dijo que teníamos que casarnos y mi marido se animó. Primero nos casamos y después bautizamos a la hija.

²⁷ Maestro proveniente de la provincia de San Luis.

²⁸ Elenco integrado por "Chicha" Ruiz, Juan Alberto Fuentes, Mario Albornoz, entre otros.

²⁹ En Andacollo, las presentaciones se efectuaban, generalmente, en el Salón Cultural de Andacollo o en la Escuela Primaria nro. 20.

³⁰ Se rectifica fecha según lo indicado en Reyes, M. (2014:387).

³¹ Más datos en Reyes, M. (2014:384). Además, Eduardo Hernández era uno de los integrantes del grupo.

³² Más información en Reyes, M. (2014:385).

³³ Maestro entrerriano. Estuvo de director en la escuela de Manzano Amargo. Después trabajó en el Aserradero de Andacollo. "Tenía una cosa muy linda, fanático de obritas de teatro que hacía con los maestros para la gente y los alumnos". (I. Belver)

³⁴ Distancia por ruta: Andacollo-Manzano Amargo, 70,4 km.

³⁵ Isidro Belver recuerda que en Andacollo se presentó en el Jardín de Infantes.

³⁶ Elenco integrado por Sonia Albornoz, Mirta Parra, Guido Rodríguez, Manuel Aurelio Ibarra, Juan Alberto Fuentes, entre otros.

³⁷ Datos de elenco en Reyes, M. (2014:386).

³⁸ Elenco: Sonia Albornoz, Irene Cofré, Silvana Martínez de Panozzo, entre otros.

³⁹ Pequeño paraje a 4 km. de Huinganco. Más datos en www.nequentur.gov.ar.

⁴⁰ Isidro Belver relata que se efectuó el 24 de junio, para San Juan:

(...) con Albornoz, yo disfrazado de don Equinoccio, era un viejito todo barbudo explicando qué era el equinoccio. Ese espíritu a la gente le encanta, se prende que es una maravilla.

⁴¹ Los relatos difieren en el año de la puesta en escena.

⁴² Más datos en Reyes, M. (2013:269-283).

⁴³ Vilma Esther Donoso nació en la ciudad de Mendoza y se radicó en el norte neuquino, Chos Malal en 1998. Es Maestra de Artes Plásticas. Docente de teatro en el CIART nro. 6 de Andacollo y en el CIART nro. 4 de Chos Malal. Fue incursionando en el teatro a partir del taller municipal de Chos Malal a cargo de Iván Kovac en el 2005. Participó en diferentes obras y festivales:

2006: *Modelos de madre para recortar y armar* de Hugo Saccoccia. Con presentaciones en el Cine-Teatro "Secundino Peri" de Chos Malal, también en Tricao Malal y El Huecú.

2008: *El lugar* de Carlos Gorostiza. Con presentaciones en el Cine-Teatro de Chos Malal y en el Selectivo Provincial realizado en Zapala.

2009: *Como el agua* de Antonio Fotti. Con presentaciones en Chos Malal y en el Festival Nacional de Humor de Zapala.

2010: *Potestad* de Eduardo Pavlovsky. Con presentaciones en Plaza Huincul, Cutral Có, Chos Malal, Zapala y Neuquén capital. Y en la ciudad de Mendoza.

2011: *La culpa y el chanco* de Nicolás Allegro. Con presentaciones en Chos Malal, en el Festival Nacional de Humor de Zapala, en la ciudad de Neuquén y en Andacollo.

TEATRO DE HUMOR VI

**Obras ganadoras del Sexto Concurso Nacional de Teatro de Humor. Premios Emilia,
organizado por la Biblioteca Teatral Hueney, Zapala, Provincia del Neuquén¹**

Reseña

Patricia Vaianella

En abril de 2011 se llevó a cabo en Zapala el Sexto Festival de Teatro de Humor², a cargo de los integrantes de la Biblioteca y Grupo Teatral “Hueney”. El mentor de este y cinco encuentros más (2000-2009) y del Congreso Nacional de Dramaturgia (2009), Hugo Luis Saccoccia, falleció prematuramente en julio del mismo año en el Hospital “Ramos Mejía” (Ciudad de Buenos Aires).

A tres años de su muerte, por el impulso y esfuerzo de su hijo Marcos, del editor Sergio Yanov y, gracias al subsidio del Instituto Nacional del Teatro, aparece este nuevo volumen. La edición, tan cuidada como las anteriores³. Además de las obras premiadas⁴, dos Prólogos. El primero del gran amigo-hermano de Hugo, Luis Sáez. He seleccionado -a modo de símbolo- estas palabras de quien se siente “altamente honrado de escribirlas”, a pedido de los hijos de “Sacco”:

Un personaje increíble, nuestro mago, capaz de conjugar en una sola vida los rigores de la carrera judicial, con su otra, inefable vocación (en bastardilla en el original) acercar el país extendiendo los brazos, tal el lema del grupo y la biblioteca teatral que sostuvo y enriqueció con un entusiasmo arrollador.

(...) y así andaba por la vida, livianito de lujos, rico en cosas que el dinero no compra ni jerarquiza. La gratificación era muy otra, insisto: **acercar el país, extendiendo los brazos.** (p. 16-17)

El segundo, de los autores. Lo escribieron para la publicación del libro, en vida de Hugo. Cada uno, sin quererlo, ha construido un homenaje y un retrato de quien - comprometido con la actividad teatral y su difusión- puso a Zapala en la geografía dramática nacional e internacional. Seleccionamos un pasaje de lo expresado por ANDRÉS RAPOPORT como ejemplo de lo expresado por los ganadores:

(...) pide obras de teatro de humor, y eso marca el mundo de la diferencia (...) hablo del humor que lubrica las tuercas de la inteligencia, que sorprende al más avisado, que al mismo tiempo alivia la mandíbula y angustia el pecho, pone en espejo de feria frente al mundo en esa nueva imagen deformada, estirada o contraída o fracturada en mil pedazos, adivinemos una verdad que espejos más lisitos, pulidos y caros no devuelven ni a palos (p. 25-26)

Para concluir, hemos seleccionado las estrofas finales del poema “Gente” de Hamlet Lima Quintana, pegadas en uno de los muebles de la Biblioteca Teatral Hueney:

Hay gente que con solo abrir la boca
Llega a todos los límites del alma,
Alimenta una flor, inventa sueños,
Hace cantar el vino en las tinajas,
Y se queda después como si nada.

Y uno se va de novio con la vida,
Desterrando una muerte solitaria
Pues sabe que a la vuelta de la esquina
Hay gente que es así, tan necesaria⁵.

NOTAS

¹ El Jurado del Concurso, integrado por Roberto Perinelli, Lucía Laragione, Ignacio Apolo. En el marco de este Festival los dos últimos jurados han realizado una interesante devolución a los autores acerca de sus obras. También, un curso dictado por el docente cordobés, autor e investigador Gonzalo Marull.

² En la tapa, Sendra ha realizado la ilustración. En la contratapa se mencionan obras premiadas en los Concursos anteriores.

³ Es necesario consignar cómo se acrecentó el número de participantes en cada uno de los Concursos: 1º, 67; 2º, 60; 3º, 107; 4º, 180; 5º, 158; 6º, 290.

⁴ Obras ganadoras:

Señales de humo negro, de Emilio Ferrero.

¿Quiéná?, de Raúl Kreig.

La última fiesta de Iván, de Alejandra Varela.

Obras con mención especial (sin orden de mérito):

Va y viene, de Javier Ahumada.

La culpa y el chancho, de Nicolás Allegro.

La comedia de las situaciones, de Carlos Balmaceda.

Escenas de las últimas semanas de Rita, de Alejandra Favini.

Alto apocalipsis, de Andrés L. Rapoport.

Prometeo, flor de titán, de Marcelo A. Sánchez.

⁵ Cf.: <http://www.encontrarse.com/notas/pvernota.php3?nnota=9326>.

UN CUERPO INFLADO
Megaminón

Sofía Esteban¹

Se ha estado diciendo que la risa es uno de los recursos que tiene el teatro para desarmar los discursos de autoridad, y es exactamente lo que se puede apreciar en *Megaminón* del autor y director teatral Sebastián Fanello (S. F.)². Se puede afirmar que la parodia³ y la sátira⁴ han servido como medios para poner en cuestión o en crisis el discurso de poder en todos los campos: político, religioso, social, familiar etc. Si bien la propuesta de S. F. no es una parodia, está claro que tiene una crítica social que se va recreando a través de lo grotesco.

“La risa se convierte en un método de desenmascaramiento de la tradición social” dice Jorge Dubatti⁵. Esta frase se aplica muy bien a la obra de S. F. Allí se puede ver claramente una crítica a la sociedad actual completamente alienada por el trabajo, cómo las grandes empresas logran mantener a la gente controlada al punto de la “zombificación” y cómo lucran con la infelicidad de la gente. La maravilla de la poética teatral de S. F. consiste en que eso puede mostrarlo haciendo reír al espectador.

A pesar de que lo que vi fueron los ensayos, sin embargo pude advertir los componentes del acontecimiento teatral en general. Las condiciones que se requieren para la experiencia teatral, tales como el convivio (en cuanto a reunión personal), la *poiesis* (en cuanto a metáfora o cadena simbólica ilimitada que transporta a una realidad paralela) y la expectación (el que observa la *poiesis*), se mantienen intactas a la hora de ir al ensayo. Con esto aclaro que el acontecimiento teatral no solo está en el debut, sino también en el proceso de los ensayos. En mi condición de “espectadora intrusa”, mi mirada no pasaba desapercibida para las actrices. Fui no solo para hacer un trabajo de escritura, sino también para ver manifestarse “algo” que a su vez implique una percepción intelectual.

Las actrices fueron cinco: Alicia Montero, Isabel Almeira, Ángela Gandini, Bettina Obreque y Estela Seleme. El primer ensayo se puede dividir en tres momentos⁶: el comienzo, las prácticas y correcciones y, por último, la despedida.

El comienzo fue la llegada de las actrices, la preparación del mate y alguna que otra cuestión del día: una de las actrices no iba a poder asistir (Ángela). En esa instancia del ensayo se sugirió usar algunos elementos para ciertas escenas que requerían de un material no-doloroso con el cual golpear a una actriz, y también se sugirió usar unas botas con plataformas para el vestuario.

La sala de ensayos fue, en principio, el comedor de una casa familiar. Sus dimensiones eran 4x5, es decir, 20 mts². Tenía forma rectangular con una ventana grande que daba a un patio. S. F. y yo nos ubicamos frente a esa ventana, apoyados en una de las paredes mientras transcurrieron las escenas.

El ensayo comenzó media hora después de llegar. Lo primero que noté fue que, para entrar en calor, las actrices comenzaron a moverse en el espacio, todas caminaban alrededor de un círculo imaginario. Mientras se movían iban murmurando parte del texto que les había tocado ese día. De pronto, dos de ellas (Bettina e Isabel) se encontraron y empezaron a interactuar, se hablaban y repasaban el texto. El director observaba sin intervenir.

La segunda parte se organizó en torno a las prácticas y correcciones. Primero se situaron todas en un espacio determinado previamente. Eran tres atrás, una al lado de la otra mirando hacia el “público” (el director) y una en frente (Estela). En ese momento se dieron

cuenta de que había un error y todo comenzó nuevamente. Entonces S. F. hizo la primera corrección: “Un cuerpo en actuación es un cuerpo inflado de tensión”. Esto fue resaltado debido a la falta de energía de las actrices, y la escena volvió a comenzar. Luego hubo otra corrección, muy parecida a la anterior, porque una actriz no ponía -según el director- el “cuerpo” necesario: “Hay que ponerle el cuerpo al texto”. Finalmente la misma actriz se situó adelante y repitió la presentación. A partir de ese momento se pudo apreciar la gestualidad de su rostro.

En esa presentación se anuncia la temática de la obra. Si bien es una reescritura de *Agamenón*, uno de los temas centrales es cómo Osória, el personaje principal, mantiene engañadas a un grupo de mujeres que trabajan para él. No solo las mantiene engañadas, sino que las explota y a través de la llamada “merca”, las anestesia y las obliga a trabajar el doble.

Una de las actrices que está detrás (Alicia), se adelanta un poco, aunque no lo suficiente para quedar adelante de todo sino en el medio de sus compañeras. Ella, que representa a Osória, interactúa con la presentadora, luego vuelve hacia atrás y comienza el coro:

Me despierto, me levanto, me visto, me lavo,
Desayuno merca, trabajo, trabajo, trabajo. (*Megaminón*, coro)

Cada vez que hay un error se tiene que volver a empezar, se retoma con “el pie” en el momento previo al error. Frecuentemente el coro se equivocaba ya que se debía decir todo al mismo tiempo y no era tarea fácil. Las acciones del coro solían ser bastante tranquilas. Algunas veces adoptaban ritmos más movidos y con gestos “campiranos”, aunque más allá del canto *O Susana*, el coro se mantuvo tranquilo recitando sus estrofas. Finalmente la escena estuvo lista y salió bien.

Pasaron a la escena siguiente. Lo primero que trataron de hacer fue imitar el ruido de una teletransportación. Aparecieron otras dos actrices: una representaba a una viajera que viene del pasado y la otra, a una futurista zombi que está muy drogada. Entonces hubo otra recomendación del director: “La obra no es solo saber el texto, sino también aprovechar el cuerpo y disfrutarlo”.

Una de las actrices, Alicia, cuyo personaje era el de la viajera del pasado, viaja al futuro en una teletransportación definida como “muy bizarra”⁷. Esta escena es de una gran histeria ya que la viajera trata de despertar a la “dura” de su amiga, la obliga a tomar un antídoto y la golpea insaciablemente durante un tiempo prolongado⁸. Nuevamente apareció el coro cantando una canción muy graciosa llamada *O Susana*.

Hubo un enorme esfuerzo físico en esta escena. Luego de tanto actuar se tomó un descanso. En ese momento se charló sobre lo sucedido, se repasó el texto de la siguiente escena y se relajaron un poco aunque no lo suficiente como para “enfriarse” y perder el estado de concentración previo.

Denominaría “Las Susanas” a la última escena. Se trata de la interacción entre dos Susanas que son la misma persona: una joven, llena de vitalidad e inocencia; la otra es una ex-zombi o una zombi despierta, a la que le dicen que tiene que matar a Osória. La primera Susana es una bella niña incrédula y graciosa a la que le agrada Osória. La segunda, nada ingenua, tiene los objetivos bien claros aunque está muy confundida por la paradoja temporal de verse a ella misma, de chica.

La tercera y última parte: la despedida. Cuando las actrices terminaron de ensayar, algunas hicieron las correcciones en sus guiones tal como que les dijo S. F., pero nadie se quedó sin hacer nada. Todas estaban trabajando dentro y fuera de la escena. Lo último que se hizo fue arreglar el siguiente encuentro y pactar lo que harían la próxima vez.

En los encuentros que siguieron se agregaron elementos a las escenas que iban cumpliendo funciones determinadas. Entre esos elementos, un corsé de plástico ortopédico para mantener rígida a una de las zombis, una mano de plástico que representaba la mano de una mujer que había muerto, una botella de plástico que representaba un objeto con el cual se golpeaba a la zombi rígida (*Este último se usó en la escena descrita más arriba.*).

Posteriormente los ensayos transcurrieron en otra casa, la de Alicia, cuyo espacio era mucho más amplio y las actrices tenían más libertad para moverse. Ese lugar también era rectangular, sus medidas eran 4x13, 52 mts². El “espectador” debía ubicarse a lo ancho desde el lado de la puerta y mirando hacia el fondo. Las actrices comenzaron a entrar en calor moviéndose de un lado a otro y susurrando sus textos. En esa oportunidad S. F. propuso hacer una “pasada completa”. Se notó cómo las actrices fueron mejorando a lo largo de los ensayos al punto de poder hacer pasadas completas.

Lo que S. F. pretende ofrecer con *Megaminón* es una crítica social a través de una visión de lo trágico propio de la tragedia griega. Plantea que se haga lo que se haga, pese al “Ojete” que se tenga, la vida siempre va a terminar con el mismo final trágico. No hay forma de cambiar el mundo que va directo a la destrucción:

¿Cuánto tiempo más *Megaminón* se seguirá reproduciendo? La estructura y el soporte de *Megaminón* se encuentran en el seno de las macro organizaciones y micro organizaciones. Allí vive lo trágico. (*Megaminón*, parlamento final)

La ideología está bien definida. Esta va en contra de las grandes empresas multinacionales, como Chevron, de las que se dice que hacen uso de la riqueza de la tierra y que, con el apoyo del Estado, es difícil contrarrestar. También se muestra cómo la hipocresía familiar e institucional llevan a “*Ifigenia en Árboles*” (Bettina) a mutilar a su familia. Ella descubre, a través de un aparato que suena cada vez que alguien miente, que su familia la sedaba y practicaba en ella cirugías (treinta y seis intervenciones quirúrgicas) hasta el punto en el que se le empezó a caer la nariz y el pelo, por lo que en su cumpleaños número quince mutiló a sus familiares.

La propuesta dramática no tiene una estructura lineal, sino es más bien un montaje de escenas. Aunque hay una presentación inicial hecha por el personaje de Estela, *Megaminón* se compone de diversas escenas. Por ejemplo, hay una que se podría denominar “La masacre” que se reproduce tres veces y de distintas maneras, cambiando siempre el final. Además, hay superposición de discursos y multiplicidad de voces, lo que si bien dificulta la total recepción de los textos sin embargo no dificulta la comprensión de la obra ya que las frases que se captan al azar dan cuenta de la ideología y hacen reflexionar al espectador.

Al final del ensayo escuchamos algunas de las recomendaciones del director: “no sobre-actuar” la escena en que se mata a Osória, “esa escena tiene que salir desde adentro, conectarla desde adentro, no hay que dramatizarlo tanto”. Bettina, para quien iba la recomendación, argumentó que la había “sobreactuado” porque en el último ensayo era lo que el director había pedido. Pero el teatro es muy mutante y lo que se dijo en el pasado, en el ensayo presente no debe importar -según las palabras de S. F. “Cuando se mata a Osória se

hace un silencio abismal, ya que la obra es muy grotesca y ese silencio conmueve”, esa es la joyita de la obra según S. F.

Megaminón tiene un referente histórico muy particular atendiendo al contexto de su producción. Está ligado a lo que estuvo pasando en el último año en esta ciudad, la ciudad de Neuquén. Chevron no es un tema menor y mucho menos pasado, es algo que aún nos preocupa. El efecto concreto que me produce como espectadora neuquina es el de reflexión. *Megaminón* hace pensar en los recursos que están siendo explotados en nuestra tierra, y más aún en nuestro país. Alude al uranio que hay en el agua y que empresas como Chevron pueden provocar tal contaminación de modo que el mundo se vuelva un lugar horrible e inhabitable, como el de *Megaminón*.

NOTAS

¹ Experiencia de expectación teatral realizada en el marco de Literatura Griega Antigua (módulo: Teatro actual), carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue.

² Autor, actor y director teatral 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 para trabajar como actor en *El pánico* de Rafael Spregelburd, dirigido por Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa. Fue durante dos años miembro de la Asociación de Realizadores Audiovisuales (ARAN) de Neuquén en la cual 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. En el 2008 se sumó como actor al elenco de Teatro de calle El Ramo del Aire, bajo la dirección de Cecilia Arcucci. Con ese elenco estrenó *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, en forma privada, talleres de investigación escénica y dramaturgia, de teatro en pequeño formato y otros con propuestas diversas en el quehacer escénico. Dos obras del grupo Alkymia de Neuquén contaron con su realización audiovisual: *Ataditos de humor* y *Dos amores y un bicho*. En el 2010 conformó junto a Susana Fernández y Luis Sarlinga el elenco Todoesunabroma.inc, con el cual produjeron *La fin del mundo (Lado A y Lado B)*, obra ganadora en el 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 Licenciatura en Letras. El mismo año estrenó *Permanente*, su segundo texto escrito y dirigido. En agosto de 2011 dirigió y estrenó junto al elenco Teatro de Tersites, la obra *El mirlo bolichecho 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*, con nueve actores/actrices en escena y *Mediática*, con once actores/actrices. En noviembre de 2012 fue destacado por el Premio Teatro del Mundo del Centro Cultural Ricardo Rojas, por la dramaturgia y dirección de *Delivery de liebres* y *Mediática o el concurso municipal del chorizo*. Dos nuevas obras se estrenaron en 2013: *AL pie de la teta* comisionada por la Colectiva Feminista La Revuelta, y *El suicidio de la presidenta*. Y en 2014 se encuentra ensayando *Arrogare* y *Megaminón*, esta última es una reescritura de *Agamenón* de Esquilo, surgida de la investigación realizada con actrices en el taller “Revisionismo de obras” del año 2012.

³ La parodia es obra satírica que interpreta humorísticamente una obra de arte, un autor o un tema, mediante la emulación de alusión irónica. La parodia es la recreación de un personaje, un hecho o una obra empleando recursos irónicos para emitir una opinión por lo general transgresora. Hay varios tipos de parodia, la estilística, por ejemplo, o el pastiche exigen un gran talento literario. También se puede observar que en la parodia hay una doble lectura del objeto parodiado, puesto que se constituye en una transformación del modelo parodiado.

⁴ La sátira es un género literario que expresa indignación hacia algún objeto, con propósito moralizador, lúdico y meramente burlesco. Estrictamente la sátira es un género literario. Los vicios individuales o colectivos se ponen de manifiesto por medio de la ridiculización, la farsa la ironía y otros métodos, ideados todos ellos para lograr una mejora de la sociedad.

⁵ Seminario de Crítica Teatral, en Neuquén, en el marco del Selectivo Provincial de Teatro, auspiciado por el Instituto Nacional de Teatro/Legislatura Provincia de Neuquén, Casa de las Leyes, a cargo del Dr. Jorge Dubatti, febrero 2014.

⁶ Cabe aclarar que esta partición es exclusivamente mía, en ningún momento se dio una partición durante los ensayos.

⁷ Me resultó sumamente curioso advertir qué diferentes son los personajes respecto de las actrices que los representaban, y advertir cómo de un segundo al otro ellas podían asumir tal transformación. Es un trabajo excelente el hecho de que, de un segundo a otro, se pueda cambiar y ser tan diferente de lo que uno es.

⁸ A pesar de que la escena al describirla objetivamente suena sumamente violenta, Sebastián Fanello tiene la capacidad de hacer de ello una escena divertida y cómica, aunque trágica a la vez.

⁹ Término utilizado en la obra para definir al nuevo dios, que sería también la suerte.

COLÓN Y SU VISIÓN

Isabel López¹

Colón agarra viaje a toda costa es una obra de teatro de Adela Basch, publicada por primera vez en 1999. Relata de un modo humorístico las dificultades que tuvo que sortear Cristóbal Colón para conseguir que los reyes de Castilla lo apoyen y pueda realizar su travesía por el océano. Un abordaje literario y divertido de un hecho histórico, el viaje de Cristóbal Colón, para que los lectores más pequeños aprendan y disfruten al mismo tiempo².

La compañía de Teatro Infantil de Neuquén, Otra vez Sopa, presenta la obra que está siendo ensayada en la sala teatral Ámbito Histrión, bajo la dirección de Carlos Barro. La fecha tentativa de re-estreno sería en junio o julio del presente año. En los años 2009 y 2012 ya había sido presentada en la misma sala teatral, por el mismo director y con el mismo elenco, excepto por la actual participación de Agustina Lucero en reemplazo de Julio Gigena.

El grupo de actores fue conformado por dos de sus actuales miembros (Mariel Suárez e Itatí Figueroa) y la idea de realizar esta obra surgió como respuesta a la necesidad de crear un espacio de teatro para niños. Por otro lado, Carlos Barro hace la aclaración de que él dirige otro grupo de actores, formado por él en 2007, Escénica TeaDanz Experimental, y que en este caso solo colabora realizando la tarea de director y actor.

Encuadre de las observaciones

Obra: *Colón agarra viaje a toda costa*

Lugar: teatro Ámbito Histrión.

Dirección: Chubut 240, Neuquén. Tel: 447-8276

Director: Carlos Barro

Actuación: Bárbara Veselis, Mariel Suárez, Itatí Figueroa, Agustina Lucero y Carlos Barro

Vestuario: Jazmín Mer

Fotografía: Marilina Sosa-Natalia Cozza

Días de ensayo: sábado de 10 a 12 hs.

Elementos que se utilizan:

Dos banquitos de madera, varias botellas de plástico pintadas que adentro contienen un mensaje, una pluma utilizada como pincel, una pelota pintada con el *mapa mundi*, tres trajes de barco con abrojos que se unen y forman un solo navío, una *notebook* con las pistas de las canciones y la grabación del relato de la obra.

Desarrollo

El espacio de ensayo es el Ámbito Histrión. El grupo de actores está compuesto por cinco integrantes, entre ellos el director-actor. Generalmente los ensayos comienzan con la entrada en calor de los cuerpos. Esta consiste en caminar, trotar o saltar alrededor del espacio escénico, gesticular y emitir gritos, balbuceos o cantos para preparar las cuerdas vocales y distender el cuerpo. Luego el director pide el comienzo del ensayo. Dos actrices inician un diálogo con el que presentan la obra. Enseguida aparece el personaje de Colón, y otro de los personajes -desde afuera del escenario- le tira una botella con un mensaje adentro. Esto lo ensayan varias veces porque el tiro no sale (*El papel se cae.*) y además les cuesta coordinar con la grabación del relato de la obra, porque no cuentan con un técnico que los asista en sonido. Entre los actores se van turnando según quien esté más cerca, para poner *play* o pausa a la música o grabación. El director me comenta que tenían un técnico y que actualmente se encontraba en la búsqueda de una persona que ocupe ese puesto; por el momento una alumna de la cátedra de Literatura Griega Antigua está colaborando con esta tarea.

La aparición del correo -la botella con el mensaje- da comienzo a una nueva escena. Son cinco los diálogos identificados que se van intercalando con bailes y canciones vocalizadas por los actores:

- Primer diálogo, de Colón con los ciudadanos que se burlan de sus ideas;
- Segundo, de Colón con el rey de Castilla. Colón trata de convencer al rey, de que sus ideas son novedosas y que puede traer con sus viajes, más riquezas al reino. Solo necesita los recursos necesarios para poder partir. El rey se opone y Colón se retira;
- Tercer diálogo, de Colón con los ciudadanos. Nuevamente se burlan de sus ideas y tratan de ridiculizar su opinión tratándolo de “Colón locón”. Mientras tanto él se sigue preguntando qué hay más allá de esas tierras (*Se escucha una canción.*), hasta que, a través de un mensajero, el rey lo manda llamar;
- Cuarto, de Colón con el rey y la princesa de Castilla. El rey le anuncia a Colón que ha estado hablando con sus consejeros y que es imposible brindarle lo que él les pide; sin embargo la princesa, que se muestra muy interesada en Colón, quiere ayudarlo y da a su padre varias razones por las cuales financiar el viaje, por ejemplo que puede traer al reino más riquezas. Se produce un juego de coqueteo entre Colón y la princesa. El rey les llama la atención y los separa tomándolos de las orejas, aunque decide ceder lo pedido para realizar el viaje: navíos, marineros, comida, etc.
- Quinto diálogo, de Colón con los marineros (Primero representando con trajes a los tres barcos y luego recreando el viaje a bordo de uno solo.). Los marinos están cansados y tienen hambre, son muchos los días de viaje y extrañan sus hogares. Colón les pide paciencia y les dice que falta poco para ver tierra. En ese momento de desesperación y confusión de los marinos, entre los diálogos se producen errores

que terminan en canciones. En una de ellas se le da participación a los espectadores, a quienes se les pide que digan “agua” o “agua de mar” según en la parte de la platea en el que se encuentren (derecha o izquierda). La obra se termina cuando ven tierra y realizan la coreografía de un baile para festejar.

Son cinco actores que van cambiando de personajes según la escena: las presentadoras también actúan como marineros y como modelos de pintura. La princesa y el rey de Castilla también actúan de marineros y de ciudadanos burlones. El único personaje que se mantiene, porque aparece en todas las escenas, es el de Colón, representado por Carlos Barro.

En varios momentos del ensayo recurren a consultar el guión ya que no lo recuerdan y esto genera pequeñas diferencias que se resuelven en el momento. Tanto la música como el lenguaje de los diálogos son de época actual lo que hace alegre y divertida la obra. Se distinguen fácilmente los ritmos y las canciones utilizadas: un *rap*³ para “agua, agua de mar”, un fragmento de la canción *Cuidado con la Bomba Chita* de Ricky Maravilla y algunas coplas de Aros⁴.

Re-estreno

Con motivo del festejo del día de los jardines, la obra fue presentada en una institución educativa de la zona. Los espectadores eran niños de entre cuatro y cinco años, con sus maestras.

El *staff* de la obra montó la escenografía para la puesta en escena con elementos propios: una estructura de hierro y telas de color negro para el telón, dos bancos de madera recubiertos con telas de colores, una estructura de madera celeste con forma de olas -funcionaba como límite entre el escenario y los espectadores ya que todo estaba al mismo nivel-, el equipo de sonido y el vestuario formado por diferentes trajes -muy coloridos y brillantes-, pelucas y maquillajes acordes a la época histórica de la obra. Además algunos accesorios como barbas, un telescopio colorido, la pelota-mundo de Cristóbal Colón, una paleta de acuarelas, una pluma-pincel y las botellas del cartero.

La presentación duró una hora y durante el acontecimiento teatral noté que el público no logró entender el desarrollo de la historia. Algunos niños se mostraban aburridos y la gran mayoría de ellos jugaba a otra cosa o gritaban por lo que las docentes, todo el tiempo, intentaban hacer silencio para que se pudiera escuchar a los actores, que no usaron micrófonos.

Conclusiones

Desde el primer momento en el que me acerqué al teatro a consultar las obras y los horarios de ensayo, fui bien recibida tanto por los actores como por el director. La observación de los ensayos se llevó a cabo sin mayores dificultades que

las mencionadas anteriormente: repaso del guión, falta de personal técnico en sonido, vestuario y escenografía incompletos.

Personalmente la obra me pareció muy divertida, entretenida y contagiosa. La música utilizada y la energía de los actores me cautivaron en cada ensayo.

Durante la presentación en el jardín de infantes observé que el impacto que provocó en el público no fue el que yo esperaba. En mi opinión una parte de los espectadores eran muy niños para entender el tema de la obra, y la otra parte, las maestras, solo se ocuparon de tranquilizar a los niños y de sacar fotografías a los actores. Tuve la oportunidad de dialogar, al final de la obra, con el director Carlos Barro quien expresó que también consideraba que la edad de los espectadores no era la adecuada para la comprensión de la trama, sin embargo no deja de ser un espacio de difusión del trabajo realizado.

Cabe señalar que hubo una breve conexión entre la escena y la platea, al realizar un juego con la pelota, en la que participaron los niños. También al finalizar el hecho escénico, les enseñaron la coreografía de la canción y los dejaron utilizar algunos elementos como el telescopio.

Las obras de teatro son un lenguaje que, a los más pequeños, les abre las puertas a un mundo de arte, a fin de comprender diferentes visiones y realidades de la vida y del mundo ya que se trabaja con la literatura, la danza, la música y el canto, entre otros, y se presenta como una buena alternativa para que durante el tiempo libre familiar participen de una actividad saludable, entretenida y didáctica.

NOTAS

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo), módulo: Teatro actual.

² Bibliografía web consultada: portal.edu.ar

³ Estilo de música de baile nacido en la década de 1980 en los barrios negros e hispanos de Nueva York y otras grandes urbes estadounidenses como derivación del *Funk* y asociado a la cultura *Hip Hop*.

⁴ Relaciones, aros y bombas son términos similares que se utilizan en varios países de habla hispana para referirse a un tipo de copla recitada ante grupos, generalmente de contenido humorístico-picaresco y en otras ocasiones romántico. En su forma original, interrumpen danzas o canciones folclóricas.

ESPECTADOR OBJETIVO

Nicole Astete Arambarri¹

En esta monografía se pretende analizar los ensayos de la obra teatral neuquina *4.0 humanidad*, que se llevan a cabo los días martes y jueves de 19:30 a 22:30 hs del año 2014, en el teatro *Ámbito Histrión*, Chubut 240, Neuquén capital. Para esto, como espectadora, me introduzco en los ensayos, antes de ser presentada al público y, tomo apuntes de lo que advierto en cada encuentro. En esta instancia de acercamiento al teatro se describe cada uno de los ensayos más allá de una mirada crítica, más bien el espectador se abstiene de comentarios e interrupciones personales durante los encuentros con los actores y, solo se aboca a registrar lo que sucede.

Ámbito Histrión Un poco de historia

La sala teatral *Ámbito Histrión*, ubicada en Chubut 240 de la ciudad de Neuquén, se inauguró en abril de 2007. Con 280 m² y una capacidad de 150 localidades, camarines, vestuarios, oficinas y un *hall* de entrada, los propios actores se pusieron “manos a la obra”: demolieron paredes y construyeron otras, hicieron de electricistas, plomeros y pintores, transformando un viejo galpón en una sala de teatro. Ese lugar, había sido la casa de una familia que se dedicaba a la marmolería, luego fue una funeraria y, también, en algún momento después, sede de la Escuela de Bellas Artes.

“Ámbito histrión nace de la necesidad de un grupo, básicamente” comentó uno de los integrantes de la conducción de la sala, en una entrevista del diario *Río Negro* (agosto, 2012). Aquel grupo era Teatro del Histrión, dirigido por Víctor Mayol. Hoy en día, *Ámbito Histrión* se autofinancia y el único aporte que recibe es del Instituto Nacional del Teatro.

Reseña de la puesta en escena

La obra fue escrita por Horacio García² y Carlos Barro³, basada en la idea original del grupo Escénica TeaDanz Experimental⁴. Se viene trabajando sobre la misma durante más de tres años, en ese tiempo se ha reemplazado a algunos actores e incorporado a otros, como en el caso de Raúl Braga, quien participa de la obra desde hace aproximadamente un mes y medio. En ese proceso dramático actoral también el guión ha sufrido cambios en su redacción e idea original.

Se trata de una obra futurista porque pone de manifiesto un planteo post-apocalíptico refiriéndose a un futuro que se aproxima y, al deterioro de la humanidad luego de tantas guerras fatales. Según el argumento, pocos sobrevivientes quedaron sobre la faz de la Tierra quienes pasaron hambrunas, pestes, desolaciones. Esos sobrevivientes, por instinto o milagro, se unieron y crearon una sociedad con nuevas reglas; sin embargo ya no eran los mismos, sus cuerpos eran humanos pero su comportamiento y pensamiento se volvieron mecánicos, automáticos, despersonalizados como *robots*.

Luego, los sobrevivientes decidieron enviar grupos de investigación a sectores lejanos que resistieron a la destrucción, en busca de cualquier elemento que les dé información. Principalmente buscan libros, textos que puedan ser escaneados, internalizados, representados o dramatizados por el cuerpo, produciendo reacciones físicas y emocionales, adquiriendo datos

de gran valor para recuperar el lado humano. Durante esa misión surgen situaciones de enamoramiento entre los personajes así como también de conflicto.

Lo que trató el grupo Escénica TeaDanz Experimental fue incorporar la visión de un futuro no muy lejano en donde todo el mundo está armado a razón de una lucha de poder. Además, se la considera una obra futurista porque dentro de la puesta en escena hay elementos que manifiestan ser del futuro, como las armas, la indumentaria, la pantalla, entre otros.

Ficha técnica

Idea general: Escénica TeaDanz Experimental

Textos: Horacio García y Carlos Barro

Dirección: Carlos Barro

Elenco y Personajes: Alejandra Kasjan⁵ (como Aure, agente de seguridad), Verónica Moyano⁶ (como Dione, Ingeniería), Raúl Castro⁷ (como Ciril, el científico), Mariel Suárez⁸ (como Gea, la especialista en biología) Raúl Braga⁹ (como Áyax, gerente de la misión).

Estreno: 7 de junio 21:30 hs. Teatro Ámbito Histrión, ciudad de Neuquén.

Vestuario: Jazmín Mer

Realización coreográfica: Rocío Caballero

Fotografía: Emiliano Ortiz

Voz en off: Pedro Nedelkoff

Diseño gráfico y audiovisual: Galia Guerrero

Personajes

Los actores eran antes siete, pero con la reforma del guión y en el transcurso de tres años de intenso trabajo solamente quedaron cinco. Los nombres de los personajes fueron pensados por Horacio García y hacen referencia a seres míticos; sin embargo, no tienen un objetivo claro dentro de la obra -mencionó Carlos Barro- aunque son nombres con un gran peso histórico que le dan vida al personaje. A medida que los actores trabajan con esos nombres le van dando forma y significado, marcan su impronta en cada uno de ellos. Son nombres fuertes y futuristas a pesar de que algunos pertenecen a la antigua cultura griega. Por ejemplo:

Gea es la personificación de la madre tierra e hija de Chaos. Fue madre y esposa de Urano, el padre cielo. Ambos fueron los padres de las primeras criaturas vivas, entre ellos, los titanes, los cíclopes. Gea pidió a su hijo Cronos que matara a su padre Urano y, le dio una hoz con la cual le cortó los geniales. Y de su unión con Tártaro (dios del infierno) nació su más terrible hijo, Tifón, un monstruo de cien cabezas.

Áyax fue el héroe más importante después de Aquiles en la Guerra de Troya, y se lo describe como un hombre recto, silencioso y valiente. Áyax era hijo de Telamón, rey de Salamina. Se le conocía como "Áyax el grande" y era primo de Aquiles. Era el más fuerte después de su primo Aquiles, robusto, rudo pero no muy inteligente. Encolerizado por no habersele entregado la armadura del difunto Aquiles, Áyax decidió matar a los jefes del ejército aqueo (Agamenón y Menelao). Para protegerlos, pues estos acudieron a Atenea, la diosa enloqueció a Áyax quien, al salir a cumplir con su venganza, confundió a los jefes del ejército con un rebaño de ganado y comenzó a matar a los animales, pensando que asesinaba a

Agamenón y Menelao. Cuando recuperó la cordura, Áyax acabó con su vida clavándose su propia espada.

Dione es la madre de Afrodita (la diosa del amor, la belleza, la sexualidad, etc.). En la *Iliada* de Homero, Dione viaja al lado de Afrodita que fue herida en una batalla mientras protegía a su hijo favorito, Eneas. Dione es simplemente la forma femenina de Zeus. En un antiguo oráculo en Dódona se la consideraba la esposa de Zeus en lugar de Hera. Dione era una diosa de la primera generación divina, hija de Urano y Gea, hermana de Tetis, Rea, Temis y otros Titanes, y en algunas tradiciones es hija de Atlante o de alguna de las Océánides¹⁰.

Contacto con los productores¹¹

El enlace con la obra lo establecí mediante la página oficial del teatro en *internet*. Hablé con la secretaria del teatro Ámbito Histrión, Jazmín Mer (también es la encargada del vestuario de la obra), y, ella me puso de inmediato en contacto con el director del grupo, Carlos Barro. Por cuestiones de horario, me hago presente en los ensayos a partir de las 19:30 hasta las 20:45 hs, pero lo que percató es que siempre se está puliendo la obra, nuevos arreglos aparecen en escena, comentarios van y vienen de parte de los actores hacia el director y, viceversa, etc.

Los ensayos

El espacio físico del teatro Ámbito Histrión es al estilo de la caja Italiana, que dispone frontalmente a los espectadores frente a los artistas. Las gradas son de cemento y, además, no cuentan con butacas sino más bien poseen sillas plásticas rojas ubicadas una al lado de otra, cerca de la zona del espacio escénico. Sus paredes están pintadas de marrón africano -como lo pedía Víctor Mayol. El piso es flotante, de madera negra. La escenografía aún no está montada ya que la obra espera ser estrenada a fines de junio. Del techo cuelgan muchos tachos de luz clara que siempre se encuentran encendidos y, proyectores de luz potente. La lumínica y el sonido estarán a cargo de Carlos Barro que, hace no menos de una semana, viajó de Buenos Aires, de un taller técnico de iluminación y sonido artísticos.

La “entrada en calor” para los actores es en base a la elongación del cuerpo y sus articulaciones, a la recitación de partes del guión, al contacto visual y físico entre los cuerpos, al recorrido del espacio escénico, etc.; en sí, se basan en todo tipo de actividades que distienden al actor y dan nuevas ideas para perfeccionar el trabajo en grupo y la puesta en escena. A su vez, el director también hace este calentamiento. Una vez terminado, el director prepara los equipos de música, reparte los guiones, interviene y da explicaciones a los actores.

La citación al ensayo era a partir de las 19:30 hs pero incluso hubo actores que llegaban antes a precalentar. Luego, al comenzar se iban a los vestuarios a ponerse la vestimenta específica para ensayar, una ropa cómoda y que se calce al cuerpo.

El director reproduce la pista de sonido (emulación del aterrizaje de una nave espacial), los actores entran en escena uno por uno, recitando sus diálogos. Recorren el recinto observando todo a su paso. Sus movimientos son robóticos, rígidos y sus diálogos se reducen a expresiones cortas y sin sentimiento. Descienden de la nave. Si bien la nave no es parte de la utilería, los personajes simulan haber descendido de ella, ya que se encuentra puertas afuera del escenario (los personajes aparece en escena al salir detrás de una puerta que simularía la nave). Se encuentran con muchos libros dispersos en el suelo. Los toman en sus manos y los

escanean con un equipo especializado de cámaras que se encuentra adherido a sus manos, buscando información que los remita a cualquier rasgo humano. Luego, recitan a grandes voces los textos escaneados que le parecieron relevantes, entre ellos se encuentran *Antígona* de Sófocles, el poema *La casada infiel* de Federico García Lorca y el monólogo del protagonista, en *Hamlet* de Shakespeare. También de este autor, el diálogo de la pareja en *Otelo* y el último encuentro de Julieta ante su amado en *Romeo y Julieta*. Y *Fausto* de Goethe: entre otros.

Los actores ensayan descalzos y en lo posible sin medias para no resbalsarse. Su vestimenta es ajustada al cuerpo, negra, cómoda, usan calzas o pantalones elastizados, remeras hasta el largo de la cadera, tanto los varones como las mujeres; sin embargo esta no es la indumentaria pensada para la puesta en escena. La encargada del vestuario, Jazmín Mer, tiene los bocetos de la indumentaria, pero no cuentan con presupuesto, por lo que hicieron y firmaron notas de pedido a diferentes actores sociales, como casas de telas para que les suministren los materiales necesarios y, en especial, a casas de electrónica que les brinden las herramientas para elaborar cintas de luces LED (del armado de estas cintas se encargará el hermano de Jazmín que cuenta con conocimientos en el campo de la electricidad).

La indumentaria será de color negro en su mayoría, con bordes plateados, de material de cuero o similar, calzas negras hasta el largo de la pierna, remeras de manga larga negras. En cada brazo el actor tendrá una cinta de luces LED simulando una pantalla de intercomunicación con los otros personajes y, que les dará el aspecto de seres del futuro. En sus manos se propone que cada actor posea una cámara (simulando ser un escáner) para que los objetos que se escaneen sean proyectadas en una gran pantalla ante los espectadores.

La propuesta escénica no solo cuenta con textos literarios sino también con coreografía. Cada vez que los actores se mueven en busca de los libros desparramados en el suelo lo hacen al ritmo de la música, con pasos articulados. El director contactó con una profesora de danza, Rocío Caballero, que les ayuda con la coreografía y los guía en los movimientos, pero hasta ahora la obra no tiene una coreografía fija, más bien se sigue en la búsqueda de los movimientos adecuados y en cada ensayo se va puliendo este aspecto.

En uno de los ensayos posteriores los actores se probaron el vestuario, aunque varía un poco de la idea inicial. El color del traje es gris y en los bordes tiene franjas negras y blancas. Los trajes cuentan con una gran capucha que además recubre el rostro. En el costado superior izquierdo hay una luz LED redonda que los actores presionan para que se encienda o apague. Los actores tienen el rostro pintado de blanco, los ojos muy delineados de negro y los labios pintados de color oscuro.

Como conclusión de mi registro en los ensayos, primero que nada debo decir que me gustaron. Me sentí bastante cómoda cumpliendo el papel de espectadora del proceso del hecho teatral. Fue una experiencia enriquecedora. Si bien antes he asistido a estrenos teatrales de la ciudad de Neuquén como *Quintento vs. muerte*¹² o *Talita cum*¹³, sin embargo nunca había participado de los ensayos.

Los ensayos de *4.0 humanidad* fueron totalmente diferentes a lo que esperaba. Todo lo que sucedía puertas adentro del teatro me “transportaba a otro mundo”. Por un momento olvidaba mis preocupaciones. Me pareció notar que el tiempo pasaba muy rápido. Cuando quería acordar ya era hora de irse y me quedaba con las ganas de continuar mirando el ensayo. Al comienzo sentí vergüenza y cierto temor de hablar con el director y sus actores, tal vez porque no me considero una persona extrovertida; pero, con el tiempo me di cuenta de que eran personas absolutamente divertidas, agradables y muy apasionadas por su trabajo.

Algunas escenas me gustaron más que otras, por ejemplo me gustó cuando Ciril encuentra un libro y ocurre lo siguiente:

Aure: Aure reportándose, material encontrado, verificando el contenido de este libro.

Ciril: ¡Libro! ¡No! ¡Una Forma! ¿Es que acaso no lo ven?

Todos: No comprendemos ¿una forma?

Ciril: ¿Realmente no lo comprenden?

Áyax: ¿Se encuentra bien Ciril? Sus signos vitales denotan una aceleración elevada.

Ciril: La palabra “libro” le queda corta. No me dice nada de este magistral objeto que tengo en mis manos. Un objeto que dice mucho sobre nuestro futuro. “Libro” es una palabra anónima y despojada de carga intelectual, profética y poética que subyace en las páginas de este elemento. “Libro” es una palabra que ultraja las expectativas y los modos de ver al mundo que dormitan en sus páginas. “Libro” es palabra vacía, insípida y vacua. Tan rico es el idioma como para llamar “libro” al objeto que llena de sabiduría sus entrañas. ¿Qué me importa que de mis antepasados hayan descubierto la palabra “libro” para abarcar tanta literatura?

Aure: Ciril controle su temperamento.

Ciril: ¿Quiénes son ustedes, para anular mis pensamientos?

Áyax: Todos quietos, los hechos de violencia quedaron en el pasado y no vinimos a buscar esto, prosigan con el objetivo de la misión.

Todos: Copiado.

Sin embargo no me gustaron mucho las coreografías porque no estaban del todo bien coordinadas. Pero creo que, con el tiempo y el buen trabajo que saben hacer estos actores, para el estreno todo saldrá de maravillas. De todas maneras, la obra no deja de ser una pieza bien armada que demuestra el trabajo de tres años del equipo, es entretenida, da que pensar y va más allá de si es buena o mala; genera en mí un debate sobre su trama, con respecto a si realmente la humanidad se está deshumanizando con las nuevas tecnologías.

A medida que entraba más en el papel de espectadora me di cuenta de que parte de mí quería ser participe activo del ensayo e introducirme como un personaje más, hasta incluso me sabía parte del diálogo, por ejemplo la escena luego de la coreografía en busca de libros:

Aure: Ser. No ser.

Gea: No ser. No soy. No somos.

Aure: Alma noble.

Áyax: No alma noble. Fortuna impía.

Dione: Mar de desdichas. Cielo acantilado.

Gea: Morir no. No. Dormir sí. Sí.

Áyax: Morir o dormir no. Dolor. Dolor sí. Sí.

Dione: Soñar la muerte.

Aure: Heredar la carne. Oh conciencia.

Aure: Tumba.

Áyax: Viajero cobarde.

Gea: Todos viajeros cobardes.

Ciril: Torcieron el rumbo.

Todos: Quién dice. Quién.

Llegar a la sala de ensayos y comenzar con la expectación fue muy gratificante, todos me trataron bien y el primer contacto lo establecí con Jazmín que me estaba esperando para presentarme a Carlos y el resto del elenco. El vínculo con los actores fue inicialmente de carácter formal, presentarme como estudiante y comenzar a observar desde un rincón sin demasiadas interrupciones, pero paulatinamente me fui entreverando en los ensayos y relacionando con los actores, hasta un punto en que no fue necesario realizar muchas preguntas porque ellos mismos me fueron contando de qué se trataba su personaje o de cómo veían la obra.

En una charla informal le pregunté a Verónica Moyano, cómo veía a su personaje Dione, a lo que me respondió:

Mi personaje en principio es una especie de ingeniera despersonalizada. Con la lectura de los textos y las situaciones que los libros le hacen vivir en el transcurso de la obra, se va poniendo más vulnerable a la pasión y el amor. Su personalidad se modifica totalmente, pero las pasiones humanas la terminan matando.

A Raúl Braga le pregunté ¿Cuáles fueron sus sentimientos en el estreno de la obra? Y me respondió lo siguiente:

Me gustó mucho a pesar del poco tiempo de ensayo con la parafernalia tecnológica. Creo que nos salió bien. El grupo funcionó compacto y creíble. Vamos mejorando.

La relación con el director, Carlos Barro, fue desde un principio muy buena, es una persona dinámica y muy conocedor de la disciplina teatral. Tuve la oportunidad de cebarle unos mates y tener una breve charla posterior al estreno el día 10 de junio, cuando se reunió el equipo técnico y los actores a comentar lo que había experimentado para cada uno de ellos.

En ese encuentro, Carlos me contó que el nombre de la obra siempre estuvo relacionada con la palabra “humanidad”, ya sea “humanidad 4.0”, “4.0 humanidad” o “humanidad” y unos tantos otros nombres. Esta palabra surgió de un cartel de la empresa telefónica del año 2012 que decía “humanidad 2.0”. Cuando Carlos iba pasando por la calle se percató de este cartel en el que aparecía gente feliz y comunicada a través de computadoras y, quiso que la obra tuviese algo que representara el futuro, como por ejemplo la manera de comunicarse. Con respecto al número “4”, Carlos me cuenta que es un número cabalístico y el favorito de su mentor, el señor Víctor Mayol. Sin embargo, aclara: “Así como le pusimos ‘4’ también pudo haber sido cualquier otro número. Y el ‘0’ es cuestión estética, mas bien no tiene significado”.

Otro dato señalado por el director fue sobre la extensión de la obra. Me dijo que era mucho más larga y les hubiese tomado al menos cinco horas en representarla. Gran parte del texto es producción de Horacio García, Carlos se encargó del guión técnico. Buena parte del libreto se eliminó porque Carlos consideraba que no coincidía con la trama de la obra y algunas escenas no tenían sentido alguno. Una de las escenas eliminadas giraba en torno a un tango. Dione, la ingeniera, encontraba un disco duro. En ese disco estaba grabado el último programa de radio emitido por la humanidad en el que sonaba un tango y los personajes bailaban. Otra parte del texto se llamaba “Catálogo americano del comportamiento civilizado” en el que se mencionaba la manera de comportarse al comer, al hablar, etc. “Tal vez, en el transcurso del estreno se vaya puliendo la obra y sepamos bien dónde ubicar el texto omitido para un próximo reestreno”, mencionó Carlos.

El estreno

Una vez ubicados los espectadores en sus asientos y todo el equipo en sus puestos, se apagan las luces. En una pantalla gigante se proyectan imágenes del pasado de la humanidad, algunas de importancia histórica y otras simplemente cotidianas.

Aparecen imágenes desde la formación de una célula para dar comienzo a la vida humana hasta imágenes históricas, algunas felices como la caída del muro de Berlín, la figura del líder nacionalista Gandhi, el discurso de Martin Luther King (premio Nobel de la paz), la llegada del hombre a la Luna, la ayuda humanitaria a los países más pobres, los avances tecnológicos en medicina; como también imágenes tristes y horrorosas como los prisioneros en los campos de concentración, las guerras, la pobreza, el ascenso de Hitler al poder, la primera bomba atómica de Estados Unidos sobre Hiroshima, entre otros. De pronto, las imágenes comienzan a retroceder rápidamente hasta llegar a la unión de una célula y, la película se destruye.

Luego, una voz en *off* anuncia que la humanidad ha sufrido un fatal destino por causa de las guerras y solo queda un grupo de pocos sobrevivientes que se volvieron deshumanizados. Estos envían un grupo de investigación a los sectores que sobrevivieron a la destrucción buscando cualquier elemento que les brinde información y produzca reacciones físicas y emocionales para recuperar su lado humano.

Se apagan nuevamente las luces. Se oye el sonido de una nave espacial. Desde un lateral del escenario comienza a salir humo y todo el espacio escénico queda cubierto. Los personajes ingresan desde una puerta lateral derecha ubicada al fondo. Cada uno enciende las luces de sus trajes y de sus armas. Verifican la zona geográfica llamada "4.0". Toman datos del lugar (temperatura, coordenadas geográficas, humedad, etc.). Encuentran libros desperdigados por el suelo. Debido a la oscuridad Dione, Ciril, Gea y Aure colisionan. Entran en estado de *shock*. Luego, se dan cuenta de que el contacto con otro humano no causa reacciones negativas.

En volumen alto se reproduce una música. Los personajes comienzan a buscar en los libros, los escanean, se mueven al compás de la música. Ciril encuentra un texto de Shakespeare (*Hamlet*) y lo reproduce. Los demás también reproducen breves frases de los libros escaneados. Van en busca de más material.

Suena nuevamente una música en volumen alto. Los personajes se desplazan al ritmo de la música por todo el espacio. Continúan la búsqueda. Ciril encuentra un libro. Todos se aproximan a él. Lo escanean. Aure informa del objeto encontrado a su superior Áyax. Hay una lucha entre Ciril y el grupo. Lo detienen. Ciril entra en razón. Prosiguen con la misión.

Buscan libros, los escanean y citan los textos que le fueron relevantes, entre ellos *Hansel y Gretel*. Les gusta lo que escanearon. Van en busca de más textos. Ciril y Dione relatan un fragmento de *Otelo*. Terminada esta representación, los personajes comienzan a desarrollar una coreografía. La imagen coreográfica simboliza el enfrentamiento entre los hermanos Eteocles y Polinices (Áyax y Ciril) que se matan recíprocamente con sus espadas. Una vez acostados en el suelo, Aure y Gea cubren los cuerpos con los libros simulando ser una sepultura. Dione (Ismene) y, Aure y Gea (Antígona) representan el prólogo de *Antígona*.

Terminada la escena anterior, Ciril y Áyax se levantan rápidamente y comienzan a correr en círculos por todo el escenario. Éstos recitan algunos antiguos nombres griegos de la estirpe femenina, como Clitemnestra, Casandra, Antígona, Ismene, Penélope, Medea, Yocasta,

Gea, entre otros. Luego, todos comienzan a reír a carcajadas, pues lo que reprodujeron hasta el momento les pareció una estupidez total.

Comienzan a sentir ruidos extraños. Se levantan del suelo y Áyax los manda a preparar sus armas. Se apagan las luces. Recorren el perímetro y verifican la cantidad de “*craqueen*” (seres contaminados) en la zona. Hay siete y están hambrientos. Los “*craqueen*” se alejan. Están a salvo. Descansan.

Se encienden unas pocas luces tenues. Todos están durmiendo. Ciril se despierta, encuentra y escanea un texto. Se lo muestra a Dione. Se trata de una escena de amor. Ambos reproducen el texto.

Finaliza la escena. Se encienden todas las luces. Gea se despierta a los gritos. Da vueltas como loca por el escenario. Se agarra la cabeza porque le duele mucho. Los demás tratan de calmarla. Se desmaya. Todos continúan durmiendo. Se apagan las luces.

Áyax se reporta y envía un informe de lo sucedido a la base. Anuncia que se encontró gran cantidad material y que fue escaneado y representado y, que como resultado, las emociones y sentimientos afloraron, pasando del amor al odio. Finaliza el reporte. Áyax escanea un libro y se interesa mucho por el contenido. Solo una luz alumbró a Áyax. El resto de los personajes está tirado en el suelo durmiendo. Áyax recita el poema *La casada infiel*. Llegado el verso “Ella se quitó el vestido. Yo el cinturón con revólver. Ella sus cuatro corpiños...”, los espectadores comenzaron a reírse.

Áyax concluye con el recitado y se va a dormir. Se levantan Aure y Gea. Recitan fragmentos *Yerma* de Federico García Lorca (Acto 2°. Cuadro 1°). Luego, todos se levantan y tararean el *Himno de la alegría* a grandes voces. Pero mientras, escanean más libros, en la pantalla gigante aparece la imagen del encargado de la base. Se comunica con todo el equipo. Les dice que se aproxima al sector una tormenta tóxica y deben abandonar el espacio o se contaminarán. Todos salen corriendo.

Áyax se queda solo. Envía un último informe a la base. Anuncia que la misión cumplió con todos los objetivos previstos y, ahora solo queda morir, ya que la nave se fue y los ha abandonado. Finaliza el reporte. Ingresan Aure y Dione en mal estado causado por la tormenta tóxica. Avisan a Áyax que la nave despegó antes de tiempo y lo mandan a llamarla. Áyax se reusa. Dice que todos están contaminados y no pueden arriesgar a los demás sobrevivientes. Aure discute con Áyax. Lo golpea. Los espectadores se ríen porque el golpe sonó muy real. Aure se da cuenta de que les han mentido durante toda la misión y que Áyax sabía de antemano que no los rescatarían. Dione cae desmayada.

Áyax le muestra un libro a Aure, y ambos lo escanean. Se inyectan veneno que da fin a sus vidas. Ingresan Ciril y cree que Dione ha muerto. Escanea versos de *Romeo y Julieta* y, lo recita a Dione. Besa a Dione por última vez. Se inyecta el veneno y muere. Dione se recompone. Observa a Ciril muerto en el suelo. Luego, recita los versos de *Romeo y Julieta* y se inyecta veneno en el corazón. Muere. Se apagan las luces.

Ingresan Gea. Llama a todos sus compañeros. Los observa tirados en el suelo. Se reporta a la base. Solicita que la extraigan de la zona. Gea cubre los rostros de sus compañeros con las capuchas. Escanea rápidamente los últimos libros. Se dirige a la zona de extracción. Se oye el sonido de la nave espacial y el espacio escénico se llena de humo. Se retira de la escena. La misión ha terminado.

Se encienden las luces. Todos aplauden. Ovación.

Algunas conclusiones

Carlos Barro en su conclusión sobre el estreno menciona lo siguiente:

4.0 humanidad es una obra digna de verse porque es un proceso de tres años y de muchísimo trabajo. Plantea algo totalmente diferente a lo que se viene mostrando en *Ámbito Histrión*. [...] Fue una búsqueda, una experimentación y dio un buen resultado sin ser esperado. Vemos que fuimos avanzando desde lo actoral, lo técnico, la música, etc. [...] Buscamos que nuestra impronta sea el trabajar arduamente para obtener buenos resultados, por eso también innovamos las obras.

Por mi parte creo que la obra ha sido totalmente creativa y, me sorprendieron muchas escenas que antes no había visto, pues no asistí a todos los ensayos. Su trama era entretenida y entendible. Es una obra que pueden ver todos a pesar de no conocer la literatura teatral y los mitos griegos. Considero que el grupo Escénica TeaDanz Experimental se esforzó al máximo, a pesar de los inconvenientes que pudieron tener durante el proceso dramático. Fue una obra que disfruté compartir con algunos de mis compañeros que asistieron tanto a los ensayos como al estreno. También me gustó interiorizarme en la investigación de cada uno de los integrantes del elenco y establecer un contacto más directo con la cultura teatral de mi ciudad. Considero que la obra pudo tener sus fallas, tal vez porque los actores se sintieron nerviosos durante el estreno o porque faltó tiempo, etc.; pero no puedo negar que hubo trabajo arduo, fruto de la perseverancia y, que sea como fuere es un producto regional y de orgullo neuquino.

FUENTES: páginas web:

www.escenicateadanz.blogspot.com.ar

www.carlosbarro.blogspot.com.ar

www.alternativateatral.com

www.dramaturgiasdelanorpatagonia.blogspot.com.ar

www.rionegro.com.ar.

NOTAS

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo), módulo: Teatro neuquino actual.

² Nació en abril del '63 en Capital Federal, Buenos Aires. Entre sus obras teatrales, desde 2002 a la fecha, ha escrito más de veinte. Ver <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

³ Actor/Docente/Director Teatral. Egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén (2002). Más datos en www.carlosbarro.blogspot.com.ar. También en León, N. (2013). "Entrevista a Carlos Barro", en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo. También en versión *on line*: www.cedramunconqn.blogspot.com.ar/.

⁴ Grupo de producción e investigación teatral que complementa teatro y danza. A partir del 2006 comienza su trabajo en conjunto con Teatro del Histrión y con la supervisión de Víctor Mayol. Dirección artística: Carlos Barro. Más datos en www.escenicateadanz.blogspot.com.ar/.

⁵ Actuó en varias obras teatrales.

Perpetuo amor de Jorge Rafael Otegui. (Actriz). Puesta en escena y dirección: Carlos Barro. Estreno: *Ámbito Histrión* (2008-2009-2011). La Conrado Centro Cultural (2011).

Memorias de un largo adiós de Jorge Rafael Otegui. (Actriz). Dirección: Carlos Barros. Estreno: *Ámbito Histrión* (2009).

Argentina, Virgen de los Dolores de Horacio García. (Actriz, Productora). Dirección: Carlos Barro. Estreno: *Ámbito Histrión* (2010-2011).

Marina Tvietaieva de Jorge Rafael Otegui. (Actriz). Dirección: Carlos Barro. Estreno: *Ámbito Histrión* (2012).

Cómo es posible que te quiera tanto de Javier Daulte. (Actriz). Puesta en escena y dirección: Gustavo Lioy. Estreno: El Arrimadero Teatro (2012-2013).

Empezar de cero de Gustavo Lioy. (Actriz). Dirección: Gustavo Lioy. Estreno: El Arrimadero Teatro (2013).

El vuelo del dragón de Javier Daulte. (Actriz). Dirección: Gustavo Lioy. Estreno: El Arrimadero Teatro (2014).
Esperando la carroza de Jacobo Langsner. (Actriz). Dirección: Gustavo Lioy. Estreno: El Arrimadero Teatro (2014).

⁶ Actuó en varias obras teatrales.

Mamá está entre nosotros. (Actriz). Dirección: Silvina Ereira. Estreno: Teatro de la Abadía (2012). Foro Cultural (2012).

Improtóxica Humor improvisado del grupo Crash Teatro. Estreno: El Arrimadero Teatro (2013).

⁷ Actuó en varias obras teatrales como integrante del grupo Teatro del Histrión, con la dirección de Víctor Mayol. También en *Monólogos de la Revolución* de Alejandro Flynn. (Unipersonal). Estreno: Sala Fernández Rego (2010). Teatro del Viento (2010). Sala La Conrado Centro Cultural (2010).

Más datos en "La pasión por el teatro", en Garrido, M. (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas*. Neuquén: Educo (2014). También en versión *on line*.

⁸ Como integrante del grupo Teatro del Histrión, actuó en varias obras, con la dirección de Víctor Mayol. Posteriormente, con la dirección de Carlos Barro, actuó en:

Factum de Víctor Mayol. (Actriz). Estreno: Ámbito histrión (2007).

Colón agarra viaje a toda costa de Adela Basch. (Actriz). Estreno: Ámbito Histrión (2009).

Memorias de un largo adiós de Jorge Rafael Otegui. (Actriz). Estreno: Ámbito Histrión (2009).

Argentina, Virgen de los Dolores de Horacio García. (Actriz). Estreno: Ámbito Histrión (2010).

Perpetuo amor de Jorge Rafael Otegui. (Actriz). Estreno: Teatro Ámbito Histrión (2011). El Arrimadero Teatro (2011).

Obeliscopolis de Felipe Flauta. (Actriz). Estreno: Ámbito Histrión (2011).

La Danza de Terpsícore de Federico Roca. (Actriz). Estreno: Ámbito Histrión (2013).

⁹ Actuó en varias obras teatrales.

El soplador de estrellas de Ricardo Talento. (Actor). Dirección: Gustavo Azar. Estreno: La Conrado Centro Cultural (2011-2014).

Marina Tsvietáieva de Jorge Rafael Otegui. Dirección: Carlos Barro. Estreno: Ámbito Histrión (2012).

Damas de Adriana Allende. (Voz en off). Dirección: Laura Vietri. Estreno: La Conrado Centro Cultural (2013).

Esperando la carroza de Jacobo Langsner. Dirección: Gustavo Lioy. Estreno: El Arrimadero Teatro (2014).

Participó en el siguiente programa de TV:

Chifle y Grossman (2013) fue una producción de "Cooperativa La Coosa", "Cuatro Cruz Producciones" y Canal 7 de Neuquén. Edición y Dirección: Danilo Raúl Hernández.

¹⁰ Baring, Anne. 2005, *El mito de la diosa: Evolución de una imagen*. Ediciones Siruela, p. 421.

¹¹ Asistí a los ensayos desde el 18 de marzo a partir de las 19:30 hasta las 20:45 hs. Hasta el momento, concurrí al menos a seis ensayos de *4.0 humanidad*.

¹² *Quintento vs. muerte*. Dirección de arte escénico: Judith Elena del Pino. Dirección musical: Alexis Ezequiel Boronat. Estreno: Ámbito Histrión (2011).

¹³ *Talita cum*. Dirección de Mariana Sirote. Teatro del Viento (2012).

INCERTIDUMBRES

La vida en demasía de P. Todero

Melisa S. Álvarez¹

Esta ponencia se adentrará en una descripción del desarrollo de la puesta en escena de *La vida en demasía* (2014). Esta obra cuenta con la dramaturgia y dirección de Pablo Todero y las actuaciones del elenco conformado por Laura Sarmiento, Andrea Jara, Alejandro Cabrera y Pablo Di Lorenzo. El vestuario fue realizado por Florencia Arienti. La escenografía corresponde al grupo Crash Teatro junto a Jazmín Mer, y el maquillaje al equipo Luz y Sombras, Maquillaje de Neuquén.

El espacio en el cual se llevan a cabo los ensayos y las presentaciones, es la sala teatral del Ámbito Histrión sito en la calle Chubut 240 de la ciudad de Neuquén. Se desarrollan los ensayos tres veces por semana, aproximadamente entre dos y tres horas, variando el horario de acuerdo al arreglo que realizan los actores junto con el director.

La obra se estrenó el 5 de abril de 2014 y se presentó todos los sábados de abril y mayo a las 21.30 hs en el mencionado espacio teatral. Se ha realizado una amplia difusión en la zona. Se han efectuado publicaciones en los diarios como *La mañana Neuquén*, *La mañana Cipolletti* y *Río Negro*. Así como también se ha participado en una entrevista en el programa *Tarde Mix* que se transmite por Canal 7. Por otro lado se ha difundido por las redes sociales como *facebook* y en páginas *web* zonales como www.artenqn.com, entre otras.

Sinopsis de la obra

Los personajes despiertan sin saber dónde están, ni quiénes son, en un mundo donde no hay ni bien, ni mal, solo consecuencias. Es un encuentro extraño, un lugar desconocido, hay muchas preguntas y la clara sensación de que todo lo que ves, no es todo lo que hay... ¿Y si todo existiese al mismo tiempo entrecruzándose? ¿Y si un día nos dieran la posibilidad de ver todas las realidades al mismo tiempo? Los personajes sueñan con empezar o volver a empezar de cero; y además tienen miedo al punto de llegada, a su punto de caída. Ellos piensan en términos de futuro o de pasado, pero el pasado e incluso el futuro es la historia. Lo importante, por el contrario, es el devenir. No hay llegadas, ni comienzos. Es por el medio que las cosas crecen. De esta manera se va construyendo *La vida en demasía*, una realidad fragmentada o fragmentos de una realidad posible. Existen otras, están ahí, aun cuando no podamos verlas².

Es preciso mencionar los orígenes de la sala Ámbito Histrión donde se estrenó la obra, ya que cuenta con un interesante proceso de desarrollo. Está enmarcada como una asociación civil que engloba a distintos elencos; se autofinancia recibiendo un único aporte del Instituto Nacional del Teatro y es gestionada por un grupo de actores, la mayoría de ellos, integrantes del que fuera el grupo de Teatro del Histrión. La sala se inauguró en abril de 2007, cuenta con una amplitud de 280 metros cuadrados y una capacidad de 150 localidades, camarines, vestuarios, oficinas y un *hall* de entrada. Los mismos actores del Teatro del Histrión fueron quienes llevaron adelante la construcción del lugar a partir de un galpón que alquilaron. Dos de ellos, que han participado en *La vida en demasía*, Alejandro Cabrera y Pablo Di Lorenzo, además intervienen en la actual dirección del Ámbito Histrión.

Ámbito Histrión surge a partir del grupo Teatro del Histrión, con su necesidad de conseguir un espacio para el ambiente artístico debido a que a fines de 2005 se cerraron muchos teatros en Neuquén porque no podían adecuarse a las nuevas normativas de seguridad exigidas luego del incidente de Cromañón. De este modo, con la dirección de Víctor Mayol, surgió la referida sala de teatro independiente sin fines lucrativos, con la intención de tener un lugar para desplegarse artísticamente. Allí se llevan a cabo diversas actividades: además de los ensayos y los espectáculos, se realizan talleres de teatro (para adultos, adolescentes y niños), seminarios teatrales, cursos de actuación y dirección, clases de danzas, muestras fotográficas y exposiciones de artistas plásticos³.

El director y dramaturgo de *La visa en demasía*, Pablo Todero, ha iniciado su formación en Neuquén a través de talleres y ha cursado parte de la carrera de actor en la Escuela Superior de Bellas Artes de esta ciudad. Luego se trasladó a Buenos Aires donde siguió la carrera de director en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte Dramático). A su regreso dirigió su primera obra, *Dos tipos siniestros* (2003), posteriormente *Criminal* (2009) con la que ganó el Selectivo Provincial de Teatro para representar a la provincia en la ciudad de La Plata en 2010. Después *El club de los suicidas* (2010), de su autoría, con la que recibió el premio Teatro del Mundo (Centro Cultural Dr. Ricardo Rojas) “por la dramaturgia”. En octubre de 2011 estrenó *Lo que odio del amor*, ganadora también del premio Teatro del Mundo, en este caso “por la dirección”. Esta obra se encontró en cartel hasta marzo de 2013. Y como actor, Pablo Todero participó en *Fuera de cuadro* (2011) con la dirección de Gustavo Lioy y *Teatro para pájaros* (2012), dirigida por Fernando Aragón. Actualmente está dedicado a *La vida en demasía*⁴.

A su vez los cuatro actores integrantes del elenco tienen una amplia trayectoria en el ámbito teatral además de participar activamente en la coordinación del Ámbito Histrión, como se detalla a continuación.

Alejandro Cabrera se ha formado en el IUPA (Instituto Universitario Patagónico de las Artes) de General Roca, Río Negro; se recibió de Licenciado Nacional en Teatro en el año 2001. Sus comienzos fueron en la Cooperativa de trabajo Artístico La Hormiga Circular de Villa Regina donde participó del grupo Los Nosotros con su actuación en *El Maruchito* de Juan Raúl Rithner. En 2005 se incorporó al grupo Teatro del Histrión. Allí, con la dirección de Víctor Mayol actuó en *La leyenda del Dorado* (2005) de Alejandro Finzi, en *Factum* (2006) con dramaturgia de V. Mayol (premiada en el Selectivo Provincial de Teatro de 2007) y en *Memoria de un largo adiós* (2009) de Jorge Otegui. Posteriormente dirigió *Yerma* (2010) de Federico García Lorca, poniéndola en escena también en el Ámbito Histrión. Más tarde actuó en *Lo que odio del amor* (2011) de P. Todero, con la dirección del mismo, y en el presente se encuentra actuando en *La vida en demasía*. Cabe destacar que también dicta clases de teatro y continúa una permanente formación teatral mediante seminarios y su trabajo continuo como actor.

Laura Sarmiento es oriunda de Córdoba donde dio sus primeros pasos en el ámbito teatral a la edad de cuatro años, en el arte de la declamación. Luego se formó de manera privada tomando clases con Lisandro Selva, destacado director teatral cordobés. Posteriormente integró el elenco teatral de la Universidad Nacional de Córdoba donde cursaba sus estudios de Abogacía. Más tarde, en 2002, se radicó en la ciudad de Neuquén donde continuó su formación con Víctor Mayol quien fue su principal referente teatral junto a su primer maestro cordobés. Con la dirección de V. Mayol, en el grupo Teatro del Histrión, forjó su carrera actoral en *Despertar de primavera* (2003) sobre textos de Franz Wedekind,

Travesía en el espejo (2004) con la dramaturgia de V. Mayol, *La paradoja del laberinto* (2004) versión libre sobre textos de Kafka, también con dramaturgia de V. Mayol, *La leyenda del Dorado* (2005) de Alejandro Finzi. Luego de un receso de dos años por motivos personales, retomó el teatro con el grupo Escénica TeaDanz Experimental donde participó en *Argentina, Virgen de los dolores* (2010) escrita por Horacio García y dirigida por Carlos Barro. Después actuó en *Yerma* (2010) de Federico García Lorca, con la dirección de Alejandro Cabrera. A continuación protagonizó *Lo que odio del amor* (2011) con dramaturgia y dirección de Pablo Toderó. En 2013 actuó en *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanian con la dirección de Gustavo Lioy. Y en la actualidad, en *La vida en demasía*.

Pablo Di Lorenzo se inició en talleres teatrales de La Conrado Centro Cultural de Neuquén capital. Más adelante, tras una convocatoria, integró el grupo Teatro del Histrión donde continuó su formación junto a Víctor Mayol. Actuó en *La paradoja del laberinto* (2004) de Franz Kafka, *La leyenda del Dorado* (2005) de Alejandro Finzi y *Factum* (2006) con dramaturgia de Víctor Mayol. Después, en *Las polacas* (2006) de Patricia Suárez. Más adelante, en *Perpetuo amor* (2008) de Rafael Otegui basándose en un cuento de Horacio Quiroga, con el grupo Escénica TeaDanz Experimental que dirige Carlos Barro. También con la dirección de este, formó parte de *Memorias de un largo adiós* (2009) de Jorge Otegui, y en *Yerma* (2010) de Federico García Lorca, con la dirección de Alejandro Cabrera. Actualmente, en *La vida en demasía*.

Andrea Jara se recibió en la Escuela Superior de Bellas Artes con el título de Actriz. Obtuvo una beca para estudiar maquillaje en Buenos Aires especializándose en el maquillaje de efectos especiales y artístico teatral. Allí trabajó tanto en el área de maquillaje como en la fotografía, junto a una cooperativa de cine, en películas y cortos. A su regreso se incorporó como actriz en el grupo Teatro del Histrión y participó en varias obras con la dirección de Víctor Mayol: *La paradoja del laberinto* (2004), *La leyenda del Dorado* (2005) y *Factum* (2006). En este momento está actuando en *La vida en demasía*. Es importante destacar que también se desarrolla artísticamente en el ámbito musical ya que canta y toca la guitarra en el grupo Heiluno⁵.

Los ensayos

En un comienzo puedo detallar el primer ensayo al que asistí, dos semanas antes del estreno.

El ámbito teatral consta de una sala grande. El espacio escénico se ubica hacia el fondo de la sala (viéndolo desde la puerta de entrada central) frente a una serie de gradas separadas por un pasillo.

Durante el ensayo, los actores comenzaron con una serie de movimientos de relajación (con música), movimientos de estiramiento corporal, además de técnicas de foniatría y preparación vocal. Al mismo tiempo el director fue acomodando elementos de la escenografía para adaptarla a los requerimientos que consideraba oportunos.

En el diseño escenográfico se incluyó un auto desmantelado, como chatarra, hacia el lado izquierdo del mismo. Del lado contrario había un barril también avejentado y en el centro muchos muñecos de tela color beige sin detalles fisonómicos, solo el contorno de los cuerpos, a tamaño real de un ser humano. Estos estaban desparramados por todo el espacio escénico.

Entre sus indicaciones, el director se ocupó de establecer específicamente cómo quería la distribución de los muñecos, ya que una de las actrices debía iniciar la obra ubicada debajo de la pila de esos muñecos. A su vez hay un conjunto de luces que debían tener una ubicación precisa para brindar el efecto deseado. Culminados esos preparativos se dio lugar al ensayo.

Al inicio se apagaron todas las luces y se oye de fondo un estruendo, gritos, corridas y respiraciones agitadas. De inmediato, desde la pasarela central de la platea, ingresa un personaje femenino cantando y dirigiéndose hacia el espacio escénico. A continuación, se ilumina el centro de la escena donde hay una pila de muñecos que asemejan cuerpos sin vida y desde allí surge otra mujer gritando desesperadamente, preguntándose: “¿Qué es esto? ¿Dónde estoy?”. Luego, un personaje masculino también gritando y preguntándose dónde está. Finalmente se ilumina todo el escenario con un cuarto personaje, otro varón, a la izquierda, de pie, inmóvil, observando toda la escena.

Comienzan entonces a preguntarse, entre los tres personajes que han ido apareciendo primero: “¿Quiénes son?” “¿Qué ven?”. Uno de ellos, el varón, está manchado de sangre, entonces una de las mujeres le pregunta qué le sucede y él contesta que sangra la sangre de otros. Entre los tres continúan las preguntas: “¿Quiénes son?”, “¿Dónde están?”, “¿Cómo llegaron a ese lugar donde están encerrados?”. No tienen certezas. Una de las mujeres -la que ingresó cantando- comienza un monólogo acerca de la existencia, del ser. Se trata de la puesta en escena de un discurso muy rápido por lo que el espectador no llega a captarlo íntegramente. Asimismo interviene el cuarto personaje que observa todo y les dice que lo que ven no es todo lo que hay. Primero, aunque todavía no lo ve, lo escucha una de las mujeres y esto la pone nerviosa, cree que es el otro hombre quien le habla por eso lo cuestiona. En diálogo los tres se empiezan a preguntar si será un sueño. Posteriormente los tres pueden oír a aquel hombre que está al margen y le preguntan por qué están allí, le dicen que quieren salir, lo interrogan. Mientras tanto este, que los observa, se limita a escucharlos, pacientemente, y solo les dice algunas cosas. Les menciona que existen los *alter ego* y que hay muchas realidades en múltiples espacios. Los tres personajes en diálogo dudan. Una de las mujeres colapsa, se desespera y los otros dos la contienen, más tarde otra de ellas tiene un crisis y los otros la contienen. En esa escena los tres comienzan a tener deseos, un deseo que comienza como contención y se transforma en un deseo sexual y carnal, hasta que el varón tiene también una crisis y terminan distanciándose entre sí. Después de esto tienen otro tipo de actitud, quieren mantenerse juntos, unidos. Comienzan a sentir que ya se conocían. El personaje-observador les dice que pueden estar donde ellos lo deseen porque hay un universo de realidades paralelas; sin embargo, ante la incertidumbre, los tres ya no saben qué es lo que quieren. Finalmente el personaje omnipresente se aleja hacia el lado contrario del escenario donde está el barril y espera allí, mientras el otro varón emite un monólogo final. Se van apagando las luces mientras el personaje-observador enciende unos fósforos que caen en el barril.

En el transcurso del ensayo el director se acercó en varias oportunidades a marcar las posiciones de los personajes, indicar cambios en el tono de voz o modificar la iluminación de la escena. Durante toda la obra están los cuatro personajes en la escena, nunca se mencionan nombres ni singularidades de cada personaje más que lo que se puede observar. Finalizado el ensayo, actrices y actores se relajaron, abandonaron sus personajes.

En un segundo ensayo al que asistí, ya contaban con el vestuario: vestidos grises en el caso de las actrices, pantalón y remera gris el actor que forma parte del trío; todos al mismo

tono. Y, por otro lado, el personaje que aparece como omnipresente está vestido con pantalón de vestir negro, camisa blanca y sobretodo negro. También ya tiene el maquillaje que utilizará en la obra: se trata de una especie de quemadura sobre la mitad del rostro. En ese momento también hacen algunas modificaciones sobre los objetos en la escena, como el auto al que lo avejentan, raspándolo, y modifican las luces en el interior del auto que se encienden en algunas oportunidades. Luego se desarrolla el ensayo de manera similar a la vez anterior aunque prácticamente sin intervenciones por parte del director.

Ese día tuve la oportunidad de establecer una charla informal con todos ellos por lo que pude conocer algunos detalles del proceso teatral. Los preparativos comenzaron nueve meses atrás. Partieron de una premisa indicada por el dramaturgo: “Tres personas despiertan en un mismo lugar desolado sin recordar nada de su pasado”. A partir de allí fueron realizando sesiones de improvisación para ir dando forma al texto. Fue una creación colectiva para la cual se valieron de material de diversa índole que fue dando forma a sus objetivos y que posteriormente el dramaturgo volcó en diálogos y monólogos. Ese material inicial incluyó lecturas acerca de la física cuántica, la teología y el psicoanálisis. El título justamente surgió de uno de los textos que habla sobre las locuras actuales -los cansados, los agotados y los exhaustos- donde se menciona la frase “La vida en demasía”.

Los monólogos

En primer lugar definiré el monólogo como una herramienta teatral destinada a causar un efecto en el espectador, logrando una mayor conexión entre la escena y la platea, de manera directa. Algunos autores, como Laura Fobbio, consideran el monólogo como la forma dramática por la cual se produce un acontecimiento convivial que comunica al espectador con la cultura a la cual pertenece (2009:25)⁶. A lo largo del tiempo, el monólogo como recurso dramático ha ido variando de acuerdo al modo en que se quiere transmitir los contenidos de las piezas dramáticas. Las puestas en escena más vanguardistas demandan, con esta herramienta, un espectador activo que se involucre con el contenido de la obra. En este contexto citaré a Beatriz Trastoy:

(...) el efecto perlocutorio del monólogo es altamente significativo: manipula a la audiencia, focalizando e interrumpiendo al mismo tiempo la acción, orientando la percepción hacia un determinado personaje y/o hacia un único aspecto del enunciado (1998)⁷

Esto introduce justamente los efectos o consecuencias que provoca en el espectador esta técnica teatral dentro del acontecimiento convivial, pues se crea un vínculo más estrecho con el público.

Luego de esta breve descripción transcribo los monólogos transmitidos por cada uno de los personajes. Si bien siguen los cuatro en escena y estos monólogos se dan en una situación de interacción con los otros personajes en el proscenio, se lo dicen al público, lo interpelan, tratando de conectarlo con la situación escénica y con sus propias experiencias:

(*Andrea Jara, actriz:*) Tenemos la piel con escamas, grisáceas, sin ninguna gracia, es como una cobertura frágil que tiende a romperse, es frágil como una hoja seca, vieja y quemada por el tiempo. Mi vida es un otoño llegando a invierno. No suelo esperar demasiado de mí misma, solo sigo respirando, como una ameba, como un organismo pluricelular, esperando encontrar el sentido a todo esto. ¿Realmente tiene algún

sentido la existencia? De niña, solía creer en un dios inmenso, intimidante, verdugo de falos que se atreven a crecer más de la cuenta. Es frustrante no entender. Intentar modelar un sujeto perfecto, querer dirigir el rumbo del mundo con solo creerlo. Aunque creía, siempre fue una caricatura esa creencia. Una suerte de amor adolescente e infantil, lleno de miedos y sentimientos extremos, de angustia, de deseo de ser quien no soy, de ser mejor. Siempre acudí a una oración en los momentos límites, de inquietud y baja autoestima, de desesperación y preguntas sin respuestas. Siempre me produjo culpa no invocar a Dios en los otros momentos, en los cuales no me sentía tan baja. La culpa siempre dirigió mi vida, culpa por no amar demasiado, por no querer a los demás más que a mí misma. Debo admitir que cierto desprecio me despiertan los otros, rechazo ver cómo se relacionan, cómo se reproducen, lo asquerosa que suele ser la humanidad ante el deseo. Preferiría ser otro animal, que no habla y es sincero. Hay días peores que otros, en esos días me duele más o menos algo, depende de qué tan malo o bueno sea el día. Siento ganas de devolver todo el aire que trago, trago aire de más, me siento un globo por explotar de exceso de aire y dolor, de gritos y vísceras negras. Desearía reventar, dejar tirados los restos hasta el otro día, dejar sucios mis restos como platos en una bacha luego de una gran cena, dejar en el piso pedacitos rotos que ya no puedan inflarse, como en el final de una fiesta larga y densa. A veces descargo la ira con introspección, a veces me hablan y contesto, a veces tengo un aire de disfrute que impacta, me jacto de ese instante, a nadie le importa, pero es la forma de pasar el rato. Tengo sueños macabros, me da miedo la noche por eso duermo poco y sueño despierta. Cada noche tiene un sentido premonitorio de la maraña oscura en la que vivo. Veo a gente enferma, me da rechazo, me da rechazo lo anciana que me veo en los demás, me da rechazo la rigidez de mi cuerpo, la deformación y la desarmonía. Detesto que ellos me toquen, los veo acercarse y quiero correr. A veces me dejo, abro mi espacio silencioso para que penetren y lo usurpen como regocijo de la mugre y el disfrute de mi sádica humanidad. Luego me da culpa, siempre. ¿Me estará mirando alguien ahí? ¿Sabrá que finjo amar y que deseo terminar de una vez con todo?

(*Laura Sarmiento, actriz:*) ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? (*Pausa.*) Yo no quería estar acá, no quiero morir y ser una pila de huesos como los demás. No quiero ser una más, no quiero olvidar, siento odio, no soporto más este odio, no quiero más, no quiero ver más. Hay lugares... hay imágenes... hay lugares de donde no se vuelve. Desde que desperté acá fantaseé con mi muerte y la suya. Todos nos precipitamos a la muerte. Mientras hablo estoy muriendo y ustedes también. Aún cuando estamos vivos todos sabemos que vamos a morir, aunque secretamente creamos que no nos sucederá. Le temo a la degradación de mi cuerpo, tengo miedo de que quede tan poco de mí que tengan que rellenar el ataúd para que mi cuerpo no se mueva y rebote en el interior. Observo cómo voy perdiendo parte de mí misma a cada instante. Con el paso del tiempo me pierdo, cuando supuse que iba a encontrarme. Tengo miedo de oler a vieja, a producto de limpieza. Necesito olvidar, olvidarme. Las imágenes se agolpan, se mezclan, se derrumban. Es mentira que se nace y muere solo una vez. Ya estoy cansada de morir y nacer, de reinventarme y reinventar mi vida, mis ilusiones, mis sueños y pesadillas. He intentado mirar, pero la gente solo se ve a sí misma y te invisibiliza. Pero después de la muerte no hay nada, no hay miradas, no hay más

continuaciones, ni comienzos, no hay amor. Ninguno de nosotros tiene mucho tiempo. Tal vez nunca estuvimos vivos. Tal vez ya estamos muertos, viviendo en un mundo partido entre el fracaso y el delirio del éxito, y el tiempo está concentrado, confundido cronológicamente, constantemente alterado, produciendo una y otra vez los *déjà vu*. Uno intenta encontrarle sentido a las situaciones, le inventa sentidos a la vida para seguir, pero lentamente nos vamos convirtiendo en rocas.

(*Alejandro Cabrera, actor:*) Lo que fue para nosotros un futuro excitante y misterioso, ahora está detrás, vivido, comprendido, decepcionante o excitante. Nos damos cuenta de que no somos especiales. Luchamos por la existencia y, ahora, silenciosamente nos deslizamos fuera de ella. Es la experiencia que todos hacemos, cada uno de nosotros. Las particularidades poco importan. Cada uno es cada uno. Por eso somos nuestro ser amado, nuestro hijo, nuestro amigo. Todas sus tristezas y alegrías son nuestras. Todas sus soledades. Como la gente que nos adora, deja de adorarnos, como se mueren, se desplazan, como los perdemos, como perdemos la belleza, la juventud, como el mundo nos olvida, como reconocemos lo transitorios que somos, como comenzamos a perder las particularidades, una por una, como aprendemos que no hay nadie mirándonos y nunca lo hubo, y uno solo piensa en seguir. No yendo a ningún lugar, no llegando a algún lugar, solo seguir descontando tiempo. Ahora están acá. Pero pronto comenzarán a irse. Se quedarían un momento conmigo, estoy muy cansado y solo. Siento que los conozco. (*Laura y Alejandro comienzan a acomodarse como un cuerpo más en el piso.*) En algún lado están los sueños de todos. Todos esos pensamientos que nunca conoceré, esa es la verdad. (*Pausa.*) Ahora, nos observamos una vez más, nos despedimos sencillamente con una mirada cargada de pensamientos... de dudas. Ahora cada uno se va en busca de ese futuro incierto, buscando que se convierta en un futuro excitante. Ahora todo va a volver a empezar, tal vez nos encontremos en casa. Ahora la luz comienza a irse, el silencio nos inunda... seguiremos intentando lo imposible, como una utopía, como el motor que nos impulsa... (*Fin.*)

Estos tres monólogos sintetizan el contenido de la obra. En todos los casos hay una constante pregunta por la existencia del ser humano -la fragilidad, el paso del tiempo- y sobre todo está el gran interrogante entre la vida y la muerte. Por otro lado puedo hacer una distinción entre los tres monólogos, ya que en el primero entiendo que el personaje habla desde lo que ha vivido, lo que fue y su búsqueda del sentido de la existencia desde antes de despertar a la incógnita de un lugar desconocido. Destaca sus frustraciones, miedos y deseos. Asimismo enfatiza su discurso en la culpa presente en el ser humano, en la necesidad de pedir ayuda a una divinidad ante situaciones límites. Cabe destacar que en el marco de este monólogo se muestra la estrecha relación con el otro personaje quien va expresando, por medio de la gestualidad, los mismos sentimientos que transmite el personaje del monólogo, como una forma de mostrar la unión entre ellos.

En el caso del segundo monólogo están vistas estas relaciones desde el momento en que se encuentran, atrapados en una realidad paralela. Este personaje femenino menciona que no quiere estar en ese lugar, que no quiere ser una más y morir como los que la rodean. También comparte con el monólogo anterior las frustraciones, el miedo a la muerte. A su vez introduce la posibilidad de que no haya existencia, de que nunca hubieran estado vivos, de

que todo sea un *déjà vu* o bien que el tiempo esté trastocado. Tanto en este caso como en el monólogo anterior, son transmitidos desde la angustia que provocan estas incertidumbres. Y en el último monólogo se hace mención del futuro, un futuro que tal vez ya pasó, con la percepción de que somos transitorios y estamos sumergidos en una generalidad que no nos permite distinguarnos.

Se puede advertir que estos monólogos, a modo de diálogo teatral, están cargados de interpelaciones al espectador. En este punto es conveniente destacar este mecanismo teatral haciendo referencia a Patrice Pavis quien menciona que “el monólogo teatral se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y *voyeur*-<auditor>” (1983)⁸. Esto implica que el actor traslada las inquietudes formuladas desde el ámbito particular del personaje, hacia el espectador esperando que observe sus pensamientos al desnudo y haciéndolo, en algún punto, participe de la situación.

El personaje omnisciente

En cuanto al personaje que describo como “omnisciente” mencionaré algunos detalles adicionales. Este personaje, el hombre de negro, se encuentra presente en la escena constantemente observando a los demás personajes aunque ellos no pueden verlo. Desde algún punto de vista se lo podría considerar como una entidad divina que todo lo ve, de allí que provenga su doble rostro para mostrar tanto la bondad como la crueldad que está en los dioses. Tal como dice Mircea Eliade podría ser “la polaridad de dos personalidades de la divinidad, la coincidencia *oppositorum* dentro de la estructura de la divinidad que se muestra benévola y terrible, creadora y destructora” (1981)⁹. También desde el punto de vista psicológico se puede interpretar este rostro ambivalente como el *alter ego*, un “otro yo” en contraste con la personalidad de base, a lo cual también podría atribuirse esa combinación de múltiples personalidades o identidades que coexisten en un individuo. Estimo que estas podrían ser dos formas válidas de interpretación, ya que la intención del director con esta “máscara” es causar un efecto en el espectador y que cada uno de acuerdo a sus experiencias, sentimientos y conexión con la obra, establezca la vinculación que le parezca pertinente.

Efectos en el espectador

El acontecimiento convivial teatral provocó en mí una gran cantidad de emociones. El primer ensayo al que asistí me transmitió fundamentalmente, al inicio, una sensación de tristeza, desesperación y angustia, provocados por el sufrimiento que se lograba percibir en los personajes. A su vez durante el transcurso de la trama se mantiene una tensión constante y se pasa por diversos estadios, donde uno puede reconocer fragmentos de distintas corrientes de pensamiento de nuestra vida cotidiana y esto me generó cierta empatía con los personajes. Realmente fue una obra que me pareció interesante para reflexionar acerca de nuestra realidad.

Es importante aclarar que la misma consta de muchos momentos donde los actores hablan de manera muy veloz, especialmente en los monólogos. Consultándolo con el elenco mencionaron que justamente la idea no es que se capte la totalidad sino que cada uno se lleve lo que más le llame la atención. Luego de ver la obra en otras oportunidades alcancé a percibir detalles que había omitido, y logré tener una visión más clara pudiendo asimilar

prácticamente la totalidad del discurso y observar las controversias que transmite la obra desde el contenido, que nos muestra al ser humano despojado abriéndose a los más esenciales enigmas de la existencia.

En último lugar, y no menos importante, me tomo el atrevimiento de destacar el arduo trabajo de los actores y el director, a quienes he tenido la posibilidad de hacerles una entrevista donde además de detallarme sus experiencias en el ámbito teatral, me han transmitido la seriedad con la que emprenden el trabajo desde la génesis de la obra, realizando una construcción colectiva y esperando dirigir al espectador hacia un mundo extraño donde pueda cada cual hacer su propia interpretación.

También los integrantes del grupo han destacado la difícil tarea de poner una obra en escena dentro del ámbito teatral neuquino ya que no siempre es posible lograr que la gente se acerque al teatro. Han destacado la difusión que se puede realizar previa al estreno pero posteriormente se accede al público de boca en boca y en muchas oportunidades no se logra cumplir las expectativas ni mantener las obras en cartel debido al número de espectadores, lo cual no permite tampoco a los actores lograr una real conexión y relajación con la obra.

Desde mi humilde opinión es totalmente destacable el trabajo que llevan adelante todos los que conforman este grupo teatral ya que se brindan plenamente y hacen un trabajo serio y responsable. Por este motivo he sentido una gran zozobra al observar la sala con poca asistencia en una de las últimas funciones. Confío en que tal vez con el tiempo y la persistencia se logre construir un grupo de espectadores más amplio que pueda disfrutar de estos espectáculos tan accesibles y de relevancia para la comunidad neuquina.

NOTAS

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo), módulo: Teatro actual.

² Datos obtenidos de <http://www.artenqn.com.ar/LA-VIDA-EN-DEMASIA>.

³ Datos obtenidos de <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-sueno-hecho-realidad-943274-9523-nota.aspx>.

⁴ Datos obtenidos de http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2013/2/13/una-vida-ligada-al-teatro_177777.

⁵ Los datos referidos a la formación y carrera de los actores y el director fueron informados por ellos mediante una entrevista.

⁶ Fobbio, Laura (2009). *El monólogo dramático: Interpelación e Interacción*. Córdoba: Comunicarte.

⁷ Trastoy, Beatriz (1998). "El monólogo teatral como estrategia narrativa (...)", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *El teatro y sus críticas*. Buenos Aires: Galerna-Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 175-183.

⁸ Cita extraída del *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, de Patrice Pavis. Buenos Aires: Paidós (1983).

⁹ Idea obtenida del *Tratado de la historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado* de Mircea Eliade. Madrid: Ediciones Cristiandad (1981).

LA VIDA EN DEMASÍA

Gustavo Sepúlveda¹

“Un encuentro, un lugar desconocido, miles de preguntas y la extraña sensación de saber que todo lo que ves, no es todo lo que hay”.
(Toderó. *La vida en demasia*)²

Ficha técnica

Elenco: Alejandro Cabrera, Andrea Jara, Laura Sarmiento y Pablo Di Lorenzo.

Dirección y dramaturgia: Pablo Toderó

Vestuario: Florencia Arienti

Escenografía: Crash Teatro y Jazmín Mer

Maquillaje: Grupo Luz y Sombras (Neuquén)

La trama

En un lugar desconocido se produce un extraño encuentro entre tres personajes: dos mujeres y un hombre. Ellos despiertan y están asustados, horrorizados y desesperados porque no saben quiénes son ni dónde están, y desconocen el motivo por el que se encuentran en ese raro y sombrío lugar. Piensan que lo que viven es producto de la imaginación o un sueño.

Esos personajes desean idear un plan que les proporcione una salida de ese oscuro mundo. Sus reacciones transitan del miedo al enojo y también se desatan sus reprimidos y peligrosos deseos.

Se destaca una voz masculina que pertenece a un cuarto personaje que tiene el rostro cubierto de cicatrices y está vestido de manera formal, con un abrigo negro que le llega hasta sus rodillas. Durante toda la obra permanece íntegro, sensato y prudente. Este personaje, interpretado por Pablo Di Lorenzo, trata de otorgarles información a los demás acerca del lugar donde se encuentran pero en realidad lo que hace, desde su posición de sensatez y prudencia, de acuerdo a las palabras del director, es “disparar más dudas que certezas”.

La vida en demasia presenta una realidad fragmentada o fragmentos de una realidad posible, un universo fragmentado y a su vez entrelazado. A su vez el universo que representa es simbólico, cada elemento que forma parte de él significa algo.

El cuarto personaje

El *êthos* (modo de ser, forma de actuar o de proceder, carácter que pone de manifiesto la intención) del personaje de Pablo Di Lorenzo, al que distingo como “el guía”, se caracteriza por poner en duda los pensamientos y las acciones de los otros personajes. Por ejemplo, cuando el personaje de Laura dice “que tiene recuerdos borrosos y mezclados de personas y lugares”, él le asegura que no son sus recuerdos, sino que existen varias versiones de ella misma. También cuando le afirma al personaje que interpreta Alejandro, que solo ve un décimo de lo que es la verdad, o cuando le dice que “la muerte es una ilusión creada por nuestra conciencia, creemos lo que nos enseñaron a creer” en referencia a la pregunta que le había formulado el anterior sobre si estaban vivos o muertos.

Las frases de este personaje me parecieron interesantes y es por eso que a continuación las cito: “Todo lo que vemos no es todo lo que hay”, “Todas las realidades

existen al mismo tiempo. Todas las posibilidades existen al mismo tiempo”, “El antes no es una posibilidad” (aludiendo a las palabras del personaje de Andrea cuando sostenía firmemente que tenían que irse, volver a como estaban antes), “Cuando dos cosas diferentes ocurren solo te das cuenta de una. Tal vez no estás viendo todo” y “Los seres humanos estamos conectados mediante impulsos, todo es parte de nuestra necesidad de comunicarnos”.

Las expresiones mencionadas dan cuenta del aspecto psicológico cognitivo de esta obra (es una obra psicológica no solo por las emociones en los personajes, sino también por las emociones que provoca en uno). Si bien es cierto que colectivamente compartimos esquemas, imágenes y representaciones acerca del mundo, la realidad varía según la persona porque no todos captamos algo de la misma manera, no todos procesamos una situación del mismo modo. Esto es algo que se verá a lo largo de toda la obra. El ser humano organiza sus experiencias a través de modelos internos, y es por este motivo que no todos reaccionamos igual ante el mismo estímulo. Lo dicho en este párrafo se puede apreciar en cada una de las acciones de los personajes ante la situación de crisis por la que atraviesan.

El discurso del cuarto personaje se caracteriza por la ambivalencia. Dos interpretaciones coexisten y da la posibilidad de situarte entre dos miradas: para algunos puede guiar a los personajes o bien podríamos concordar con el director de la obra cuando dice que este cuarto personaje -que no se sabe si es real- despierta más dudas que otra cosa.

El acontecimiento convivial

Me dirigí junto a un grupo de compañeros, por primera vez, al teatro Ámbito Histrión, ubicado en Chubut 240 (ciudad de Neuquén), el día 27 de marzo a las 15:00 h para presenciar los últimos ensayos antes del estreno. Cuando llegamos, estuvimos esperando al director unos minutos y luego nos hizo pasar amablemente hacia la sala. Allí nos dio almohadones para que nos sentáramos cómodamente sobre las gradas mientras presenciábamos el ensayo.

Mi primera percepción acerca del escenario era que la escenografía estaba caracterizada de un modo bastante lúgubre. Aquí me estoy refiriendo a la *ópsis*, es decir, al ordenamiento del espectáculo en cuanto a los datos visuales que se obtienen a través de los órganos de la vista que, como dice Aristóteles en su *Poética*, ejerce un efecto emotivo aunque lo considera ajeno al arte poético puesto que, para él, la *ópsis* remite al trabajo del escenógrafo³.

En escena se podía ver un auto Fiat 147 en un rincón (accidentado y quemado), muchos muñecos (específicamente diecisiete) esparcidos por el piso, que simulaban cuerpos humanos muertos, un tacho de 200 litros de metal bajo las luces que iluminan todo el espacio escénico.

Previo al ensayo uno de los actores comenzó a calentar su cuerpo, alrededor del escenario. Durante el transcurso del ensayo, el director le pidió a una de las actrices si podía bajar una lámpara que colgaba desde el techo, y también les dio continuamente indicaciones a los demás actores, como por ejemplo en una escena les sugirió a dos de ellos que se alejaran entre sí, o sea, que tomaran un poco más de distancia.

Al finalizar, nos acercamos a conversar con el director y recuerdo que nos dijo -tratando de ser fiel a sus palabras- que “es una obra que está hecha más para provocar, que para tratar de entenderla”. Pablo Di Lorenzo nos contó que el texto era producción de Pablo Todero (el director), pero que él lo fue armando a partir de la improvisación de los actores.

El ensayo general tuvo lugar una semana después, el 03 de abril a las 22:00 h. En esta ocasión los actores estaban maquillados y con parte del vestuario. La obra pudo verse todos los sábados de abril y mayo del corriente año en el teatro Ámbito Histrión a las 21.30 h.

Detalles

La obra empezó con un sonido muy abrupto: un ruido brusco como si fuera el de una explosión y sin previo aviso. Esto provocó que todos los que estábamos presentes como espectadores nos sobresaltáramos. Comenzaron a escucharse gritos, corridas y jadeos. Luego, el personaje interpretado por Laura apareció en el piso, tapado de muñecos llenos de sangre, estaba horrorizado y comenzó a decir un repertorio de insultos gracias al cual podemos predecir que la *léxis*, la expresión lingüística de esta obra es coloquial y la comunicación se llevó a cabo, en algunas oportunidades, por medio de palabras groseras, vulgares u ofensivas. Después los personajes caminaron desorientados, hablaban solos, mientras que el personaje de Laura cantaba suavemente, para ella misma. La musicalización de la obra, en un sentido amplio, abarca sonidos espectrales, fúnebres, que suscitan e intensifican el miedo en el espectador, y también sonidos repentinos como se mencionó inicialmente.

Entre los personajes se produjeron peleas, enfrentamientos y algunas reconciliaciones. Podría utilizar el término griego *agón* que justamente significa un conflicto. En un momento el personaje de Alejandro se enojó y cuestionó la existencia de Dios cuando el personaje de Laura lo nombró, después esta lloraba contra la pared y minutos más tarde la fueron a consolar. Alejandro dejó en evidencia su *diánoia* (modo de pensar, pensamiento), su ideología respecto a la religión cuando le preguntó con ira al personaje de Laura: “¿¿Dónde está tu dios!?! ¿¿Te parece que está acá!?!”. El papel que ocupa el Dios en la vida de los seres humanos lo volvió a retomar más adelante el personaje de Andrea al decir que de niña solía creer con devoción en un Dios inmenso, intimidante. Confesó que siempre acudía a una oración en momentos límites, de inquietud, de desesperación y cuando surgían preguntas sin respuestas. En cambio siempre le producía culpa no invocar a Dios en otros momentos en los cuales no se sentía tan mal y que solo se acercaba a él cuando lo necesitaba: “La culpa siempre dirigió mi vida, culpa por no amar demasiado, por no querer a los demás más que a mí misma”. Con la cita anterior, se puede intuir cómo es el *prósopon* (la máscara) del personaje de Andrea, cómo es la personalidad de su personaje, cómo es su realidad vivida.

Si bien es cierto que estos personajes no saben quiénes son sin embargo, luego, algunos tienen leves recuerdos de ciertas vidas y hasta uno afirma que conocía a otro desde antes. Todas estas declaraciones por parte de los tres personajes desorientados son refutadas por el cuarto personaje, o sea el personaje de Pablo Di Lorenzo.

En una escena se juntan los tres personajes principales en el medio del escenario, un encuentro muy estrecho donde reúnen fuerzas ante la situación de crisis por la cual estaban atravesando, compleja y dificultosa, porque no estaban situados en un espacio y en un tiempo organizado. Tenían interrogantes sobre el lugar y sobre los recuerdos de algunas vidas pasadas. Según el personaje de Laura, “El tiempo está constantemente alterado, produciendo una y otra vez los *deja vu*”. Esta aproximación física hizo que se desataran los deseos, la lujuria y las dos mujeres, que antes se consolaban mutuamente, terminaron peleando por el único hombre que tenían cerca.

La vida en demasía se desarrolla en una especie de círculo vicioso, un ciclo circular que se vuelve a repetir: se amigaban y después se peleaban. Cuando hablo de un “círculo

vicioso” quiero decir que siempre se repiten las mismas respuestas ante situaciones conflictivas y frente a otros problemas se readaptaban las estrategias de resolución utilizadas en conflictos anteriores que se basaban en reacciones emocionales: primero el desconcierto, luego el miedo, después el enojo y por último la calma y la conciliación. Los personajes necesitaban encontrar un orden, lo que querían era que desapareciera por completo el caos donde reinaba la confusión, el desorden y la desesperanza. Este círculo es una de las causas del caos vivido por los personajes porque estaban afrontando un problema que nunca acaba y al que no pueden encontrar una solución. El círculo vicioso también destaca la poca capacidad o habilidad de los personajes de anteponerse ante situaciones adversas y rehacerse de las mismas, por eso también cabe aclarar que no tienen las herramientas necesarias para desarrollar una capacidad resiliente.

La obra va concluyendo con el personaje de Andrea encendiendo y tirando fósforos dentro del tacho de metal mientras que el guía, la voz perteneciente a aquel cuarto personaje que permanecía tranquilo, se refería a ellos como una colección de *alter egos* “en lucha”. Sin embargo hay una paradoja respecto al “guía” ya que, como se dijo, “dispara más dudas que certezas”.

La vida en demasía puede considerarse una obra que pone en duda la existencia humana y el curso de los hechos. Se hace presente la paradoja de sentirse vivo pero a la vez estar muerto. Se cuestiona el sentido de la existencia. También se destaca la búsqueda y la preocupación por el futuro, como lo refiere el personaje de Alejandro: “¿A dónde vamos a ir? ¿Qué hay después de acá? (...) Me genera temor que después de acá no haya nada, que sea el final”, a lo que el personaje de Laura contesta: “Libertad, la posibilidad de elegir, libre albedrío (...). No me importa adónde voy a ir o que hay después, lo único cierto es que tiene que ser mejor que esto”. El personaje de Andrea también aporta su pensamiento: “Prefiero creer que después de acá está el principio de algo y no el final, tal vez son formas diferentes de concebir el mundo, nuestras vidas o nuestras realidades, si es que existe más de una”. El cuarto personaje tiene en cuenta la resistencia de los demás, al saber que el libre albedrío es un don que jamás podrán usar si no luchan por él. Acentúa que este es el verdadero plan que tienen que idear, no el simple hecho de escapar. Darse a la fuga de los problemas no es la solución.

Tanto el personaje de Laura como el de Andrea dan una interesante visión sobre el cambio. Aluden que a las personas no les gusta el cambio y lo combaten porque prefieren estar en un mundo detenido, aunque aquello es imposible ya que el mundo está en constante movimiento. El personaje de Laura al finalizar la obra quiere cambiar, evolucionar, partir. El personaje de Andrea afirma que las elecciones y decisiones de cada uno generan un impacto en su alrededor, en el entorno al que pertenece. También el personaje de Alejandro llega a la conclusión de que de nada sirve intentar controlar las cosas para sentir seguridad cuando el mundo debajo de sus pies no se detiene, y que es hora de tener un cambio de mirada. Por último el de Andrea reitera la idea de que viven en movimiento, acercándose a un destino que no pueden elegir ni evitar, que se acostumbran a estar “en reposo” y que como les aterra la idea de cambiar, sus futuros posibles, que pueden ser infinitos, se reducen a uno solo, que no es el mejor ni el verdaderamente buscado, sino simplemente aquel que no les produce temor.

En el final, los personajes se acomodan como un cuerpo más en el piso, despidiéndose llenos de dudas. La luz comienza a irse sutilmente y finalmente el silencio se hace presente. *La vida en demasía* puede ser interpretada de diversos modos pero posiblemente te deje la sensación de que después de cada final hay nuevo comienzo.

Opinión de los medios

“Sinestesia” es un programa de radio y un *blog* donde se puede encontrar todo lo relacionado con el arte y el mundo teatral del Alto Valle. Su opinión respecto a *La vida en demasía* es que es una “obra de teatro filosófica” porque hace preguntas casi existenciales. Concuerdan con el director cuando este dice que “sería raro que los espectadores coincidan en sus lecturas” ya que es una obra abstracta, que hace preguntas. Admiten que la escenografía y el vestuario contribuyen a generar un clima de confusión e incertidumbre, y que es una obra que exige una expectación activa y con la cual es difícil no involucrarse.

El director Pablo Todero y el actor Alejandro Cabrera estuvieron dialogando con esta radio/*blog* de espectáculos. El primero dijo que le llamó la atención la reacción que tuvieron algunas personas del público al llorar cuando la obra finalizó, aunque expresó que la idea de *La vida en demasía* es generar algún conflicto en el espectador, “como para que después de la obra le genere un pensamiento o un tener que analizar o pensar la obra desde diferentes lugares”. Alejandro Cabrera confesó que en lo respecta a él como actor, fue un proceso muy intenso de búsqueda, que fue agotador, no solamente desde lo físico (haciendo referencia a la intensidad de emociones que se desprenden de esta pieza teatral).

“Cultura retórica” es otro *blog* de crítica de espectáculos. La periodista Juliana Biurrún, encargada del *blog*, encabeza su análisis con el título de “*La vida en demasía*: intensa, metafísica y existencial”. Sostiene que la obra impresiona y genera emociones fuertes, los sentimientos encontrados se disparan durante la función. Plantea que es una creación que pone en duda la cotidianeidad plana e indaga en escenarios posibles más allá de la existencia material. Señala que se sitúa en un espacio del “no tiempo” donde no existe el pasado ni el futuro, solo el aquí y ahora en el que los personajes se encuentran sin saber de dónde vienen ni quiénes son ni por qué están juntos en lo desconocido y unidos en un drama que no comprenden. Se pregunta si acaso están muertos y si ese es el infierno, y también de dónde viene la fuerza que los obliga a convivir allí. Indica que su contenido es de intertextualidad metafísica y existencial, que en sus matices toma pasajes de la idea de reencarnación y aprendizaje a través otras vidas. La periodista rescata la idea acerca de la certeza de dimensiones paralelas donde existen muchas versiones de uno mismo generadas por cada posible decisión. Destaca las actuaciones eximias por parte de los actores pero también este talento se complementa con la contribución del sonido y la iluminación que potencian las emociones, y que el maquillaje artístico optimiza el dramatismo de la función y “deja la impronta de un recurso no explotado en el teatro regional”. Nos confirma el dato en cuanto al guión, efectivamente la mayoría de él es resultado de ensayos de improvisación. Concluye afirmando que *La vida en demasía* trata de la búsqueda de una explicación sobre la desgracia que aqueja a la historia. En sus palabras, la obra es “aguda desde el inicio y empieza con intempestivos que proponen el *shock*. Es oscura y a la vez luminosa, porque en ella se descubre el renacer infinito en una espiral que busca lo mismo cada vez: materializar la utopía de ser para seguir siendo eternamente. Porque *La vida en demasía*, es la vida sin fin.

En conclusión, estos *blogs* de teatro le dan importan a la mirada filosófica que aporta el texto literario aunque no se olvidan de la importancia que cobra la escenografía incluyendo el sonido, la iluminación, el vestuario y el maquillaje para producir emociones, obviamente sin dejar de referirse a las excelentes actuaciones de los actores y al talento del dramaturgo, Pablo Todero.

Percepción individual

Más que situarme como crítico, preferí ser un espectador activo, aguzar mis sentidos y sacarle el máximo provecho posible porque estoy de acuerdo con el director: *La vida en demasía* es una obra que provoca cosas y no es tan fácil comprenderla o tratar de contársela a otros. Produjo en mí, sorpresa, desconcierto, intriga y un poco de miedo ya que nunca antes había visto una obra de teatro tan fuera de lo común, pero al final provocó en mí la *kátharsis*, un efecto liberador, puesto que me purificó de todas aquellas emociones que había sentido durante la obra, y me dio alivio de que haya quedado en el marco de la “*mimesis* de una *práxis*” (en términos aristotélicos).

Creo que uno de sus temas centrales, además del asunto de la existencia como desarrollé previamente, es la identidad: el preguntarse por el origen, el no poder reconocer los rasgos personales y diferenciarse del resto.

La obra se titula *La vida en demasía* porque en una hora y quince minutos -que es lo que aproximadamente duró- presenta a la vida en exceso, en innumerables realidades que se le cruzan al espectador. Para mí es una obra abstracta, la forma se la da el espectador y es por eso que mi intención fue describirla con sumo cuidado y precisión de acuerdo a mis interpretaciones. Se caracteriza por el hecho de problematizar, cuestionar e interrogar. Hizo que me replanteara acerca de los problemas de la vida. Y dando por terminado este análisis, mi conclusión parece acercarse a un pensamiento que sostiene que a pesar de encontrarse con adversidades, siempre habrá una esperanza.

PÁGINAS ON LINE

A DIARIO RTN (05 de mayo de 2014). NOTA: Pablo Todero (Obra de Teatro: “La vida en demasía”). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bQLhTjiflTo>.

ARTE NQN, agenda de la cultura. (2014). *La vida en demasía*, en <http://www.artenqn.com.ar/LA-VIDA-EN-DEMASIA>.

BIURRIÚN, J. (2014, 19 de abril). *La vida en demasía: Intensa, metafísica y existencial*. Recuperado el 14 de junio de 2014, de <http://culturaretorica.blogspot.com.ar/2014/04/la-vida-en-demasia-intensa-metafisica-y.html>

DIARIO *La Mañana Neuquén* (2014). “Cuando despiertes, espectáculos”. Consultado el 18 de abril de 2014 en http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2014/4/3/cuando-despiertes_220192.

SINESTESIA WEB (2014, 21 de mayo). *Últimas dos funciones de La Vida en Demasía*. Recuperado el 14 de junio de 2014, de <http://sinestesiaweb.blogspot.com.ar/2014/05/ultimas-dos-funciones-de-la-vida-en.html>.

NOTAS

¹ Experiencia de expectación teatral realizada en el marco de Literatura Griega Antigua (módulo: Teatro actual), carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue.

² Esta es la tercera obra que escribe Pablo Todero. Las anteriores fueron *El club de los suicidas* (2010), seleccionada para participar en la Fiesta Provincial de Teatro 2010, y *Lo que odio del amor* (2012), distinguida por la dirección, en Premio Teatro del Mundo (Premio Teatro en la Patagonia), 2012.

³ Aristóteles (2011). *Poética*. Buenos Aires: Colihue. (Traducción, notas e introducción por Eduardo Sinnott).

UN CUARTO A MEDIA LUZ

Bárbara Herrera-José Ursagasti¹

Obra: *El cuarto de Verónica*

Autor: Ira Levin

Dirección y puesta en escena: Gustavo Torres Claro, grupo Teatro del Pasillo

Elenco:

Gustavo Torres Claro (John)

Cecilia Franchisena (Mary)

Ivana Inostroza (Susan)

Lucas Muñoz (Larry)

Equipo técnico:

Musicalización: Agustín Quilodrán

Iluminación: Agustín Pugliese

Vestuario: Alina Torres Claro

Trayectoria teatral del director

Gustavo Torres Claro: docente, actor, director. Debutó en 1974, como actor de *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana, dirigido por Juan Carlos Maniás. Ha profundizado su carrera más que nada como director, especialmente de los grupos de teatro Nosotros y Teatro del Pasillo, con obras como *George* de John Anthony West. *La cama y el sofá* de Aurelio Ferretti. *La conquista del sol* de Luis Colmegni. *Pinocho*, creación colectiva, dirigida en compañía de Marisa Reyes. *Los ojos llenos de amor* de Abel Santa Cruz. *Prohibida*, creación colectiva. *Limpito pero no tanto* de Jorge Bellizi. *Strip tease* de Slawomir Mrozek. *Proceso*, creación colectiva. *El ascensor* de Agustín Vigo Giai. *Pic nic*, adaptación de la obra homónima de Fernando Arrabal. *Esto no marcha* creación colectiva. *¿Quién soy?* de Ethel Díaz. *Extraño juguete* de Susana Torres Molina. *Un cuento al revés* de Ethel Díaz. *Unplugged*, creación colectiva. *Me siento bien* de Carlos Marcucci. *Todo de a dos* de Manuel González Gil y Martín Bianchedi. *No seré feliz, pero tengo hijos* de Viviana Gómez Thorpe. *Los chicos quieren entrar* de Norma Aleandro. *Derechos torcidos* de Hugo Midón y Carlos Gianni. *Objetos maravillosos* de Hugo Midón. *La malasangre* de Griselda Gambaro. *El diluvio que viene* de Pietro Garinei y Sandro Giovannini. *Quad* de Samuel Beckett. *Saltimbanquis* de Pietro Garinei y Sandro Giovannini. *Chicas católicas* de Casey Kurtti. *Divinas* de Alejandro Torres Claro. *Menos hace más book*, adaptación de la obra *Feizbuk* de José María Muscari. *Pasillísima*, teatro de revista².

Trayectoria teatral de los actores

Cecilia Franchisena: docente, actriz. Sus primeras obras las realizó en Córdoba, de muy joven, y las mismas consistían en construcciones grupales antes que de autores de texto. Su primera obra en Cutral Có fue *La caída del Imperio del Sol* de Graciela Molina, Salvador Villagra y Carlos Barro con el grupo Contravientos. Posteriormente, pasó a formar parte del grupo Teatro del Pasillo, con quienes realiza diversas obras.

Ivana Inostroza: Cantante y actriz. Participó de obras como: *La malasangre*, *El diluvio que viene*, *Disney: El musical*, *Pasillísima* teatro de revista, creación colectiva. Actualmente, continúa su labor como actriz y profesora de canto dentro del Teatro del Pasillo.

Lucas Muñoz: Estudiante. Reciente integrante del Teatro del Pasillo.

El teatro como espacio de miradas y gestos Primera Parte de la experiencia

Susurros, palabras que se chocan y que apenas logramos escuchar, es lo que sale a encontrarnos cuando ingresamos al salón Dante Baiocco³, lugar pequeño pero caluroso, con sus paredes cubiertas de fotografías artísticas, lugar donde se llevarán a cabo los ensayos de *El cuarto de Verónica*. Los actores -aproximadamente unas diez personas- dialogan entre sí, saludan, nos saludan, siguen dialogando, se sientan, se paran, van y vienen por la sala. Se mueven entre las sillas, blancas, plásticas, que están ubicadas en forma de semicírculo mirando hacia el escenario, como haciéndole una especie de reverencia al mismo, a ese escenario bajo, de solo un escalón de altura, al que se puede subir de un pequeño brinco, con su piso alfombrado, de una profundidad inconclusa y un telón ausente.

Desde el fondo se escucha una voz potente; es la voz del director la que se impone, la voz de Gustavo Torres. Su rostro está adornado por un bigote gris al igual que su cabello encanecido y corto. Él mismo explica el motivo de nuestra visita, aunque -al parecer- los actores ya estaban un tanto advertidos sobre nuestra presencia. Los mismos se muestran simpáticos pero guardan silencio porque la voz del director continúa sonando, explicando algunos ejercicios que se llevarán a cabo. El director llama al centro de la sala a los tres actores que serán protagonistas de la obra (Vale recordar que el mismísimo director también interpretará a uno de los personajes.). Todos visten con ropas cómodas: zapatillas, remeras, pantalón de buzo, calzas.

Una de las actividades propuestas es desplazarse sobre la sala, caminando, sin una orientación establecida, con pasos cortos, largos, lentos y por momentos más rápidos. Es una actividad bastante simple pero al parecer sirve para que los actores se afiancen con el espacio. Es más, los actores, que hasta hace un momento estaban sentados escuchando al director con risas y mates de por medio, ahora es como que se van “transformado” poco a poco. Algunos de ellos miran las paredes; otros se relajan mirando sus pies que avanzan, mueven los brazos, los hombros de un lado a otro, y empieza a respirarse concentración. Los pasos de los actores varían de forma acorde a su físico, siendo los varones aquellos que dan los pasos más rígidos y potentes, mientras que las mujeres poseen pasos más gráciles y por momentos casi saltarines. Respiran. Exhalan. Respiran. Exhalan. Buscan con la mirada a sus compañeros, por momentos esas miradas se tornan cómplices. Luego de esta actividad cada actor va en busca de sus libretos, que ya han leído previamente y de forma individual. Se reúnen nuevamente, siempre en el centro de la sala y, de pie, comienzan a hablar sobre los personajes de cada uno a pedido del director. Pronto comienzan a comentar entre todos y con voces relajadas, su lectura individual para el ensayo. Surgen las dudas e impresiones de la obra en cuestión, recalándose el aspecto angustioso de algunos momentos. Uno de los actores, el que interpretará a Larry, se muestra un tanto nervioso; comenta que le ha costado un poco la lectura del libreto (Vale recordar que es la primera vez que hará una obra de texto.), pero sus compañeros le confiesan que les ha ocurrido lo mismo, y que de por sí la lectura de esa obra es compleja. Se enfocan en una escena perteneciente al primer acto, en la cual se establece un

diálogo entre los cuatro participantes. El director les solicita que lean sus partes con énfasis y que vayan representando eso que dicen, asimismo, aclara que sigan utilizando la misma técnica de la actividad anterior, caminar y ahora leer por la sala. Comienza el “juego”, las voces se confunden, nuestra vista se dispara sin detenerse, nuestros oídos tratan de agudizarse. Los actores comienzan a dar sus pasos, comienzan a leer todos a la vez. Por momentos algunos pasos se aceleran, otros se detienen. Algunos actores mueven los brazos, gesticulan mientras las palabras se van al aire. Hay palabras entonadas con mayor profundidad -palabras o frases, al parecer, sentidas por los actores- y que algunos de ellos las repiten reiteradas veces. Las frases parecen apilarse unas sobre otras, adquiriendo significado con cada repetición y gesto representativo de los actores. De a poco esas palabras van acompañadas de acciones: un dedo que acusa, manos que cubren el rostro, manos llevadas al pecho acompañadas por una mirada hacia un punto fijo. Palabras pronunciadas con una voz carismática. Y los actores continúan caminando. Voces que se escuchan más que otras. Frases que comienzan a resonar y que por tal o cual motivo quedan en nuestros oídos, tales como: “Sos igual a Verónica”, “Creen que me parezco”, “Vas a alegrar a los Brabissant”, “¿Cuánto tiempo tenemos que estar acá?”. Pareciera un juego de rompecabezas en el que las piezas comienzan lentamente a aparecer, a ordenarse, a completar esa gran pieza que es la obra en su totalidad.

Luego de unos diez o quince minutos, aproximadamente, el director vuelve a convocarlos al centro aunque hora solicita que se lleve a cabo el diálogo, ya no caminando sino que comiencen a interactuar entre sí, y, a su vez, les pide que lean tratando de representar e interpretar las palabras que dicen. El director trata de clarificar que en esta instancia no buscan una comprensión absoluta de la obra sino que más bien buscan llegar a cargar esas frases que están pronunciando con emociones y llenarlas con significados. Es un primer acercamiento a los personajes y se nota en la propia mirada del director su intento de dejar en claro que el modo en el que se expresan llega a ser incluso más importante que el texto. La propia metodología del grupo genera un evitar que el texto sea reproducido de manera excesivamente fiel y que más bien se centre en el fluir de las palabras. Empieza el diálogo. Algunos de los actores se miran a los ojos mientras conversan. Hay palabras que provocan rechazo en ciertos actores, como por ejemplo: “opulento”, “infortunio”, “extático”. Es entonces cuando el director permite que cambien esas palabras que les generan conflicto por aquellas que les sean más cómodas pero que no pierdan el sentido. Continúa el ensayo del texto que a veces es interrumpido por el director para marcar algunas expresiones y gestos de los actores, remarcando que logren esa conexión que deberán mantener cuando se encuentren arriba del escenario, y que no se olviden de reflexionar sobre lo que dicen, que recuerden que el texto debe ir acompañado de gestos para enriquecerlo y que puede ocurrir, sin embargo, que los gestos no siempre requieran ir acompañados de texto.

Se respira, de repente, un aire tranquilo, sereno, desestructurante, que es señal de que el ensayo llega a su fin. El director se encarga de recordarles la próxima fecha y el horario en el que se volverán a reunir para seguir trabajando. Les pide que elijan palabras de sus textos y que traten de ir pensando, buscando acciones y/o gestos que les permitan representar, interpretar dichas palabras o frases.

Segunda Parte de la experiencia

Una vez más concurrimos a un nuevo ensayo de la obra *El cuarto de Verónica*. Esta vez nos encontramos con los actores arriba del escenario, nos saludan muy afectuosamente,

nos ubicamos hacia un costado de la sala donde también se encuentran dos jóvenes más. Comienza la actividad y con ella comienza también la ronda de mate.

El ensayo empieza con una actividad de pre-calentamiento corporal y vocal. Cabe aclarar que esta actividad está a cargo de Ivana Inostroza, profesora de canto del grupo, quien interpreta a Susan en la obra. Los actores estiran su cuerpo, su cuello, sus brazos y piernas. Se observan movimientos con las caras, gesticulaciones que servirán para relajar el cuerpo. Se lleva a cabo un breve ejercicio de respiración. Una suave música comienza a sonar de fondo, la misma se mezcla, se complementa con la respiración de los participantes quienes inspiran por nariz llevando todo el aire hacia la panza para luego expulsarlo por la boca. Hay cierto grado de entretenimiento en los rostros al realizar esta actividad, casi que se podría decir que más que ayudar a calentar los músculos y la voz, su objetivo parece ser el predominio de la actividad lúdica.

Luego, el director les indica que van a ensayar una escena de la obra, al parecer es el comienzo, y es así como lo explica el director: se trata del momento en que los personajes Mary y John tratan de convencer a Susan de que se haga pasar por Verónica. Por momentos no logramos descifrar muy bien la trama de la obra... y en la mente aflora un gran interrogante: ¿Quién es Verónica?

Comienza la escena y los actores ya se vuelven personajes. Entran Mary y John e invitan a entrar a los otros dos personajes. Ambos tienen otro tono de voz, pero el tono de Mary es un poco más acentuado, posee un marcado acento irlandés. Nos impresiona ese cambio, y surge una pregunta: ¿Qué pasó con esa persona que nos saludó cuando llegamos? Cecilia Franchisena es ahora Mary. Susan se queda de pie cerca de la puerta que se encuentra a la izquierda, detrás de ella asoma Larry y observan alrededor de lo que supuestamente es una habitación, miran impactados como si allí realmente hubiera objetos que los atraen. La curiosidad nos motiva... Quisiéramos adivinar qué será lo que habrá después, de qué elementos se poblará ese cuarto. Cabe aclarar que tan solo hay una silla, blanca, plástica, sobre la izquierda y que anteriormente el director la colocó allí aclarando que en ese lugar irá un sillón que se lo prestará un conocido. Mientras tanto Mary y John se mueven por el espacio simulando la presencia de objetos. Susan comienza a recorrer también ese espacio, haciéndolo con asombro e interés, e invita a Larry a que haga lo mismo, aunque este solo observa a su alrededor con desconfianza. “Mirá Larry, ¿no te parece asombroso?”, le dice Susan. “Sí”, contesta Larry no muy convincente. Los gestos y las acciones se encargan de cargar con el peso de una primera comprensión que va a lo físico, a ese ambiente creado por el momento y por las presencias que se mueven.

A partir de las expresiones de los personajes podemos ir, poco a poco, descifrando cuáles serán algunos de los objetos que estarán presentes: un perchero con vestidos, una mesa pequeña sobre la derecha, un mueble. Aparentemente, los objetos se encuentran tapados, cubiertos por alguna manta ya que Mary y John, mientras avanzan por el cuarto, realizan movimientos que aparentan quitar esas mantas. Susan progresivamente se emociona con los objetos que pertenecieron a Verónica y se los muestra a su novio, con felicidad; parece encontrarse a gusto, mientras que Larry se ve desconfiado y preocupado por encontrarse allí. Mary le “muestra” a Susan un rompecabezas que años atrás intentaba armar Verónica, y le comenta que Verónica amaba esos juegos de ingenio. Otra vez la duda nos persigue... ¿Quién es o era Verónica?

John mira a Larry con dureza y silenciándolo. Hay un vínculo visual que parece cortar el aire como una navaja. El director/actor da indicaciones a los demás, pidiendo más

gestualidad en los rostros de los actores. Continúa el diálogo entre Susan y Mary, el mismo da a conocer más características de Verónica. Al parecer se trata de una joven que amaba pintar, dibujar, armar rompecabezas, y algo muy curioso: “Puedes imaginarte que tuvo mucho tiempo metida en este cuarto, algo así como siete años enteros” -dice en un momento John.

Mary y John comienzan a incitar a Susan a que se haga pasar por Verónica. Los motiva el gran parecido que tiene con esta. Señales de dudas aparecen en Susan, no se muestra convencida aunque, sin embargo, es como si sintiera una leve empatía hacia la situación, ante la historia que rodea a la joven Verónica. No logramos entender la trama en su totalidad pero, sin darnos cuenta, nos fuimos introduciendo en la obra. Queríamos descubrir el fin que impulsa a Mary y John a que Susan se haga pasar por alguien que no es... ¿no es?... , por alguien que murió, sí, Verónica murió, pero... ¿por qué?, ¿de qué? Hay incógnitas por todos lados y el atractivo parece radicar allí, en la presencia de un hilo muy fino que no nos permite terminar de definir las motivaciones ni aquello que ha pasado con una familia caída en desgracia.

En ese momento desviamos nuestros sentidos hacia lo que charlan los dos jóvenes que están cerca de nosotros. Hablan sobre el vestuario de los actores y parte de la escenografía, que aseguran que para el próximo ensayo podrán contar con ellos. Luego, la concentración se dirige hacia la escena. Larry no tiene grandes parlamentos, pero es como si no hicieran falta. Su mirada, sus gestos, lo dicen todo. Es como si no quisiera ser parte de la propuesta que le hicieron a Susan. Por momentos la interrumpe para comentarle su disconformidad con lo que le solicitan Mary y John. Y, a su vez, le repite que lo mejor será volver a donde estaban.

El director mira atentamente. Finaliza la escena y parece quedar conforme con lo que ha visto. Les menciona a los actores que les avisará cuándo se llevará a cabo otro ensayo, y anuncia que ya se incorporará escenografía y vestuario. Todos bajan del escenario. El día ha terminado. Agradecemos los mates compartidos y nos retiramos con ganas de ver más mientras la pregunta se mantiene latente... ¿Quién es Verónica?

Conclusiones

La tarea de un observador no es fácil, implica agudizar los sentidos, porque no se observa solo con la vista sino que también entran en juego los oídos, el tacto. Se trata de un acontecimiento convivial que invita a participar, a ser parte del mismo, y cuesta mantenerse “al margen”. Es así como se nos vienen a la mente las palabras de Jorge Dubatti en las que expresa que “el convivio implica proximidad, visibilidad, audibilidad” (2003:14)⁴, ya que fueron todas esas acciones las que entraron en juego en esta experiencia y que tuvieron que profundizarse para lograr captar la esencia, el devenir del acontecimiento teatral. Ha sido una actividad que nos estimuló a ir uniendo cabos para ir armando el rompecabezas. Fue como ir buscando piezas, aunque algunas de ellas aún permanecen incompletas.

El asistir a un ensayo teatral parece consistir en obtener un pequeño gusto de miel en la boca, en empezar a degustar aquella breve invención pasajera que se va transformando con el correr de los días y con el alimento y el fuego de aquellos que son parte del ensayo. Es una oportunidad de reírse y al mismo tiempo de observar atento cómo con un simple movimiento de manos en un escenario todo cambia, ya que ese es el poder que convoca el teatro cuando fluye.

Nos quedaron resonando en la mente esas palabras que retumbaron en la sala, no quedaron solo encerradas dentro de esas cuatro paredes sino que -estamos casi seguros- se fueron con cada uno de los participantes. “El convivio es efimero e irrepetible” (2003:14)⁵, es decir, nunca se aprecia de la misma manera; pero de algo no dudamos, sus efectos son duraderos.

Para este trabajo nos propusimos realizar esta experiencia teatral haciendo hincapié en la observación, ya que queríamos experimentar el situarnos en una nueva posición. No es difícil definir qué significa observar, podría decirse que no es ni más ni menos que examinar algo atentamente, pero si nos fue difícil llevarla a cabo, dado que por momentos sentíamos el impulso de ser parte de esas actividades. Nuestro mayor motivo al encarar la propuesta fue la de convertirnos en espectadores de ensayos.

Resalta a la vista que el teatro es un todo formado por elementos vivos, por secuencias que nunca terminan de ser captadas por los ojos, por escenas que se repiten de forma diferente en cada ocasión y son vividas tanto arriba como abajo del escenario.

El teatro invita a participar. Creemos que los espectadores no pueden salvarse de esta obviedad y sus propios cuerpos se ven movilizados por las acciones que se representan durante una obra o incluso en un sencillo ensayo en el cual los elementos ya empiezan a existir en la mente de los que las interpretan y las proyectan hacia el público presente.

En esta oportunidad no queremos hacer grandes conclusiones, sino que quisiéramos aprovechar el espacio para agradecer.

En primer lugar, queremos agradecer enormemente a Gustavo Torres, por permitirnos realizar este trabajo y por abrimos las puertas en el 2011, e impulsarnos a subir al escenario a cantar, bailar y actuar. Gracias por confiar en nosotros y en todos los que han sido y son parte del Teatro del Pasillo a la hora de asignar determinados papeles. Gracias por todo lo que aprendimos y seguimos aprendiendo en cuanto a la actuación. Gracias, infinitamente, por esa pasión con que transmitís tus conocimientos. Y gracias a Cecilia Franchisena, Ivana Inostroza y Lucas Muñoz por la simpatía y la colaboración.

En segundo lugar, va nuestro reconocimiento a todos los actores y actrices que forman -y han formado- parte de los grupos de teatro de Cutral Cò y Plaza Huincol y que construyen -y han construido- los cimientos de este maravilloso mundo que es el teatro y que ha tenido su origen allá por el año 1934, cuando se estrenaron las primeras obras teatrales.

Y por último, queremos aclarar que esto más que un texto académico, pretende ser un homenaje..., un homenaje a los artistas que mantienen viva la cultura de nuestra ciudad.

ANEXO

Se adjuntan al documento entrevistas que se realizaron un día domingo, durante un ensayo de la Extensión de Comedia Musical del Teatro del Pasillo. Las mismas fueron realizadas por Bárbara Herrera y José Ursagasti.

Entrevista a Gustavo Torres (Director-Actor)

-¿Cuál fue la primera obra que hiciste?

-*La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana en el '74, director Juan Carlos Maniás. La estrenamos en la sala que hoy es el “Gregorio Álvarez” y que antes era el Club Social YPF.

-¿Y qué otras obras como actor hiciste?

-*Derechos torcidos*. Acá trabajé más como director que como actor. También hice *La malasangre*. Algún que otro infantil, siempre hago algún papelito chiquitito como de apoyo. Como director sí, muchas.

-¿Cuándo fue el primer estreno de *El cuarto de Verónica*?

-La estrenamos en el Museo Carmen Funes, en la sala del Museo. Fue en el 2010.

-La última vez que interpretaron *El cuarto de Verónica*, ¿quiénes actuaron?

-Estaban Cecilia Franchisena, Ivana Inostroza, Lucas Muñoz y yo.

-¿Cómo organizás el ensayo, el grupo?

-Esta obra la hicimos los cuatro. Nos juntamos con los que estaban que eran Adrián Montalbán, Laura Parada, Cecilia y yo. Hace rato que queríamos hacer una obra de terror y nunca encontramos una. Me acordé de *El cuarto de Verónica* pero no la podía encontrar por ningún lado. Y la encuentro en Buenos Aires, a través de MercadoLibre, que estaba en una librería, bueno, la compro.

Lo primero que hicimos fue juntarnos los cuatro y leerla. Y ahí fue cuando leímos y la primera vez no entendimos nada, la segunda vez, la tercera... Yo sabía de qué se trataba y leíamos para saber cómo podíamos armarla para que la gente la entienda. Y el primer paso fue leerla hasta llegar a entender quién era quién. Después, fue empezar a encontrar a los personajes. Jugábamos con cómo iba a ser cada uno, ya que tienen distintas voces, y jugamos, jugamos mucho. Y después, aprendernos la letra de memoria, pero jugando. Repetíamos una hoja y la volvíamos a leer de una manera, de otra, de otra. Así le encontramos la parte externa a los personajes y después la parte interna. La parte externa, te hablo de voces y eso, no de vestuario. El vestuario fue lo último que hicimos. En la primera versión no lo creamos nosotros, lo diseñó Alina, mi hija. Mandó ropa de Buenos Aires, de ella, de su vestuario. La primera versión fue muy "puesta", muy con todo, y la escenografía la hizo Cecilia Díaz. Hizo especialmente una escenografía para la obra, con cosas que eran todas cosas antiguas simuladas con cartapesta. El fonógrafo, todo cartapesta, una araña. O sea, trabajaron varios para la obra.

-¿Qué sensación te deja *El cuarto de Verónica*?

-Yo, como actor, me quedo muy cansado. Físicamente me cansa la escena y como una angustia que por un ratito me dura. Me quedo calladito un rato largo y después necesito ir a comer con los chicos, con el elenco, para empezar a descargar; pero eso es parte también de la técnica teatral, para no quedarte con el personaje y llevártelo a tu casa. Si bien yo tengo la técnica como para ir, pasar a saludar y me voy al camarín y ya no tengo más al personaje, pero el cuerpo no sabe. El cuerpo sigue sintiendo una angustia, sintió dolor, sintió angustia, todo. La mente se lo mandó y él lo sintió. Que sé que es mentira pero bueno, esa sensación me quedó en el cuerpo. Primero el cansancio, sobretodo, porque la última escena es muy fuerte, es revolcarse en el piso... y yo ya tengo 54 años (*Risas*). Y... una angustia que me queda.

Entrevista a Cecilia Franchisena (Actriz)

-¿Cuáles fueron tus primeras obras como actriz?

-Fueron en Córdoba cuando era muy chica. Eran todas obras de construcción grupal, no eran obras que hayan tenido un autor. Y después acá (Cutral Có), empecé con el grupo teatral Contravientos. *El Imperio del Sol* se llamaba la obra. Y, después hice *Amistad*, con Gustavo

cuando me pasé al Teatro del Pasillo. Después, *No seré feliz pero tengo hijos*, *Chicas católicas* y *El cuarto de Verónica*. También hice *Silencio* con Laura Gómez como directora.

-¿Cómo hiciste para construir tu personaje?

-Primero es una persona mayor, una anciana, y después una persona joven pero muy perturbada. Imaginate que hay incesto, estoy encerrada. En realidad, hay que construirlo con todas esas patologías digamos que tiene esa persona que le gusta matar para liberar su moralidad, porque ella mató a su hermana y violó a su hermano. Es un personaje muy fuerte.

-¿Existe alguna técnica a la hora de empezar a construirlo?

No. Lo que más me costaba era eso de que me latía mucho el corazón y me costaba mucho gritar, porque justamente mi carácter no es así. Entonces, me cuesta mucho construir eso, salir de lo que es uno. Muchas veces tuve que repetir escenas porque no me salía gritar - digamos- o ponerme... Viste que a mí me gusta más la comedia, entonces me gusta más hacer reír que esta parte así tan violenta. Bueno, y porque el drama también me gusta, pero esto es algo distinto, como más fuerte porque hay peleas, un personaje muerde a otro, etc. Con Gustavo también peleamos. La obra en las primeras funciones no me ha costado tanto como en estas últimas que me han dejado agotada. Es como si hubiese peleado realmente con alguien.

-¿Se juntaban a leer la obra o ya la traían leída a los ensayos?

-Cuando la hicimos las primeras veces con otro elenco, nos juntamos para leer. Después empezás a retener y luego la empezás a actuar. Siempre marcás algunas acciones con el cuerpo y ya te empieza a ayudar la memoria. En estas últimas funciones, como ya conocía la obra me tomé más libertades y modifiqué partes del texto, por palabras mías. Era más orgánico. A veces se nos adelantaban partes y como había bastante contacto entre los actores, ya incluso pensábamos en escena, cómo lo podíamos revertir.

-¿Qué sensación te deja *El cuarto de Verónica*?

-El primer acto como es más tranquilo, mi cuerpo está tranquilo. Pero el segundo acto, que hay mucha violencia, se me acelera bastante todo. Siempre me costó el segundo acto hasta que tuve que acostumbrar a la cabeza a decirle al cuerpo que era una obra. Porque ante la violencia te reacciona lo mismo, o sea el corazón te late más fuerte, cuando gritás o llorás, hasta que te das cuenta de que es una obra.

Las primeras veces que lo hicimos con Gustavo, que me acuerdo que ensayábamos en la casa de él, al segundo acto no lo podíamos hacer nunca, siempre lo dejábamos para después porque empezábamos con el segundo acto y era tan fuerte la violencia que te costaba... te costaba bastante.

(*El cuarto de Verónica* fue puesta en escena en el Centro Cultural “Dante Baiocco”,
Cutral C6, en mayo de 2010.)

NOTAS

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo).

² Los datos fueron extraídos de *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral C6 y Plaza Huincul (1934-2010)* de Reyes, Marisa; Moreno, Beatriz; Seoane, Raúl; Haag, Guillermo. Dirigida por Garrido, M. (2011) Neuquén: Educo, p. 17-35.

Más datos sobre el director en Haag, G. (2014). “Como arcilla... Entrevista a Gustavo Torres”, en Garrido, M. (Dir.). *V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 237-247.

³ Centro de Arte y Capacitación Dante Baiocco, sito en Av. del Trabajo nro. 570 de la ciudad de Cutral C6, inaugurado el 8 de noviembre de 2010. Su director es José Forma. Cabe aclarar que se trata de un lugar que los artistas adquirieron en forma de alquiler, y por el cual todos los años se realizan gestiones para

lograr la renovación del contrato. A fines del año pasado hubo una puja importante entre los propietarios del lugar y los artistas, pero se logró resolver a fuerza de la comunidad entera que se comprometió en conservar dicho espacio. En este Centro se llevan a cabo diversos talleres de capacitación como dibujo, telar mapuche, cerámica, danzas, guitarra y -por supuesto- talleres de teatro diversos, todos ellos destinados al público en general. A su vez, se realizan muestras/exposiciones artísticas de los participantes de los talleres como así también de artistas locales. (Datos aportados por el director José Forma.)

⁴ Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Ed.

Atuel.

⁵ *Idem*.

EL DESEO
Crónica de un enemigo

Bruno Palavecino¹

La obra en análisis es *El enemigo (crónica de una espera)* (2014)² del grupo de teatro El Piso de Arriba, puesta en escena en El Arrimadero Teatro (ubicado en calle Misiones 234), con dramaturgia, actuación y dirección de Gustavo Azar y Pablo Donato.

En esta puesta y en este texto todo tiene que ver con dos: Gustavo Azar y Pablo Donato. Los actores se conocen desde hace años, realizaron varios trabajos juntos y se animaron a encarar una dramaturgia en conjunto. El proyecto no fue sencillo, pero puede ser muy agradable cuando las cosas fluyen. “Nos fuimos iluminando mutuamente, y el hecho de poder probar lo que pensamos, reestructurarlo, volverlo a escribir, nos hizo sentir que vamos pisando más sobre lo seguro”, dijo Gustavo. Las historias siempre se nutren de otras, y no fue diferente en esta obra. En ella las lecturas aportaron lo que se quería contar. Según explicó Gustavo: “La autoría siempre es una mezcla de ideas que vienen de otros lugares. Una puesta nunca es de una pureza absoluta. Tomamos textos no dramáticos, fragmentos, y así surgió esta historia, que entra por lo psicológico. (Diario *La Mañana Neuquén*, 13/06/2014)

Azar participó en *Volvió una noche* de Eduardo Rovner (actor, 2012), *Venecia* de Jorge Accame (director, 2011), *Un simio oscuro* de Ma. Rosa Pfeiffer (actor/director, 2010-2015), *Hablemos de la pareja* (actor, 2009), *Amarte (una aventura con poco oxígeno)* de Pablo Albarello (actor/director, 2007) y *Miradas que matan* (co-autor/actor, 2000), entre muchas otras después de varias décadas de quehacer teatral³. Por su parte, Donato participó como colaborador artístico en *Las mujeres de Gelman* (2014), y director de *La casa de Bernarda Alba* (2014), entre varias otras⁴.

El Arrimadero es una sala chica, con nueve o diez mesas con sillas, dispuestas para comer y/o tomar algo previo al espectáculo. El escenario está ligeramente elevado respecto del piso, las paredes de la sala pintadas de anaranjado, en notorio contraste con el escenario, completamente de color negro.

La obra comenzó treinta minutos más tarde de lo estipulado, tiempo utilizado para que la gente encargue comida y/o bebida. De repente, se introduce un sonido en esa sala, un sonido de motor de avión, muy fuerte. El sonido viene acompañado de murmullos y una voz mediante un altoparlante que anuncia la suspensión momentánea de todos los vuelos, figurando el espacio de un aeropuerto. Aparece a nivel del suelo, en la sala, un personaje masculino vestido con saco y corbata, portando una valija con ruedas, en actitud de impaciencia mientras lee un libro con el título de *Gato*, en su anverso. Acto seguido aparece otro, con pantalón de vestir, camisa y un saco color marrón, de aspecto bastante dejado y con aire despreocupado e ingenuo. Se evidencia un claro contraste entre la vestimenta de uno y otro personaje, el primero de color oscuro y manifestando cierta sobriedad, mientras que el segundo, de colores más claros o vivos.

Este segundo personaje comienza a entablar una conversación, empieza a hablar y preguntar por fuera de lo que sería una conducta esperada en una situación como lo es la espera por un vuelo que lleva cierto retraso. Se presenta, sin ser interrogado, como Textor Texel, y dice saber el nombre del otro, el hombre de la valija, a quien llama Auguste. Ante la sorpresa de Auguste por saber, aquel extraño, su nombre, Textor manifiesta que lo sabe

porque pudo observar la etiqueta en su valija con su nombre impreso en ella. A partir de aquí, Auguste comienza a manifestar una actitud de rechazo frente a Textor. La primera actitud de Auguste es de sorpresa frente a este extraño que se sale de las normas de conducta que se espera en una sala de embarque, es decir, el silencio más absoluto y, a lo sumo, alguna pregunta intrascendente -en el sentido de trascender hacia una conversación con mayor implicación de cada sujeto. Luego de este efecto de sorpresa, comienza a aparecer en Auguste una sensación de molestia y rechazo hacia Textor. Se sucede una escena de persecución en la cual ambos transitan entre las mesas y sillas donde se encuentran los espectadores: Textor preguntando y queriendo hablar acerca de sí mismo y Auguste huyendo de preguntas que lo descolocan y que algún efecto van haciendo en sí mismo, puesto que se enoja. En este momento de la obra, se escuchan risas aisladas y esporádicas por parte de los espectadores, resultando graciosa la verbosidad de Textor en su afán por expresarse más que por ser escuchado, y la molestia de Auguste que es interrumpido en su espacio de silencio.

En esta persecución, Auguste se sienta en una silla vacía que se encuentra en el espacio del público, haciendo Textor lo mismo en una silla próxima. Este comienza a hablar de sí mismo y de sus antepasados, del significado etimológico de su nombre -“texto”, “tejido”-, aún ante la negativa de Auguste, arguyendo que hablar no está prohibido ni penado por la ley y que el sentido del oído es el único que no puede cerrarse a estímulos externos. Es decir, Textor deja en claro que va a seguir hablándole a Auguste aunque este no lo desee y aunque vaya en contra de su voluntad y que, prácticamente a modo de desafío, no va a parar de hacerlo. ¿De qué le habla? No importa tanto como el hecho de que este discurso y estas preguntas van a ir generando en Auguste un movimiento en su posición anterior, una transformación en su posición subjetiva.

De a poco, los temas que va tratando Textor comienzan a tocar en algún sentido a Auguste y a generar efectos que se manifiestan en un interés paulatino. Este comienza a estar “entre eso” que se dice, comienza a formar parte de ese discurso. A medida que se va sucediendo la conversación, Auguste comienza a hacer preguntas sobre eso que dice Textor, comienza a indagar, porque algo de lo que se dice lo comienza a implicar. En un momento determinado se produce un vuelco radical en el encadenamiento de los hechos, en la trama de la obra, a saber, una peripecia de la lógica causa-efecto de los hechos previos. Es cuando Auguste decide escuchar lo que Textor tiene para decir. A partir de allí, la representación que transcurría a nivel del suelo, entre las mesas y sillas donde se encontraba el espectador, pasa a figurarse en el proscenio, en el escenario que se encuentra elevado respecto del público. Ese acto de habla, ese “sí” de Auguste, “sí estoy dispuesto a escucharte”, genera un movimiento escénico “de abajo hacia arriba” y, en el nivel del discurso, de la periferia hacia el centro (intentaré dilucidar más adelante este movimiento discursivo).

Textor comienza a hablar de diferentes muertes, entre las que se encuentra la de un compañero de primaria que él supone haber perpetrado por vía del pensamiento. Esto es, relata cómo mediante el rezo y el pensamiento provocó un paro cardíaco en aquel. De esta manera, se va instalando en el discurso teatral algo del orden de lo inverosímil. Este “pensamiento mágico” de Textor hace que en la construcción de su personaje se vaya configurando un aspecto ingenuo que, a mi modo de ver, se utiliza como recurso para introducir las temáticas que seguirán a continuación, a saber, la violación y el asesinato. Es este aspecto ingenuo el que va a permitir en el espectador un movimiento de aceptación y no de rechazo frente al tema de la violación.

Es así que Textor habla y llega a un punto en que le habla de un amor, de su primer amor, aquel del que nunca pudo librar su pensamiento, y que marcó su vida para siempre: aquella fue la única mujer con la que tuvo un acceso carnal, siendo este acceso una violación perpetrada por él. El suceso de la violación es narrado como acontecido en un cementerio y es contado de manera tal que rompe con el sentido común de rechazo y aversión hacia una violación, es decir, la narración de Textor genera un efecto en el espectador -por lo menos en mí- de buscar complicidad en el sentido de entender esa praxis como una acción carente de repudio. Este sentimiento común -si es que puede llamarse común a un sentimiento de asco y aversión hacia una violación- es representado en el personaje de Auguste, quien repudia la acción y encarna una aversión muy notoria. Por otro lado, para Textor su propia acción se enmarca en una continuidad con su propio deseo, y no tiene nada de objetable. Pareciera ser que Textor representa el deseo libre de condicionamientos represivos por parte de la sociedad. Narra cómo en el mismo instante en que deseó a esa mujer, la persiguió para llevar a cabo el acto sexual, cual fiera que corre a su presa para devorarla. Esta analogía la establezco recordando el gesto de Textor mientras relataba el suceso de persecución, reflejando a un animal galopando y el momento en que hinca sus garras para asir a su víctima.

En una segunda anécdota, Textor relata cómo, luego de diez años transcurridos desde aquel suceso, vuelve a encontrarse con ese primer amor. Ella no lo reconocía, no recordaba su rostro, hasta que en un instante cae en la cuenta de que aquel hombre que había invitado a pasar a su departamento, era aquel violador. Acto seguido, Textor narra cómo saca del cajón de los cubiertos un cuchillo filoso, ofreciéndoselo a la mujer para que acabe con la vida de él. La concita a que lo haga como compensación al castigo a la violación. Ella, la víctima, se apiada de él y, llorando, deja el cuchillo a un costado. Es en ese momento cuando él coge el cuchillo y la apuñala en el vientre, cometiendo un crimen que nunca dejaría huellas y, a su vez, que le dejaría en su ser la huella más importante de su vida, que nunca más podría borrar. Cualquier mujer desde aquel momento sería irrelevante en su vida.

Lo interesante de este hecho teatral es que todos estos sucesos se encuentran en el relato de Textor. En ningún momento se representan en la escena ni la violación ni el asesinato.

La obra consta de dos personajes en ese espacio y tiempo que configuran como un lugar de espera en un aeropuerto, una sala de embarque previo a un determinado "viaje". Sin embargo, el discurso habla de "otro viaje", viaje en el tiempo, que constituye el núcleo de la historia. El conflicto va desplazándose de la situación concreta de la sala de embarque -la intención de Textor de conversar y la aversión de Auguste a que lo haga- hacia un conflicto que se sedimenta en el discurso. El conflicto, al finalizar la obra, deja en claro que es en el texto discursivo donde tiene su residencia, precisamente en el discurso de Textor. Es ese relato rechazado por Auguste el que lo va envolviendo en la red hasta darse cuenta de que es él el que habla. Es su propio discurso rechazado por él mismo el que lo va desvelando, es decir, sacándole el velo. Y en este sentido podemos hablar de un movimiento subjetivo desde la periferia racional hacia el centro del deseo -sede de lo prohibido- centro que será el efecto de una anagnórisis o reconocimiento del Auguste, desvelado. Es Auguste quien asesinó a su propia esposa, es él quien la deseó carnalmente en el cementerio, es él el poseedor del deseo, violador de la norma de racionalidad.

Es interesante destacar cómo sobre el final de la obra, previo a percatarse de que Textor no existe más que en sí mismo -ya que Textor es su propio discurso- Auguste involucra

al espectador, a manera de juez, en cuanto a atribuirle una mirada condenatoria sobre su propia persona. Dice literalmente: “El que me siga mirando así, le rompo la cara”. Interesante metáfora para reflejar que hay algo de la mirada que se está jugando. Una mirada que es de reconocimiento de una cara que es la verdadera cuando la máscara se “rompe”. Eslabón necesario para asumir ese otro discurso como propio, para reconocerse como sujeto del discurso del “otro”.

Es de destacar que en los momentos en que Auguste va llegando a ese discurso que es el propio, hasta concluir en ese efecto de reconocimiento de sí mismo -la mentada anagnórisis- se proyecta desde el fondo del escenario hacia la posición del espectador pasando por los espectadores, una luz de color rojo y, simultáneamente, el sonido de una respiración intensa. Pareciera que ese instante de ruptura de la “cuarta pared” establece también una ruptura en el tiempo dramático de la trama, involucrándonos al modo de un ritual. Se trata de la instalación de un otro tiempo, que en este caso se lo podría llamar “sagrado”, en el sentido de ser el tiempo del reconocimiento de sí mismo, de la anagnórisis del espectador. La peripecia del personaje Auguste llega en la culminación de ese tiempo, que coincide con la anagnórisis del espectador atrapado en el texto teatral, precisamente en la finalización de la obra. Ambos personajes se posicionan de manera tal que Auguste queda frontal al espectador, sentado sobre una silla de espaldas a Textor, que se encuentra parado detrás de él, también frontal al espectador. Es el momento en que la obra nos va anticipando ese final que, en mi caso, fue absolutamente sorprendente. Final que nos es relatado por otro texto, el de una voz en *off* que, a manera de un oráculo, anticipa el suicidio de un hombre como consecuencia de darse varios golpes de cabeza contra la pared del baño del aeropuerto, previo al viaje en el espacio aéreo o mejor dicho, posterior al viaje a la sede del deseo. En las últimas palabras de ese hombre sin nombre -nos dice la voz- se escuchó la reiteración del mismo grito: “¡Libertad! ¡Libertad!”.

Para Gustavo Azar resultaría difícil definir el género de la obra, ocurriéndosele que posee algo de drama -teniendo en cuenta el final- aunque con diferentes climas que podrían hablar del mismo como drama psicológico, policial, incluso, con algo de suspenso.

En mi opinión, se podría hablar de una comedia dramática, incluso trágica. Propondría “dramática” sin obviar lo psicológico, puesto que el drama está inserto dentro de ese proceso de reconocimiento, psicológico. Considero que “lo trágico” se encuentra en el efecto que provoca el reconocimiento de sí mismo. Auguste reprueba, critica, repudia no solo ese proceder de Textor, sino a la persona de Textor mismo, a saber, se repudia a sí mismo. Este inicial distanciamiento de Auguste respecto de Textor, es lo que va a generar la sorpresa final como un efecto de la identificación entre Textor y Auguste. Tras la máscara de Auguste reside Textor.

NOTAS

¹ Experiencia de expectación teatral realizada en el marco de Literatura Griega Antigua (módulo: Teatro actual), carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue.

² Ficha técnico artística

Actúan: Gustavo Azar, Pablo Donato. Operación técnica: Emilse Giardili. Dirección: Gustavo Azar, Pablo Donato. Este espectáculo forma parte de la XXX Fiesta Nacional del Teatro. Duración: 60 minutos.

³ Más datos de este actor, director teatral y docente de teatro, en <https://www.facebook.com/gustavo.azar.14>. También en Araca Teatro: <https://www.facebook.com/AracaTeatro>.

⁴ P. Donato es actor. Actualmente, docente de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea, de Neuquén capital.

EL CUERPO DESEOSO DEL ESPECTADOR

Al pie de la teta

Liliana Muñoz¹

*“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana
y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera”.*

Federico García Lorca
(Entrevista en la *Voz de Madrid*, 1936)

La primera vez que asistí a ver *Al pie de la teta* fue el 4 de abril de 2014 cuando su director Sebastián Fanello organizó una representación destinada para los/las estudiantes de Letras, en Neuquén capital. Me interesaba ver la obra de Sebastián, ya que hemos sido compañeros en varias asignaturas, y su propuesta de poner en escena la obra de manera clandestina solo para nosotras me pareció por demás convocante. Se realizó en la Casa Estudio, ubicada en la calle Leguizamón al 1900. La construcción no es otra cosa que una vivienda, un estudio dedicado a la generación, producción y presentación de contenidos culturales como reza su página de *Facebook*. La Casa está situada en el bajo de la Ciudad de Neuquén, cerca de la zona del río, y fue adaptada por un equipo de artistas independientes y profesionales como un lugar de trabajo en donde puedan manifestarse las diferentes formas de expresión creativa y recreativa de las personas de esta ciudad, en un marco en el que los participantes puedan sentirse identificados, escuchados y cómodos. La Casa tiene como objetivo conformar un club cultural y ofrecer propuestas de investigación y artes en general como actividades de formación y de esparcimiento.

Si bien mi primer acercamiento a la Casa Estudio fue el día en que asistí a la obra, las referencias de ese espacio habían sido frecuentes ya sea por comentarios de artistas conocidos, o por publicaciones y gacetillas sobre obras realizadas en el lugar y noticias aparecidas en los diarios sobre espectáculos y muestras llevadas a cabo allí. El espacio cálido, hogareño y acogedor de la Casa me pareció que dotaba al hecho escénico y al acontecimiento convivial, de un aire de intimidad, de familiaridad, que me producía cierta comodidad casi inmediata.

Apenas ingresamos y nos acomodamos en las sillas nos encontramos con una escenografía: un sillón de dos cuerpos y una mesita con una consola y un equipo de música. Esa escenografía, ubicada en el costado izquierdo del espectador, conformaba todo su mobiliario. Dos luces se dirigían hacia el sillón, dispuestas en los laterales. Un personaje masculino, vestido con un camión tradicional de mujer y unas pantuflas, está sentado sobre el sillón, tapado con muchos muñecos de peluche y muñecas plásticas. Solo alcanzo a ver parte de su rostro y sus piernas desnudas. Me pregunto si acaso no podría ser una mujer o si todos esos juguetes claramente identificatorios de una infancia femenina tapan ese cuerpo, y también los cuerpos de los hombres y de las mujeres. Sobre su regazo hay una *notebook* abierta. Su mirada es inexpresiva y puesta en un punto fijo del auditorio. Sobre el otro lado del sillón y de espaldas, apoyada en el respaldo de este, hay una mujer.

La escena comienza con una voz en *off* que reproduce la voz de un niño que habla de sus padres, de la decisión entre tener un hijo o una mascota, de la masculinidad conservadora de su padre petrolero y de la paciencia inconmensurable de su madre. Aquí el relato apela al humor y nosotros, los espectadores, nos encontramos riéndonos de lo grotesco que resulta el monólogo. Es interesante reparar en cómo el recurso del humor nos invita a operar sobre un discurso invertido, o mejor dicho, sobre un discurso que pretende subvertir el orden establecido. Esa operación de des-ocultamiento es la que nos provoca la risa. Nos reímos de

lo que sabemos y conocemos y en la mayoría de las veces creemos; nos reímos y somos cómplices de ese discurso que también nos pertenece; nos reímos del discurso de la masculinidad atribuida a los hombres que trabajan en compañías petroleras, de su itinerario de trabajar 15 por 7 días, y de las formas y relaciones familiares que se dan en esos hogares: un padre que no está presente en la cotidianidad familiar pero que ostenta el lugar de mando y autoridad, y una madre sumisa que espera a su marido y atiende a los hijos. La voz reproduce estas prácticas, las exagera hasta convertirlas en grescas. Los espectadores, en su gran mayoría valletanos, conocemos ciertas idiosincrasias, ciertas formas de actuar y del sentido común de las familias petroleras por ejemplo, o ciertos discursos sobre la importancia de la planificación familiar a la hora de tener un hijo/a. La voz que anuncia, lo sabe y por eso el discurso se mueve entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y sus silencios, entre lo normal y lo grotesco.

La escena primera entonces parece comenzar jugándose por lo que el discurso narra mientras los espectadores escuchamos y vemos a unos/as personajes sin movimiento. La voz en *off* nos proporciona el marco desde el cual entender la escena que se nos aparece muda y congelada. Vemos a un hombre y una mujer en un *living* de una casa. La figura del hombre, delgado, inexpressivo, tapado de muñecos me desorienta. Me pregunto quién es y qué le sucede. Por qué permanece allí inmóvil. ¿Qué relación tiene con la mujer? ¿Acaso son una pareja? ¿Hermanos? ¿Acaso serán los padres nombrados en el relato de la voz en *off*?

El pacto se refuerza y dejamos que la trama nos cuente la historia. Disfrutamos del goce que nos produce ir desgajándonos cada vez más de esta realidad en la que vivimos para adentrarnos por fin en ese otro mundo ficcional. Entonces la voz en *off* se apaga y la mujer se mueve en escena; su voz es potente, segura, por momentos parece enojada. Su figura a diferencia del hombre es más llamativa, transgresora, con carácter. Viste una musculosa de colores y un pantalón *short* de *jean*. Unas medias negras de red corridas en varias zonas aportan al personaje un aire de desenfado, de rebeldía, de desfachatez y de vitalidad que contrasta con la apariencia casi enferma, minusválida y asustada del personaje masculino.

Los espectadores somos testigos del diálogo descarnado entre los dos. Ella, segura de sí misma inicia e instruye a su acompañante en las “artes del aborto”. Sus palabras resuenan con fuerza en los oídos del público, la denuncia de la colonización del cuerpo de las mujeres es constante. La escena nos traslada a un mundo imaginario en el que las mujeres han resuelto no procrear más hijos/as y por esto abortan continuamente. La pastilla de *Misoprostol* y su aplicación aparece como el dispositivo utilizado para este fin. El Estado, en tanto aparato ideológico, interviene sobre los cuerpos de las mujeres prohibiendo toda práctica abortiva y promoviéndolas a que gesten más hijos necesarios para la masa de trabajo. Su voz (en *off*) es más grave, autoritaria, invasiva, represiva y violenta; se asemeja al habla de un dios en la tragedia griega: una voz superior que todo lo ve y que, en tanto se constituye como ley, debe ser obedecida. El hombre, Walter, es el resultado de un experimento gubernamental que ha conseguido embarazar a una especie masculina. El proyecto ha sido gestado con el fin de contrastar la decisión “pervertida” de no tener hijos, por parte de las mujeres. El hombre allí sentado ha decidido abortar.

Me interesa detenerme en las diferentes representaciones que tuvieron lugar en el hecho teatral. En la primera de esas representaciones, el personaje de Walter se muestra como la vieja de Cinco Saltos que practicaba el aborto. La peluca es el único elemento que utiliza el personaje para construir a la vieja, ayudado por supuesto por lo gestual, los ojos bizcos y la mirada entrecruzada, sumado a esto la postura corporal: encorvada, camina de

lado con cierta dificultad. La escena no nos remite a una situación que está sucediendo en ese momento sino algo acontecido en el pasado. La escena se actualiza, cobra vida aunque es representada dentro de la representación mayor. Parece entonces haber en esta escena un desdoblamiento, una estructura multiplicada, en la que el personaje de Walter ante la mirada del público se transforma en el personaje de la vieja. Esta transformación supone dejar de ser por unos minutos ese hombre embarazado y pasar ser la anciana abortiva.

Asimismo, el personaje de la feminista que reparte las pastillas y da las indicaciones a la mujer también aparece como una representación dentro de otra representación. Aquí el elemento del corpiño, la postura corporal del actor y el efecto que provoca la música de *Misión imposible* tejen una trama en la que el teatro se muestra dentro del teatro. Es importante marcar aquí que al estructurarse la pieza teatral en varios planos, con distintos grados de realidad subjetiva, se crea la ilusión de que lo que se representa en la pieza encuadrante es más real que lo representado en la encuadrada. Una ficción dentro de otra ficción nos coloca a los espectadores en la situación de refundar el pacto ficcional, de volver a creer que lo que allí se representa es verosímil en tanto creemos, mientras vemos la obra, que lo que allí acontece es la realidad. Este juego entre lo verosímil, lo ficcional, lo creíble y lo real es puesto en escena, le es propuesto al espectador quien acepta gozoso el desafío.

Con respecto a la ubicación de los actores fueron dos los lugares previstos. Entiendo que la disposición de los actores, al estar sentados en el sillón, los ubica en una misma altura y simetría entre ellos, y entre ellos y el público. Los monólogos, intensos en palabras y gestualidades, encontraron en el espacio del proscenio el lugar posible para provocar a los espectadores mayor empatía. Creo que la proximidad de los cuerpos y el plano entero que permite la vista además de la cercanía con el auditorio, exacerba aún más los sentidos y los discursos puestos en escena.

Lo medular de la anteúltima escena es la muerte del personaje masculino. El sacrificio del hombre -no visto en escena- se construye a partir del parlamento de la mujer que lo llama, lo nombra, intenta salvarlo, se enoja con él. Aquí el clímax se transforma, y nos invade -como al personaje femenino- la sensación de angustia, de tristeza, de pérdida. En el final somos testigos de un experimento que no ha resultado, mientras el Estado ha proclamado a viva voz que haría un aborto a Walter. Su muerte visibiliza acaso todas las muertes de mujeres por abortos mal realizados. Me pregunto si acaso esta muerte no desnuda la crisis entre lo establecido, lo permitido, y lo que los hombres y mujeres desean hacer con sus cuerpos.

El ensayo

El viernes 2 de mayo asistí al ensayo antes del reestreno de la obra. El encuentro también fue en la Casa Estudio. Este reencuentro con los actores y el lugar me produjo diversas sensaciones. Al principio me sentí algo cohibida, algo extraña en ese espacio tan íntimo y privado pero de a poco la situación de trabajo me envolvió y otra vez, como en la función anterior, sentí que mi cuerpo se transportaba a dos escenarios diferentes, el del ensayo propiamente dicho y el del mundo al que la obra me invitaba a entrar. El escenario estaba dispuesto de manera diferente al que yo había presenciado en la función anterior. Reconocí al instante todo el mobiliario, los muñecos y el equipo de música. Presencié el trabajo de acomodar las luces, de decidir sobre la conveniencia o no de tal foco o tal inclinación. El comienzo del ensayo se hizo esperar. Tanto el director como los actores

iniciaron su trabajo acomodando los diferentes instrumentos, el micrófono, las luces, la conexión de la *notebook*, los cables y los resguardos necesarios para que el día de reestreno todo funcione.

Ensayaron algunas escenas. La decisión -según me comentó el director- fue tomada teniendo en cuenta el estado de la voz de Santiago Nabaes, el actor. La idea era practicar las escenas en que Eva Fridman, la actriz, tuviera mayor parlamento. Me pareció muy interesante el trabajo sobre las voces, la altura, los cambios de estado casi repentinos a los que la actriz debía ajustarse. Ante estos matices, que aunque para mí en un primer momento fueron imperceptibles, entendía ahora su importancia cabal en tanto intervienen en los sentidos que el director quiere transmitir. Las marcaciones del cuerpo, los movimientos, los recorridos que los actores hacen en escena fueron algunas de las cuestiones en las que más tiempo se detuvieron.

La última escena y concretamente el final los tuvo ocupados el tiempo restante. Eva una y otra vez ensaya los movimientos: tirada en el sillón mira el lugar vacío que había dejado Walter, prueba ocupar ese lugar, se sienta, se acomoda, mira alrededor, vuelve a acomodarse y entonces abre la consola del equipo, mira en su interior, escucha la música y su cabeza hace un sutil movimiento como de aceptación mientras su boca se curva en una sonrisa leve, que deja entrever un atisbo de esperanza. Pensé en la dificultad de realizar esta escena que, aunque despojada de palabras, pareciera que se resume a unos pocos movimientos. La escena estaba cargada de emotividad. El final debía ser contundente, entendible, comunicable. Pero la comunicación aquí aparecía condensada de gestualidad, el cuerpo debía hablar como no lo había hecho antes.

El reestreno

La función tuvo como lugar el Teatro del Viento (J. B. Justo 648). Llegué temprano para observar el movimiento. La gente llegaba de a poco, la noche estaba fría y húmeda. Tímidamente se fue haciendo una fila, la hora se acercaba y el director dio las recomendaciones de siempre aunque el saludo y las formas de dirigirse hacia los espectadores llamó la atención y despertó más de un comentario: “Buenas a todas...” dijo Sebastián y automáticamente un señor mayor parado en el fondo respondió: “Y a todos”. Algunas nos sonreímos y comentamos lo reconfortante que suele ser que te incluyan como mujer en el discurso y lo irruptivo que aparece en los varones que la mayoría de las veces acusan malestar. El acontecimiento -creo- ya había comenzado. El discurso del director hablaba en consonancia con la obra, con las posturas ideológicas y políticas de nominar diferente.

La sala era pequeña, el escenario mostraba una elevación casi imperceptible. Me ubiqué en la tercera fila. La escena inicial tan conocida por mí se volvió otra vez extraña y mis ojos y mis oídos repararon en otros elementos, otros detalles, otras situaciones. Los movimientos de los actores, sus discursos, ahora adquirían otras significaciones. Escuchaba y veía pero sobre todo sentía. Sentía la angustia a flor de piel, la bronca, el desencanto, la esperanza. La comunicación entre la escena y yo había sufrido un cambio radical. La obra me contaba otras historias, me mostraba otros personajes, como un caleidoscopio que gira y gira, las escenas y los cuerpos decían mucho más. Me fui del teatro casi en silencio, solo escuchaba los comentarios de la gente y de mis amigas. Parece que el señor que en la entrada había intervenido no se sintió muy cómodo durante la obra, parece que algunas palabras lo molestaron. Otros y otras en cambio felicitaban a los actores, reconocían la importancia de que el teatro tome la voz en la lucha para que el aborto se legalice. Una mujer cerca de mí

comentaba lo bien que habían estado los actores: “La vieja que hizo el chico, fue muy buena”, “La vieja de Cinco Saltos era conocida por todos”, “Quién no sabía de ella”, “Estuvo bueno lo del tipo embarazado... Te imaginás...”.

Detrás de mí, tres adolescentes conversaban en ronda esperando saludar a los actores, parecen tener entre 16 y 18 años, dos de ellos son varones, la única chica abrazada a uno de los chicos pregunta si escribieron algo, si les hacen preguntas a los actores o si mejor anotan lo que ellos sintieron. Los chicos la miran y uno de ellos responde:

-Yo quiero saludar a los chabones. El flaco se pasó. Viste que parecía una vieja... Yo me la recreí. (*Se ríen y asienten con la cabeza.*)

-(*La chica:*) Yo al principio no entendía por qué estaba embarazado el tipo. Era medio que *flasheaba*, era muy loco.

-Lo que pasa es que al tipo lo habían embarazado, era como un... invento..., un experimento, era como un... invento...

-Un experimento.

-Yo pensé que iban a mostrar cuando tuviera el crío.

Se ríen los tres, caminan hacia el escenario y saludan al actor. Mientras tanto el público comienza a salir, se juntan grupos de personas a conversar en el patio, se escuchan dos mujeres de aproximadamente 40 años:

-Era fuerte la obra, viste que te dije.

-(*La otra responde:*) No tanto, cuando vos me dijiste que era fuerte yo me imaginé otra cosa, igual no muestran nada... estuvo bien.

-Era tal cual la vieja. ¿Vos la conociste? Yo me acuerdo de que tenía una amiga que fue a Cinco Saltos, creo que íbamos a 5º año o ya habíamos salido de la escuela. Pobre Gaby. Vino una tarde a mi casa y me contó todo. Yo la dejé que se quedara en mi casa porque mi vieja era piola y no se metía.

-(*La otra mujer:*) En ese tiempo era bravo, ahora es como que no se hacen tanto drama.

Otro grupo compuesto de hombres y mujeres hablaba sobre la legalidad del aborto, se escucha:

-La iglesia, como siempre, no acepta.

-Las mujeres no somos animales.

Es interesante reparar en todas las apreciaciones antes expuestas, en la medida en que son estas voces las que otorgan sentido al acontecimiento teatral. Los espectadores valoran la obra, se detienen y comentan una escena, discuten y sientan sus bases sobre la temática del aborto. Aun terminado el hecho teatral, el acontecimiento continúa. Aparecen en escena los cuerpos de los espectadores, deseosos de hablar. La historia actuada se narra una y otra vez invitando al recuerdo de la escena, del detalle, de la palabra dicha, de la impresión dejada. Las referencias a la temática fuerte, al aborto, al dolor, al prejuicio, aparecen en las bocas de algunas de las espectadoras.

-Terminó bien.

-Por ahí tuvo que morirse Walter para que cambiaran las cosas...

NOTA

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo).

UNA POÉTICA DEL EXILIO

Cristian Carrasco¹

Este trabajo se centra en el análisis de la obra de Aristides Vargas *Nuestra Señora de las Nubes*, como parte de la trilogía del exilio compuesta por el autor, desde la lectura de las obras y desde la puesta en escena llevada a cabo por el grupo El Pelicano en la sala teatral de Te.Ne.As. (Teatristas Neuquinos Asociados) de Neuquén en el mes de abril de 2014.

Aristides Vargas es un dramaturgo argentino, exiliado desde los veintiún años y residente en Ecuador, que combina en la escritura de sus textos dramáticos el lirismo, el humor y la tematización de experiencias como la pertenencia, la identidad y el exilio, inquietudes profundas que estructuran su obra. Jorge Dubatti lo define como:

(...) un dramaturgo excepcional, dueño de una poética singularísima, de alto valor literario, barroca en la sobrecarga de sus metáforas, que transforman la visión de lo cotidiano. La poética teatral de Vargas es una síntesis de los dolorosos procesos del exilio argentino, tema constante en todo su teatro. Sus personajes regresan, con variaciones, una y otra vez, a las mismas obsesiones: el viaje, la memoria, la identidad, la violencia, la pérdida y el desarraigo. Y sin embargo, el humor siempre se hace presente en su escritura. (2012)

Todo autor al escribir circunnavega sus obsesiones. Es relativamente sencillo reconocer esas obsesiones por su recurrencia y las múltiples aristas desde las cuales son acechadas, ya que las obsesiones rara vez son simples, unívocas en su significado, sino que son pasibles de varias lecturas, maleables y con innumerables puertas de entrada. Una sola obsesión puede ser el combustible de años de creación artística; puede ser abordada de formas diferentes, opuestas o complementarias; puede ser analizada en sus orígenes, en las coordenadas espacio-temporales que la hicieron posible; puede ser llevada a sus últimas consecuencias, reducida al absurdo, analizada dentro de un ser humano individual, en sus dudas, en sus culpas, en su sufrimiento, y también desde fuera, desde la mirada social.

En el caso de Aristides Vargas esa obsesión es el exilio. Ha expresado en distintas entrevistas, que para él dejar Argentina fue una experiencia traumática que imprimió una cualidad circular a su escritura y que, a nivel psicológico, el exilio es un lugar del cual es difícil salir. En las palabras preliminares que anteceden a la edición de sus obras *Flores arrancadas a la niebla* y *La exacta superficie del roble*, señala:

Ahora a casi quince años de haber escrito *Flores arrancadas a la niebla* vuelvo a leer las coordenadas que posteriormente recorro en otros escritos, como *Nuestra señora de las Nubes*, y *Donde el viento hace buñuelos*. Se puede considerar este texto, *Flores*, como una primera obra sobre una trilogía del exilio. Las mismas obsesiones y las mismas preguntas; tal vez todo consista en eso, en preguntarse, en la acción de preguntarse, de interrogarse sobre el territorio de lo nómada, de lo que va, aun en la paradoja de la quietud, porque el viaje ya no se inscribe en una geografía exterior sino en el cuerpo interior del que viaja. (2008:5)

A diferencia de la noción de trilogía que nos llega desde la tragedia griega, representada por la *Orestíada* de Esquilo, o su trilogía respecto a Prometeo, la trilogía compuesta por Aristides Vargas no logra su unidad apoyándose en los personajes, en una maldición que se transmite hereditariamente o en un crimen que debe vengarse por mandato

divino, sino en el telón de fondo que determina completamente las vidas de sus protagonistas, sin que ellos tengan más elementos en común, que su cualidad de exiliados.

Aunque hay que tener en cuenta que el exilio no es una cualidad individual sino, en cierta manera, una consecuencia de su lugar de origen, sin embargo, no todos los ciudadanos del mundo tienen como posibilidad dentro de sus vidas la de ser exiliados, sino que hay países, pueblos, tipos de organizaciones sociales, que habilitan la posibilidad del exilio para sus ciudadanos, como por ejemplo los pueblos latinoamericanos frente a cuya realidad el país ficticio de Nuestra Señora de las Nubes se transforma en signo y epítome, mediante un proceso de estilización. La situación política subordinada de estos países hace que sus habitantes cuenten entre sus posibilidades vitales la del exilio, la de ser expulsados o verse en la necesidad de huir cuando no acatan las exigencias de sus gobiernos, que son en realidad las exigencias digitadas desde ámbitos externos. Es por eso que cuando los personajes de *Nuestra Señora de las Nubes* le hablan a los dueños del mundo lo hacen en inglés. Esa característica expulsiva de los países latinoamericanos en épocas de dictaduras y su subordinación a políticas externas son supuestos subyacentes sin los cuales la obra no podría crear dentro del espectador un espacio interior basado en la identificación y en una realidad compartida. Así la obra abre sus sentidos y dice mucho más de lo que podría decir si el único tema presente en ella fuese el exilio, como lo asegura el autor, y hace referencia a la política, el amor y la muerte, temas centrales en la vida de cada persona.

El exilio es solo una consecuencia extrema que se desprende de las características de los pueblos que encuentran en Nuestra Señora de las Nubes una cifra, pueblos fundados por pocas personas cuyos descendientes después se diversifican en clases en pugna, exacerbando las diferencias que se pueda tener tras un comienzo común, pueblos en los que los gobiernos recurren a la violencia política frente al silencio de los ciudadanos, frente a la aquiescencia de aquellos vecinos que no se inmutan mientras en la vereda de enfrente se secuestra o se asesina a las víctimas de la violencia de Estado. Todo lleva al exilio como un final doloroso pero esperable, como la última posibilidad de supervivencia tal vez.

Las obras de Aristides Vargas ponen el énfasis en la caracterización psicológica. Los personajes de Vargas se construyen desde los diálogos más que desde las acciones, en ellos lo estructurante es lo que dicen más que lo que hacen. No hay un esquema actancial de búsqueda-objeto sino que se busca algo que está en el interior y en el pasado, en la memoria, búsqueda que no requiere de movimiento en el espacio representado en la obra. Entonces, las varias heridas psíquicas que produce un hecho traumático como el exilio son aprovechadas por Vargas para darles carnadura real: amalgama la culpa de superviviente con la culpa del desertor, con el sentimiento de inferioridad de quien ha sido superado en una lucha, con la oscura sensación de superioridad moral de quien participó en un juego amañado que siempre supo que no podía ganar porque las reglas no eran respetadas por el oponente.

Los personajes de sus obras son complejos, fluctuantes, difíciles de definir en términos monolíticos. Son tan reales que pueden tener un nombre sin necesidad de usarlos para individualizarse; por eso, a pesar de que en la obra se lee que los protagonistas de los encuentros que estructuran la obra se llaman Oscar y Bruna, dichos nombres nunca son verbalizados en la puesta en escena; se trata simplemente de una cualidad que aumenta su índice de realidad, su efecto de persona, que los emparenta más con los seres humanos que habitan el mundo en que vivimos. No son un hombre y una mujer indeterminados, innominados, con un vacío inerte detrás de su falta de individualidad: son Oscar y Bruna, y

detrás de sus nombres es lícito imaginar una historia, una vida, una personalidad, una forma de ser y estar en la vida, una forma de mirar y juzgar el mundo.

Es importante resaltar que esta obra y otras tantas han sido compuestas dentro del grupo Malayerba, que ha optado desde sus orígenes por una aproximación colectiva a la escritura y puesta en escena teatral. En la didascalia inicial a *Nuestra Señora de las Nubes*, se explicita que:

Este texto es un boceto para una posible puesta en escena que, debido a la forma en que trabaja el Grupo Malayerba, será reformulado y profundizado a partir del contacto con el actor.

Esta forma de concebir y trabajar la obra de teatro puede tomarse como un signo de los tiempos y puede ser relacionada con la realidad política y social de la época. Así lo sostiene en su *Diccionario de teatro* Patrice Pavis, dentro de su definición de creación colectiva:

Esta forma de creación es reivindicada como tal por los creadores de los años sesenta y setenta. Se vincula a un clima sociológico que estimula la creatividad del individuo en el seno del grupo. [...] Reacciona contra la división de trabajo, la especialización y la tecnologización del teatro. [...] Políticamente, esta promoción del grupo va a la par con la reivindicación de una arte creado por y para las masas, con una democracia directa y un modo autogestionado de producción. (1988:104-105)

Podemos asumir entonces que la coherencia de Vargas no se presenta a lo largo de su trayectoria solo desde el plano de la recurrente tematización de sus obsesiones y su historia, tanto personal como generacional, sino en la forma de llevar a cabo la construcción y la puesta en escena de sus obras.

Primeras impresiones de la propuesta escénica

El 24 de abril de 2014 presencié *Nuestra Señora de las Nubes*, en su puesta en escena dirigida por Eduardo Graham y Griselda Galarza, para el grupo El Pelicano de Buenos Aires. La representación se llevó a cabo en el recién inaugurado espacio Te.Ne.As., emprendimiento de Teatristas Neuquinos Asociados, en la calle Leguizamón al 1701 de Neuquén Capital.

Griselda Galarza es Profesora de Arte Dramático, Profesora de Artes en Teatro y Profesora de Enseñanza Primaria. En Neuquén formó parte del grupo Arteiparte y trabajó en talleres con adolescentes, actividad que continuó en Buenos Aires, donde formó parte del grupo Teatro Libre y estudió con Juan Gené. En el taller de dirección teatral de Gené entró en contacto, junto con Eduardo Graham, con el texto de *Nuestra Señora de la Nubes*, cuya puesta en escena, posteriormente, dirigieron en conjunto.

Con el propósito de realizar un primer acercamiento como espectador a la realidad teatral, tomé nota de las características que me impresionaron en primera medida de la puesta en escena, que resumo de la siguiente forma:

*hay dos actores en escena, una mujer y un varón que interpretan a todos los personajes de la obra;

*los dos personajes que se repiten y estructuran la obra a modo de hilo conductor, se reconocen a sí mismos como exiliados, marcando ese tema como una arista fundamental;

- *estos dos personajes no se nombran a sí mismos de ninguna forma, se identifican solo como exiliados y ex habitantes de un país llamado Nuestra Señora de las Nubes;
- *los cuadros protagonizados por otros personajes son señalados *a posteriori* como recuerdos o historias contadas por alguno de los dos protagonistas;
- *hay presencia de música en vivo, instrumentos de aire y percusión que generan con su ritmo, distintas atmósferas dependiendo de los cuadros;
- *el diseño escenográfico es mínimo, conformado por cortinados negros que enmarcan el espacio escénico;
- *el mobiliario está ausente: los únicos elementos de utilería son las valijas y los bolsos que (como exiliados sin hogar) portan permanentemente los personajes, un carrito tirado por sogas y una maceta con flores. La ausencia de mobiliario no es marca de carencia cuando las valijas son utilizadas a modo de silla o mesa, cuando los personajes se sientan o comen sobre ellas. Las flores de la maceta también se resignifican cuando son utilizadas como adorno de ojal y como regalo del hombre para la mujer;
- *dentro de las valijas está el vestuario que los actores en escena utilizan para caracterizarse como las diadas de personajes que protagonizan los diferentes cuadros;
- *las luces son utilizadas no solo para singularizar a los actores dentro de la negrura monocorde del resto del espacio escénico, sino que colaboran con la construcción de los distintos personajes al generar, con el cambio del color, la ilusión de un cambio de vestido;
- *no se utilizan las bambalinas, los actores se cambian en escena, a la vista de los espectadores, como una marca del “teatro dentro del teatro”;
- *hay rasgos del absurdo en las preguntas repetitivas acerca del lugar de procedencia de los personajes articuladores, en la falta de reconocimiento u olvido cuando vuelven a encontrarse, en la definición contraria de los mismos hechos por parte del mismo personaje (el acento es, para la mujer, primero algo “muy difícil” y después “muy fácil de perder”);
- *los discursos son rápidos, agudos, ocurrentes, llenos de frases líricas y réplicas humorísticas;
- *la ausencia de un referente claro para el país del cual provienen los personajes le da amplitud a la ubicación geográfica de los hechos sin llegar a la universalidad, ya que los personajes pertenecen claramente a un país latinoamericano que hace las veces de cifra: Nuestra Señora de las Nubes puede ser cualquiera o todos los países latinoamericanos que han sufrido dictaduras y han sido subyugados por el poder anglosajón;
- *la obra toca varios temas (el exilio, la soledad, el incesto, el amor, el arte, la política, la distribución de la tierra, etc.), todos subordinados a la descripción de un país latinoamericano -con mucha probabilidad, Argentina- en su realidad histórica, desde sus orígenes, pasando por las diferencias sociales y políticas, la violencia de Estado y el desarraigo del exilio.

Puertas de entrada

Como metáfora, la puerta abierta remite a la hospitalidad, a la bienvenida, y la puerta cerrada, a la imposibilidad de pasar y a la negación del buen recibimiento. Hay un poder: el poder de cerrar una puerta, que pertenece al dueño de casa, mientras la persona que quiere entrar solo puede golpear y suplicar. En la situación de exilio político frente a una dictadura militar, ese poder sobre la hospitalidad brindada por un país es arrancado a sus legítimos dueños, los ciudadanos, y permanece de forma espuria en manos de quienes usurparon todos los demás poderes del Estado.

En una obra tan despojada como las que compone Aristides Vargas, todos los elementos que forman parte de la composición dramática son importantes, significan. Y es significativo que la fundación del país llamado Nuestra Señora de las Nubes comience con la mención de una serie de puertas cerradas, como un signo, como un adelanto, y sea recordada, muchos años después, en un escenario que representa un afuera, distintas calles en las cuales los exiliados piden que se les abran las puertas de otras tantas casas.

Así, en la Escena II, Inés hilvana frente a su padre, Don Tello, una serie de imágenes que ponen en relación directa su situación de mujer no deseada con las puertas cerradas de las casas donde podría habitar quien fuese su futuro marido:

IRMA: No padre, mi aliento no huele a nada, mi cuerpo tampoco huele a nada, una puerta posee un olor más intenso que el mío. [...] Nadie mira porque tras las puertas no hay nadie; solo el frío nos habita. [...] ¿No se da cuenta que no hay nadie, que el viento cierra las puertas a mi paso? [...] Sólo el viento golpea la puerta de Nuestra Señora de las Nubes y tampoco le abren porque adentro no hay nadie, las puertas de este pueblo guardan el vacío. [...]

Mientras que en la escena IX, Bruna le habla a quienes identifica como los dueños del mundo, quienes tienen en sus manos la posibilidad de darles abrigo detrás de las puertas cerradas de sus casas, y les exige desde su cualidad vital más relevante:

BRUNA: Señores, somos exiliados, y les damos cinco minutos para que nos dejen un lugar en sus casas y nos inviten a almorzar.

La puerta, como metonimia de la casa, es una imagen poderosa para un exiliado. La casa es el asentamiento de la familia, no solo de las entidades corporales, personas físicas, sino también de las particularidades de comportamiento, valoraciones y cosmovisión que conforman el estilo particular de cada familia, eso que hace decir popularmente que “cada familia es un mundo”. Dentro de una casa, entonces, se despliega otro mundo donde la familia que vive resguardada puede construir una identidad en su actuar diario, compartiendo relaciones y códigos de conducta que inscriben a cada integrante en su primer grupo de pertenencia. Por eso no es extraño que, en las obras que conforman esta trilogía del exilio, los protagonistas no estén nunca dentro de la calidez de un hogar: en *Flores arrancadas a la niebla* se encuentran en tránsito, en *Donde el viento hace buñuelos* están dentro de un lugar impreciso que puede ser un albergue para personas en situación de calle, esperando un lugar para dormir, donde a lo sumo puede pasarse una noche, y en *Nuestra Señora de las Nubes* los lugares de encuentro, a través de las menciones de árboles y pájaros, pueden configurarse como un parque o una plaza, puertas afuera, en las calles de una ciudad.

Y es que la puerta remite al adentro/afuera, a lo público/privado, pero también remite a la seguridad y la pertenencia, a la intimidad y el secreto de lo que se hace a puertas cerradas. Los espacios cerrados están relacionadas, en su mayoría, con las instituciones políticas (la casa del gobernador), culturales (la sinfónica), y sobre todo con las instituciones disciplinarias, como el manicomio y lo que podría ser una cárcel o un centro de detención clandestino. Son lugares donde se toman decisiones por otros, donde se produce una legitimación cultural, lugares a los cuales se lleva a las personas y se las retiene en contra de su voluntad, donde las puertas son una clausura de la posibilidad de moverse, de elegir, de salir al exterior y seguir con su vida.

Oscar y Bruna se reúnen siempre en exteriores; la charla entre Don Tello e Inés, los piropos de los hermanos Aguilera, el monólogo del Hombre y la muerte de la abuela Josefa transcurren también en exteriores. El resto de las acciones transcurren a puertas cerradas, con una base de secreto: las confesiones de la abuela Josefa a Memé acerca de los lazos familiares que unen al país, los requerimientos amorosos de Ángela hacia Renán (aunque con testigos, imaginamos que el sonido de los instrumentos oculta sus palabras); el asesinato tal vez piadoso de Juan por parte de Soledad dentro del manicomio; los planes desesperados de Alicia y Federico en cautiverio. Es cuando los secretos que se inician puertas adentro salen a la calle cuando comienza la violencia, predicha y justificada por el Gobernador:

GOBERNADOR: en este pueblo se va armar un despelote descomunal, un día suenan tres tiros y no queda títere con cabeza... ¿Y sabes de quién es la culpa? [...] la culpa es de la abuela de Memé, esa vieja de mierda que anda gritando a los cuatro vientos que en este pueblo todos somos hermanos...

Desde ese momento la abuela Josefa no puede salir a la calle; traspasar la puerta de salida de su casa es convertirse en algo peligroso, aunque en nuestros países, en época de dictaduras, y especialmente en Argentina, las puertas no detenían el horror. Ella lo sabe pero igual decide tomar un baño de luna y allí es asesinada porque hacer circular otras versiones de la verdad tiene sus consecuencias.

No se especifica en qué lugar se encuentran sucesivamente Oscar y Bruna porque no importa o, de forma inversa, importa precisamente qué lugar no es. En el exilio las diferencias entre un país y otro pueden tener que ver con la comodidad, con el idioma, con las posibilidades laborales o la presencia de una colectividad de la propia nación con la que relacionarse, pero en realidad lo que importa es que, para el exiliado, ese país en el cual debe pasar su días no es el suyo. Por eso, la opción de la puesta en escena por el decorado de caja negra tiene dos funciones: ayuda, por un lado, a corporizar esa indefinición significativa y, por el otro, es útil para permitir el cambio de locación instantáneo, motivado simplemente por el cambio de vestuario y explicitado a través de las palabras.

La obra genera un juego entre el adentro y el afuera, entre los espacios cerrados y abiertos, que desemboca en una concepción del país como un espacio cerrado detrás de una puerta con llave, tal vez como la *mesón fermé* de las leyendas medievales, como esa casa encantada detrás de cuya entrada inexpugnable se esconde el tesoro o la ruina. Esto es así porque estar exiliado es estar siempre puertas afuera, siempre en la calle, por más que esa calle se levante y se cierre en cubos vacíos que otros puedan llamar casas. Es estar siempre afuera porque, al mismo tiempo que están cerradas las puertas de las casas en el extranjero, lo están las puertas del propio país, no solo individualmente, por indiferencia o por miedo, sino en un nivel más alto y más inflexible, porque su apertura no depende de una decisión individual sino de las normativas de un sistema.

BIBLIOGRAFIA

DUBATTI, Jorge (2012). “Nuestra Señora de las Nubes de Aristides Vargas: exilio, contario y estatus dramático múltiple de los recuerdos-relatos escenificados”. *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2012, nro. 16.

PAVIS, Patrice (1988). *Diccionario de teatro*. La Habana. Combinado Poligráfico Evelio Rodríguez Curbelo. Versión *online*.

VARGAS, Arístides (2015). “Donde el viento hace Buñuelos”, versión *online*, <http://www.celcit.org.ar/espectaculos/19/donde-el-viento-hace-buniuelos/articulos/8/texto-de-la-obra/>.

----- (2006). “Nuestra Señora de las Nubes”, en *Teatro ausente*. Cuatro obras de Arístides Vargas. Buenos Aires: Inteatro.

----- (2008). “Flores arrancadas a la niebla”, en *Flores arrancadas a la niebla/La exacta superficie del roble*. Bilbao: Artezblai.

NOTA

¹ Trabajo de observación realizado en el marco de Literatura Griega Antigua (UNCo), módulo: Teatro neuquino actual.

EL CONVIVIO CON LAS OTRAS

Rocío González Novitá¹

El presente relato de experiencia se basa en la observación del proceso dramático de *Las otras*, propuesto por Alba Burgos. Se trata de registrar dicho proceso a través de la mirada cercana, del convivio con los participantes del proyecto en diferentes encuentros entre abril y junio de 2014. A partir de ese estar ahí, se pretende explayar en lo observado y vivido en la experiencia junto a Alba -dramaturga, actriz y directora teatral- e Isaac Maureira, director artístico del Andén, espacio cultural de Cipolletti, Río Negro.

Alba nació en Córdoba en 1959. Es Licenciada en Letras recibida en la Universidad Nacional de Córdoba. Integró el grupo de teatro Theatron, de la Universidad Nacional del Comahue, particularmente en el programa de radio Universidad-Calf: *Voces en escena*². Es docente en la Escuela Superior de Bellas Artes en Neuquén, en el Instituto Patagónico de Artes de Río Negro, y ayudante docente en la cátedra de Literatura Griega Antigua en la Universidad Nacional del Comahue. Asimismo, en la UNCo forma parte del CEDRAM (Centro de Estudios de las Dramaturgias de la Norpatagonia)³. También es integrante del grupo teatral independiente Nous, desde el cual toma la iniciativa de poner en marcha *Las otras*. Su propuesta se basa en el mito de Medea a partir de *Medea* de Eurípides (431 a. C.), *Medea material* de Heiner Müller (1986) y *Más caras caídas* de Alba Burgos (2005).

El primer encuentro con *Las otras* se llevó a cabo en el Andén, espacio de creación socio-cultural ubicado en las calles Fernández Oro y Miguel Muñoz de la ciudad de Cipolletti, Río Negro. Ese espacio pertenecía a la antigua estación de trenes de Cipolletti y actualmente funciona como un centro cultural donde se dictan diversos talleres (danza, dibujo, pintura) y, además, se realizan eventos de todo tipo (recitales, cine, teatro, etc.). El salón es de tamaño mediano, de forma rectangular: posee dos baños pequeños, una cocina y un espacio amplio con varias ventanas. En una pared lateral se encuentra un telón negro y en las vigas del techo, aproximadamente en el centro, se observan dos fuentes de luz, fabricadas con tachos y gelatinas de diferentes colores. El lugar cuenta con una pequeña tarima que no es fija, puede retirarse si es necesario. En ese lugar se encuentra una variedad de elementos requeridos por los diversos talleres: telas de colores colgando del techo, piso removible de goma eva, aros de gimnasia, etc.

La intención de Alba fue empezar a desarrollar la parte visual de la eventual propuesta escénica, con la ayuda de Isaac Maureira, director artístico del Andén. Isaac nació en Cipolletti, Río Negro en 1984. En el 2013 finalizó la carrera de artes visuales en el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte), con orientación en Pintura. Actualmente se encuentra desarrollando su tesina para obtener la Licenciatura. Desde el 2005 realiza varios trabajos en el área de las artes visuales como exposiciones, escenografías para bandas y teatro, organización de fiestas, diseño de vestuario y *make-up*. Trabaja en educación y en forma independiente.

Ese espacio de encuentro en el Andén es un espacio de caos en el que las ideas dan vueltas y lo que se pretende es darles forma, ordenarlas. Para ello el equipo integrado por Burgos y Maureira utiliza diferentes recursos plásticos: dibujos, *collages*, colores, recortes de revistas, etc. En general se comienza planteando algún concepto, alguna imagen, y a partir de allí se trata de plasmarla en papel, de hacerla material de alguna manera.

En el primer encuentro, el lunes 21 de abril, la directora y el asesor artístico trataron de definir las posibles imágenes de algunas escenas. Alba llevó un bolso con varios objetos

como telas de gasa y principalmente muñecos de niños “descuartizados”: cabezas, brazos, piernas. Para organizar las ideas leyó a Isaac partes de dos textos: la versión clásica griega y la *Medea material* de H. Müller. A partir de la lectura, comenzaron a jugar con los conceptos. La idea que se discutió mucho en esa oportunidad fue la del vestido. Alba delimitó un espacio circular con su caminar, a la vez que recitaba un discurso de Medea, al tiempo que describía a Isaac cómo podría ser el vestido para esta parte de la propuesta escénica, como un recurso escenográfico muy importante. En un primer momento se planteó que del vestido vayan cayendo partes de los niños mientras ella describe el círculo al caminar. Luego se propuso que la actriz levante, al caminar, esas partes y se las vaya adhiriendo al vestido, se las vaya “poniendo”, colgando al vestido de alguna manera, con broches o con abrojos. Por último, se quiso presentar el inicio de la obra, la imagen inicial. En el escenario, Alba dispuso las partes de los muñecos en el centro, unas sobre otras, dejando ver con claridad que efectivamente son pedazos sueltos, separados. Entonces trabajaron con la pose de la actriz, su gestualidad al lado de esos objetos. Para ello organizaron la secuencia del movimiento sobre papel, con dibujos. Representaron la posición de los brazos, de las piernas.

En el segundo encuentro, lunes 28 de abril, se trabajó con la figura del triángulo asociada al vestido. Alba pretende relacionar los elementos triangulares con el vestido de Medea. Para ello confecciona un *collage* con recortes de revistas, dándole forma de triángulo al vestido. Ahí también se utilizó una paleta de colores con tonalidades de verde y azul. En el vestido, además de recortes de colores, se buscó recortes con texturas. Al final, el vestido en el *collage* reflejaba la forma triangular y algo de lo animal, logrado por recortes con textura de serpiente.

Repitiendo el discurso, caminando en círculos, Alba siguió registrando conceptos como sol, fuego, rayo. Se habló de la importancia del vestido que representa la piel, la piel envenenada de Medea que pretende dar como obsequio a la novia de Jasón.

La propuesta escénica de *Las otras* estuvo diseñada en tres escenas, cada una representada por una lámina diferente. La primera escena se llama “Laparición”, a la que le corresponde el discurso de *Medea* de Eurípides (vs. 210-260)⁴, ese discurso ante las mujeres de Corinto donde pide la complicidad de ese coro. Las discusiones que surgieron entre Isaac y Alba sobre esa escena se iniciaron alrededor del “pasaje” de una Medea que llora y se lamenta dentro de su casa, a otra Medea que sale con determinación, decidida a vengarse de su marido. Alba quiere representar ese pasaje con su aparición desde el suelo, atravesando una tela. Planean disponer una tela amplia, circular, en el piso del escenario, con un agujero en el centro. La actriz se deslizaría debajo de la tela, arrastrándose con movimientos ondulantes (simulando una serpiente), hasta ubicar su cabeza en el agujero; una vez allí, se incorporaría lentamente. Al incorporarse, la tela lo haría con ella funcionando como vestido. Una vez de pie, comenzaría a desplazarse por el lugar recitando, con mesura, el discurso ante las corintias.

Al momento de discusión de la tela, el equipo decidió el color (bordó-borra vino) y al hablar del agujero mencionaron las ideas de “ojo y boca” del cazador que utiliza los ojos para buscar y la boca para devorar su presa. Esas ideas resultaron interesantes ya que en ese “pasaje”, la Medea que sale de su casa está anunciando su salida a cazar, a vengarse. La imagen de la serpiente nos lleva a pensar en algo venenoso, algo sigiloso que nos provoca inquietud, temor. El movimiento bajo la tela trata de simular esa imagen. Medea es una víbora cazadora que mata con su veneno. Alba habló de la importancia del tiempo de esa

escena; afirmó que debe ser lento, para inquietar al espectador y además para que se advierta un “pasaje”, una transformación, y que no sea una mera aparición del personaje.

En esa escena, Alba quiere darle a Medea una apariencia virginal. Habló de utilizar un elemento que pueda dar la impresión de aura, como un sombrero por ejemplo, y habló de la posición de las manos. En la lámina, se observan tres Medea: las manos de una están dispuestas a modo de rezo; en la que sigue, una mano se apoya sobre la otra, dando la impresión de serenidad; y en la tercera se observa una mano en alto en gesto de “agarrar” algo. En esta última podemos advertir la decisión de Medea de “tomar” venganza. El juego aquí es generar una apariencia sacra, que luego se quiebra tomando el valor contrario. Medea no es pura ni santa, es capaz de ejecutar acciones tan extremas como las de matar. La imagen inicial tiende a lo sagrado, pero el discurso de Medea lleva al otro extremo produciendo extrañamiento. Medea es “otra” de la que se muestra, revela su carácter doble.

Otro elemento planteado para esta escena es la aparición de los restos de los hijos de Medea. Los pedazos de los niños (representados por muñecos) se encontrarían en la cara interna del vestido del personaje e irían cayendo mientras camina, o estarían de antemano en el suelo y al caminar los levantaría y se los colgaría del vestido. La metáfora que representa el “ponerse” a sus hijos encima podría relacionarse con que se los “come” como Cronos a sus hijos. Medea les dio la vida, ella también se la quita; ella los parió, ella se los come.

En definitiva el nombre que Alba eligió para esta primera escena, “Laparición”, constituye un juego de palabras que puede tener dos lecturas. La primera, relacionada con “la aparición” de Medea cuando sale de su casa. La segunda, con el verbo “parir”: nace una nueva Medea al salir de la tela, se “pare” una Medea totalmente diferente a la que permanecía en casa llorando.

La segunda escena se titula “Lamirada” y se basa en un ritual de sacrificio. El espacio central va a estar delimitado por un círculo de velas, y el personaje de Medea va a caminar por fuera del círculo, reproduciéndolo. En esta escena se trabajará con el texto de H. Müller, y se desarrollará la metáfora del vestido:

Toma mi vestido nupcial como regalo de bodas para
-La palabra apenas y pasa por mis labios- tu novia
Que abrazará tu cuerpo para llorar
En tu hombro a veces gemirá hasta de éxtasis
El vestido del amor mi otra piel
Bordado con las manos de los saqueados
Con el oro de la Cólquide y teñido con sangre
De los padres hermanos hijos en la cena nupcial
Tu nuevo amor estará vestido como si
fuera mi piel Así estaré cerca de ti (...)⁵.

Burgos y Maureira utilizaron una lámina de un fondo color rojo, con textura lograda con acrílico, en la que se observa una pluma en el borde inferior, rodeada por escrituras en griego, entre ellas la frase: “no hay mente más asesina”. Sobre el fondo rojo se disponen dibujos de niños, la cabeza de uno de ellos y el cuerpo entero del otro. En el borde superior, una mancha con textura de acrílico da la impresión de sangre “chorreando”. En esta lámina podemos imaginar la maquinación de Medea, podemos interpretar las partes de los niños como resultado del filicidio: maquinó, pensó, ideó y llevó a cabo su plan. También se puede relacionar la pluma con lo animal de Medea, con el águila cazadora.

La última escena está representada por la lámina *collage*, de la que se habló al inicio. En ella se observa a una mujer con un vestido de forma triangular, logrado con recortes en tonalidades de verde y texturados, con ojos dispuestos en él; en el cuello del vestido se ven muchas caras de niños. Al pie de la imagen se disponen, como rodeándola, una al lado de la otra, caras de mujeres rapadas. La idea del triángulo se asocia a las tres partes involucradas en la venganza de Medea: el padre de la novia, la novia y Jasón. Los niños acumulados en el cuello pueden relacionarse con sus propios hijos muertos. Los ojos dispersos por el vestido remiten a las miradas que caen sobre la extranjera, Medea. Por último, las mujeres rapadas que la rodean son el coro de corintias, las silenciosas cómplices de su plan. En esta escena se utilizará el discurso de Medea ante las corintias en el que las trata de “peladas” y “secas”. El texto pertenece a *Más caras caídas* de Alba Burgos:

¿Qué miran? ¿Qué me ven? Les asusta lo que nuestro de ustedes. Estas costillas, nítidas, reconocibles en mí, a ustedes se les clavan en el corazón, enterradas por sus grasas casamenteras y escondedoras. Les da rabia mis papeles, pero más mi letra y mis máscaras caídas. Y verdes como la lechuga son las mejillas que me ponen para un beso. ¿No? Claro, ustedes no pueden contestarme, sería mucho atrevimiento. Y yo no les voy a preguntar; no se los voy a conceder por última vez. Ustedes son mudas, no pueden gritar su propio nombre ni su mismo grito...

¡Recen! Rezar hace bien. Y así creen ustedes que no están solas. Creen que su Dios las escucha. Y debe ser, porque sus huesos están cada vez más cubiertos y sus camas más nuevas y fuertes... los muebles, digo. (...)

Todo el tiempo, es decir, el amor y el odio... el fuego... aceite por las venas y en los vientres. Me pongo en el lugar de las llamas para arder y crujirme a mí misma. Jasón... ¡ay Jasón! ¡Si pudiera envolverme en tu eternidad como en estas llamas, envolverme en tu piel ardiente y ardiendo!

Soy piernas, piernas y más piernas, en el desierto donde están mi carronato, mis papeles, mis hijos, algunos...

No me hables, Jasón. Las voces me marean, me confunden, podría perder la lucidez... lejos, espera allá lejos. Hay mucho tiempo, paredes de tiempo entre nosotros... Paredes en donde se asoman vecinas de uno y otro lado, vecinas secas, peladas y leñosas. (Escena II y VIII)⁶

Esta última escena también va a poseer elementos del ritual, ya que se seguirá trabajando con el círculo delimitado por velones (velas grandes) aunque se añadirán objetos de formas geométricas que representen a las mujeres del coro, hechos con papel *maché*. Estos cuerpos abstractos irán dispuestos adyacentes a las velas delimitando también el círculo. Irán adornadas con collares, telas, o poseerán algún elemento del cuerpo femenino, como un seno hecho del mismo material.

También se han tenido en cuenta los sonidos que se quieren lograr. Alba va a llevar unos zapatos que producen un sonido fuerte al caminar, en todas las escenas. En la primera, además, llevará unos cascabeles en los tobillos para que vayan marcando cada paso. Este sonido estaría en concordancia con la imagen de víbora tras el movimiento del cuerpo de la actriz debajo de la tela (la serpiente cascabel es una de las más venenosas). Además el sonido generará intriga e inquietud. Y para esta última escena se planteó grabar al coro de mujeres con voces superpuestas. Ese canto coral lo reproduciría Alba con una grabación tipo “voz en *off*”:

Estrofa 1^a

Las corrientes de los ríos sagrados remontan a sus fuentes y la justicia y todo está alterado. Entre los hombres imperan las decisiones engañosas y la fe en los dioses ya no es firme. Pero lo que se dice sobre la condición de la mujer cambiará hasta conseguir buena fama, y el prestigio está a punto de alcanzar al linaje femenino; una fama injuriosa no pesará ya sobre las mujeres.

Antistrofa 1^a

Y las musas de los antiguos aedos cesarán de celebrar mi infidelidad. En nuestra mente Febo, maestro de los cantos, no infundió el don del canto divino de la lira; en otro caso hubiera entonado, en respuesta, un himno contra el linaje de los hombres. Pero el largo fluir del tiempo tiene que decir mucho sobre nuestro destino y el de los hombres.

Estrofa 2^a

Tú navegaste desde la morada paterna con el corazón enloquecido, franqueando las dobles rocas del mar y habitas en una tierra extranjera, privada de tu lecho y de tu esposo, infortunada, y con ignominias serás desterrada de esta tierra.

Antistrofa 2^a

Se ha esfumado el encanto de los juramentos. El pudor ya no tiene su asiento en la gran Hélade y ha volado hasta el cielo. Y tú, infeliz, no tienes una casa paterna como fondeadero de tus desgracias, sino que otra reina más poderosa que tu lecho domina en la casa. (Eurípides, *Medea*, p. 88-89)⁷

Luego del trabajo en equipo con Maureira, Burgos ensaya dos horas. En los ensayos observamos a la actriz respirando, vocalizando, elongando y principalmente jugando con su cuerpo, con los sonidos que puede producir, con los objetos que la rodean. Repite partes de los textos a la vez que se desplaza por el lugar, se concentra en un objeto y continúa con su discurso. La idea es ver qué movimientos surgen en el ensayo ya que, si bien se puede tener una imagen mental de cómo sería el hecho teatral, sin embargo en el proceso, el cuerpo en escena puede reaccionar de otra manera.

En fin, en esta experiencia de convivio en esos ensayos de producción teatral podemos decir que registramos cómo Alba trabajó su obra *Las otras*, en el proceso que va del texto a la escena. Los textos literarios le generaron imágenes que al discutirlos con Isaac y crear las láminas lo que está haciendo es materializarlas. Esas imágenes representaron elementos encontrados en los textos, ideas que estos provocaron; también representaron esquemas mentales de posibles escenas, y hasta metáforas. A partir de esta experiencia advertimos cómo el proceso dramático realiza un complejo proceso de creación.

El impacto que generó en mí esta experiencia me provocó principalmente la necesidad de entender quién es Medea, quién es la Medea que Alba Burgos quiere representar, y la necesidad de descifrar las imágenes que Alba creó en las láminas con Isaac y también las imágenes que creó en los ensayos, con su cuerpo y los objetos. Así como Alba e Isaac jugaron con ideas e imágenes, yo también jugué a interpretarlas desde mi propia mirada, desde mi propia subjetividad, e intenté plasmar en palabras lo que me generaron los encuentros.

NOTAS

¹ Experiencia de expectación teatral realizada en el marco de Literatura Griega Antigua (módulo: Teatro actual), carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue.

² Ir a <http://vocesenescena.blogspot.com.ar/>.

³ Véase <http://cedramunconqn.blogspot.com.ar/>.

⁴ Eurípides, *Medea*. Extraído de: <http://nevada.ual.es/fgriega/PDF/EUR-MED-Tea.pdf>.

⁵ Heiner Müller, *Medea material*. Fragmento extraído de: <http://21091976.blogspot.com.ar/2003/09/ribera-despojada-medea-material.html>.

⁶ Extraído de *Más caras caídas* de Alba Burgos. Editorial El Golem, 2005.

⁷ Extraído de Eurípides. *Tragedias I*. Madrid: Gredos.

EL PROCESO CREATIVO
Verduras imaginarias de Martín Giner

Francisca Arriagada¹

Primera crisis

¿Por dónde comienza el proceso creativo? ¿Por dónde tendría que empezar?

Podemos partir desde el encuentro, el encuentro de las personas con las ganas de hacer un trabajo y coincidir en lo que buscamos transmitir, más allá de cada uno como artista. La propuesta vino de mi compañero de cursada en la carrera de Actor/Actriz, Diego Seage, de hacer un proyecto, juntos, pero también plantearnos la posibilidad de conformarnos como grupo de teatro independiente. La conformación de un grupo va más allá de un proyecto de obra. Si bien todos somos diferentes, muy distintos en muchos aspectos, había cuestiones en las que coincidíamos y que eran determinantes a la hora de tomar la decisión. ¿Qué fue lo que tuvimos en cuenta entonces? El modo de trabajo de cada uno, por ejemplo la responsabilidad, el entusiasmo, si existía amor en lo que hacíamos y la gran motivación de vivir de lo que amamos, de lo que nos apasiona, sin lugar a dudas y una gran coincidencia! Ahora que lo escribo puedo darme cuenta de cuán importante fue tener presente eso. Hasta que una no está en el baile no puede vivenciar ni entender lo que significa encarar un proyecto independiente y mucho menos cuando es el primer proyecto.

Pensando en el grupo: ¿Cómo nos vamos a llamar? ¿Por dónde empezar? ¿Solo teatro? o ¿Por qué no desarrollar otras disciplinas artísticas? ¿Por qué queremos que nos reconozcan? ¿Qué imagen queremos dar del grupo? ¿Será nuestra fuente de trabajo? ¿Los valores podrían ser los requisitos además de “el talento” para incorporar gente nueva?

Luego de haber leído aproximadamente veinte obras encontramos *Verduras imaginarias* de Martín Giner. Solo había cinco páginas de la obra, que fueron suficientes para contactarnos por *e mail* con el autor y pedirle la obra completa que nos envió sin problemas, a la brevedad. Fue EMOCIONANTE leer completa la obra. La emoción de haber disfrutado su lectura, de habernos reído, de habernos despertado tantas imágenes juntas, fue lo que nos dio la certeza de que queríamos hacerla.

Ahora vendría el segundo paso más importante, el de saber en quién confiábamos para llevarla a cabo, quién nos dirigiría, quién pondría su mirada. Pensamos en tres personas: fuimos a una y nos dijo que por el momento no podía porque estaba en pleno trabajo de dirección. Cuando estábamos dirigiéndonos a la segunda por “la sincronización del universo”² - para mí, claro- encontramos un cartel en nuestra aula, (en ese momento estábamos cursando el tercer año de la carrera) que decía algo así como: “Si tenés un texto, un trabajo que quieras llevar a cabo e investigar, acércate” tales días, tal horario, al Taller de Laboratorio de Experimentación Teatral, a cargo de las Profesoras: Lara Acosta y Alicia M. Cruz, dentro de la ESBA (Escuela Superior de Bellas Artes). Obvio que fuimos desde el primer día. Primero, porque teníamos un espacio para crear que se había abierto; segundo, porque ahí estaban las otras dos personas en las que habíamos pensado.

Un poco de ellas:

Lara Acosta, Actriz y Profesora de Arte Dramático, ha estudiado y se ha desarrollado en el ámbito de la cinematografía y el teatro a lo largo de muchos años. Una persona siempre en permanente formación que ha brindado toda su experiencia a nuestro proyecto, en especial a lo que a puesta en escena, dramaturgia y dirección se refiere.

Alicia Cruz, Profesora, Actriz, oriunda de la ciudad de La Plata hoy radicada en Neuquén, se desarrolla desde hace muchos años en el ámbito de la educación y cultiva gran pasión por las tablas. Ha brindado al proceso su particular mirada y toda su experiencia en arte dramático, especialmente en lo que a dirección de actores se refiere. Su gran personalidad emprendedora ha sido clave en el desarrollo de este proyecto.

Llevamos el texto, lo leímos y explicamos cuál era la idea, que queríamos hacer la obra entera pero que también nosotros estábamos en la conformación de un grupo (un proyecto propio e independiente) que teníamos que estar seguros de poder hacer uso y desuso de la obra.

Una aclaración:

Existe una política no escrita respecto a que los trabajos que se realizan en la ESBA, no pueden ser utilizados por los alumnos afuera; no pueden los estudiantes “lucrar” con eso. Cosa en lo que estoy completamente en desacuerdo, por muchas cuestiones, pero basta con preguntarse ¿Qué sentido tiene? ¿Para qué no permitirlo? ¿En qué nos beneficia como institución? Además, alguien que recién está incursionando en la carrera, que está en pleno crecimiento ¿podría llenarse de plata si muestra uno de sus primeros trabajos? A mi parecer, como sucede en Mendoza, por ejemplo, la Universidad Nacional de Cuyo apoya la producción de sus estudiantes, deja que ellos dispongan de sus trabajos como quieran permitiendo que desde temprano incursionen en la producción con sus defectos y aciertos, pero que aprendan, así tendría que ser. Además esto beneficia en un cien por ciento a la Escuela porque haría que se genere un movimiento mayor en cuanto a su difusión, lo cual permitiría un mayor número de ingresantes, por ejemplo. Esto, por nombrar algo, entre tantas otras razones.

La profesora Alicia María Cruz habló en su momento ante el Rector de la Institución pidiendo autorización para sacar luego este trabajo de la ESBA, con fundamentos. Una de las cuestiones que ella planteaba era ¿por qué con teatro tenían que existir ese tipo de “políticas”?; en las otras disciplinas no sabemos lo que los estudiantes hacen de los trabajos, pueden venderlos, exponerlos, son de ellos. En fin, no estuve presente en esa reunión por eso es que más no puedo decir al respecto. Tuvimos el visto bueno y seguimos adelante.

El Taller de Laboratorio de Experimentación Teatral permitía y abría las puertas para investigar teatralmente y por más que nosotros necesitábamos que nos dirijan, las profesoras nunca perdieron el objetivo del laboratorio, por eso es que trabajamos tanto, porque nosotros mismos tuvimos que crear cada momento. Ellas nos brindaron todas las herramientas necesarias para que podamos hacerlo; nos enseñaron a “pescar”, no fue servido en bandeja. Tuvimos momentos en los cuales sentíamos que nadábamos en dulce de leche pero ellas se metían al dulce y desde ahí nos orientaban. Lo que aprendí con este trabajo es sumamente valorable, no solo para el hecho teatral en sí, sino también como actriz, para el resto de mi carrera. Esto que digo acá siempre lo tuvimos en cuenta y lo aclaramos en todo momento y lugar.

Los primeros encuentros: análisis profundo del texto. Aquí puedo rescatar mucho las lecturas de la obra que ha hecho Lara, con su sinceridad de plantarse frente al autor y decirnos “esto hay que sacarlo, no sirve, es muy redundante”. No le gustaba mucho el texto, pero no era su elección, había sido nuestra y lo respetó. Lo que era un desafío. Su mirada respecto a la línea de humor por dónde íbamos a encararla fue clave, para lo cual Alicia fue un gran complemento, porque lo que no decíamos de forma textual, ella, con su capacidad de dirección de actores, pudo resolverlo.

Partimos de forma típica: hacer una biografía de los personajes y comenzamos así desde el primer día, con esa biografía pusimos el cuerpo. Alicia nos pidió que hiciéramos una secuencia de acción considerando algunas de las palabras claves de la biografía de cada uno. Una secuencia creada a partir de considerar las acciones fue por ejemplo: ataque, defensa, acercamiento, de nuevo ataque. Luego de que cada uno tenía su secuencia, había que comenzar con el vínculo partiendo de ambas secuencias. Estuvimos bastante tiempo detenidos en esto, así mismo realizamos un texto en el cual cada personaje “vomita todo al otro”, según Lara, del cual también tomamos palabras claves. Alicia Cruz, planteaba esta primera parte como la “célula madre” de la obra, de la cual todo el trabajo se iba a empapar. Y fue y es así.

En cuanto al texto literario comenzamos, desde el principio, a memorizarlo, trabajo que hicimos cada uno individualmente y juntos: pasar letra. Los primeros seis meses de trabajo con apenas cuatro hojas del texto aprendido fueron destinados a la primera escena. Para Carlos (personaje de Diego Seage), la secuencia rutinaria de llegar del trabajo a su casa, y para Matilde (mi personaje), hacer la sopa de la forma más real posible y con apenas un cuarto o menos de los elementos que se necesitan realmente para hacerla. Recuerdo ese momento: cada uno tenía la proyección de un lugar y los elementos que utilizaba. En mi caso, en el imaginario, tenía una cocina con alacena, heladera, etc. Hice una sopa casi con los tiempos reales, sacando cosas de todos lados, poniéndole verduras de todo tipo. Tal vez treinta minutos que, después de lo visto por las directoras, editaron, rescatando lo más importante y valioso de la secuencia, resumiéndola en diez minutos. En fin, el primer año trabajamos prácticamente la primera escena nada más, agregando, sacando acciones.

La idea de la primera escena era poder plasmar la realidad de esta pareja, “la rutina”, una rutina en la que se sumergían estos personajes, a través de la monotonía. La investigación se basó en intentar plasmar la señora rutina, sin nombrarla y sin hacerlo tan explícito, lograr mostrarla desde el cuerpo, la voz, los movimientos, las acciones, la mirada, el texto. Tuvimos que aprendernos las primeras cuatro hojas de la obra como si fuera un monólogo. De esta forma los textos no coincidían y se transformaban en un solapamiento - propuesto por Alicia- que luego se repite al final de la obra.

Intentando recordar la mayoría de las cosas del proceso recordé un cuaderno. Cada uno de nosotros tenía uno en el cual se plasmaba, encuentro a encuentro, las tareas realizadas y por trabajar del proceso.

Ya para los últimos meses del año encaramos la escena siguiente, pero ¿cómo salíamos de esos personajes tipo *robots* para el ataque que se presenta luego? Recuerdo ese encuentro cuando Lara por un lado nos decía: “¡Vamos a un rin de boxeo! A pelear”, porque cada uno cuando dice uno de los textos le dará una “patada” o “piña” al otro, siempre trotando, en posición y respetando el espacio delimitado para boxear. Al principio no podía recordar nada del texto, entonces Lara nos decía que no importaba, que le dijéramos el subtexto pero que no dejáramos de accionar. Por otro lado Alicia quería un enfrentamiento sin tocarnos, entonces ahí empezaba nuestra investigación actoral. Prueba y error, intento de hacer varias cosas sin llegar al contacto hasta que decidimos por algo que nos parecía que podía resultar, lo mostramos a la dirección y que ellas pulieran.

Fue mucho el trabajo que le dedicamos a cada escena fuera del espacio del Laboratorio: muchas de las imágenes propuestas eran tiradas a la basura, otras las seguíamos trabajando, otras quedaban perfectas. Nada quedaba fijo sin el visto bueno de las directoras. Fue un proceso muy largo pero valió la pena toda la investigación y el trabajo. Cuando más

pudimos avanzar fue en las vacaciones de invierno, en que contamos con otro espacio para ensayar y Alicia se organizó para ir a los ensayos con nosotros.

Segunda crisis

Mientras tanto nos solidificábamos como grupo y llevábamos paralelamente la producción de la obra... ¿Cómo nos llamaríamos?

Primero, compañía de teatro "Limay" duró lo que dura el canto de un gallo cuando nos dimos cuenta de que la farmacia, la ferretería, la calle, el barrio y todo, además del Río, se llamaba así. Nuestra diseñadora gráfica, Carlota Ciruzzi, nos orientó mucho en este aspecto cuando en un café nos dijo que todo estaba bien con el proyecto pero "Limay" no nos identificaba en nada, según lo que éramos o queríamos ser. Entonces, luego de una lluvia de ideas nace: EL SI DE LOS LOCOS. Agrupación neuquina independiente abocada a la producción y desarrollo de ideas artísticas.

Cualesquiera sean las circunstancias, ir tras los sueños es un modo de estar vivo. LAS GRANDES OBRAS las idean los GENIOS LOCOS, las ejecutan los LUCHADORES NATOS, las disfrutan los FELICES CUERDOS y las critican los INÚTILES CRÓNICOS. Sin embargo suelen ser considerados "locos" quienes se arriesgan a concretar sueños que parecen, por lo menos a primera vista, imposibles, como vivir del arte. Somos un poco locos, somos esa partecita de los locos que moviliza, esa partecita que no mide: hace, sin miedo, la que rompe con el deber y cree en la locura hasta que define su realidad... somos "EL SI DE LOS LOCOS" y no estamos solos. EL SI DE LOS LOCOS es una agrupación independiente abocada a la producción y desarrollo de ideas artísticas que brinden espacios de reflexión y dignifiquen la profesión. Compañeros artistas, libres, que quieren dejar en la sociedad algo bueno. Un grupo de personas que disfruta de lo que hace.

Los locos que en primera instancia llevamos adelante este sueño somos Francisca Arriagada y Diego Seage. Contamos con el apoyo, guía y cordura de muchas personas presentes en cada nuevo paso, que nos enseñan todos los días a recorrer este camino. A todas ellas, muchas gracias.

Mientras tanto empezaban a surgir otras inquietudes al respecto: las luces, la puesta, los vestuarios, el maquillaje, los peinados, etc. Poco a poco fuimos armando cada escena. Existieron momentos en que no sabíamos cómo resolver, pero ahí se veía al máximo el proceso creativo. Muchas veces los impulsos de la dirección tirados desde afuera o desde adentro, metiéndose a escena con nosotros, y jugar, ayudaban muchísimo. Es importante destacar que nunca se perdió el objetivo del Laboratorio: INVESTIGAR. Cada imagen que forma parte de la obra fue creada desde la investigación.

Nos faltaba la última escena y Lara dijo: "Bueno, a esto ya hay que ponerle fecha de estreno": 29 de agosto de 2013. Si tuviera que describir lo que sentí, fue como si de repente me hubieran llevado hacia la punta de un acantilado y me hubieran hecho mirar hacia abajo. Faltaba una escena, faltaban hasta los zapatos de Matilde, muchas cosas. Pero ella también nos dijo que así tenía que ser, que ya estaba todo, lo más importante, que el resto lo íbamos a ir haciendo. "Mátense", nos dijo. En fin, corriendo contra reloj terminamos todo lo que faltaba y, con la fecha ya establecida, nos organizamos. En el fondo de su ser Lara sabía que lo lograríamos, que teníamos que trabajar mucho pero que lo íbamos a lograr.

Antes de estrenar *Verduras...*, recuerdo que en el mes de agosto de 2013 fue el último ensayo general. Cuando terminó, Alicia trajo para compartírnos una rica torta de manzana (ella siempre nos traía algo rico para comer). Tomamos unos mates y nos dijo: “Estoy muy contenta de haber trabajado con ustedes, de lo que hicimos. Fue un gran trabajo, ya se los digo, por lo tanto siempre con humildad. La humildad los hará grandes”.

Hicimos dos estrenos: uno en la ESBA. Fue la primera vez que la mostramos. Función destinada a los compañeros de la Escuela y a los Profesores, gratis, siendo el cierre del Laboratorio de Experimentación Teatral y en contraprestación por haber utilizado el espacio físico y el recurso humano de la ESBA para la creación de *Verduras imaginarias*. El Programa fue realizado por Lara Acosta. Hasta ese momento aún no teníamos la gráfica realizada, y Lara nos sorprendió con esos programas para el estreno en la ESBA, el 29 de agosto de 2013.

A esa función asistieron muchos profesores y compañeros. Fue un gran momento, inolvidable, nos dimos a conocer como grupo también. Allí se encontraba uno de los referentes de TE.NE.AS. (Teatristas Neuquinos Asociados), Luis Giustincich, y nos propuso mostrar nuestro trabajo dentro del XIV Encuentro Provincial de Teatro que ellos coordinaban entre el 21 y 25 de noviembre, en el que involucraban a gran cantidad de elencos de toda la provincia. Aceptamos. Se nos había dado la posibilidad de estrenar para público en general, con familia, amigos, en un marco de encuentro.

Exactamente el día sábado 23 de noviembre de 2013, a las 21:30 hs trescientas personas fueron partícipes del convivio en TE.NE.AS., logrando compartir el estreno “verdulero”. Estábamos más que felices. Habíamos sacado a luz un trabajo que nos llevó mucha labor, mucho sacrificio y estábamos en una sala teatral increíble.

Recuerdo que después de esa función, luego de bajarme del escenario, quedé debajo de la escalera, congelada, sin saber qué hacer, hasta que de repente corrieron la cortina unos compañeros y nos dieron un gran saludo; ahí recién salí a saludar y exploté en un llanto, no pude decir más nada. Después de eso, nos preguntaron si nos íbamos a presentar en el Selectivo Provincial de Teatro, y la verdad es que no lo habíamos pensado. Recién estábamos cayendo en la cuenta de que habíamos terminado el trabajo, que había salido todo mejor de lo que esperábamos, pero llevábamos apenas dos funciones y no cubríamos con el mínimo de cuatro, que es requisito para poder presentarse a dicho Selectivo.

Al ser oriunda de San Martín de los Andes afloraban mis ganas de ir a mi ciudad a llevar más teatro y qué mejor que esta obra. Hicimos las gestiones pertinentes y nos otorgaron el espacio del Teatro San José, para hacer dos funciones, así es que mandamos la escenografía en un camión, nos subimos al colectivo y arrancamos. Entonces pudimos completar las cuatro funciones y nos embarcamos en el Selectivo Provincial.

Recuerdo que estuvimos el primer día de dicho encuentro, era la primera vez que me presentaba a uno, como actriz. Antes de subirme al escenario quería “matarme”, tenía unos nervios terribles. El jurado de ese momento, estaba integrado por: Aldana Jerez, Cristina Merelli y Ana Alvarado. Y a cargo del desmontaje de todas las obras, José Luis Valenzuela.

Íbamos a dejar todo, además de los nervios claro, en nuestra función número cinco, a sala llena y entre tanta gente esas personas que nos estarían mirando con un ojo crítico; nos tiramos al abismo. Cuando terminó la función, sentimos con mi compañero que fue la peor función que habíamos hecho. Sin dudas los nervios estaban ahí y casi sin poder controlarlos. Nos había pasado cosas que jamás, ni en los ensayos, nos había pasado, pero que solo nosotros nos dimos cuenta, aparentemente. Así que, ya más relajados, seguimos compartiendo las demás propuestas escénicas, con el resto de los compañeros teatristas.

Y llegó el día de lecturas de actas. Recuerdo que ese domingo yo me encontraba en un viaje con amigas, por lo tanto se encontraba en TE.NE.AS mi compañero Diego Seage. Ya era pasado el mediodía y recibo la gran noticia de que habíamos ganado, nuevamente broté en un llanto incontrolable, de la emoción. Nos íbamos a la Fiesta Nacional del Teatro 2014, en Jujuy. A partir de ahí comenzamos a girar nuestra obra por todos lados, fuimos a Jujuy a esa fiesta maravillosa. En ese encuentro pudimos compartir con aproximadamente cuatrocientas personas dedicadas a esta profesión, desde lo actoral, desde la administración de dicho encuentro -iluminadores, técnicos, escenógrafos, entre otros- durante diez días. Vimos más de cuarenta espectáculos, nos enriquecimos el corazón y la mirada por tanto ver teatro.

Y de Jujuy a Tierra del Fuego. En un pueblo de Ushuaia, Tolhuin ("El corazón de la isla" en lengua *selknam*), donde se realizó la Fiesta Regional del Teatro 2014. Dicho encuentro contaba con la participación de las provincias de Tierra del Fuego, Chubut, La Pampa, Santa Cruz, Río Negro y Neuquén. Como invitado especial el Grupo Cirulaxia de Córdoba obtuvo el reconocimiento del INT por sus veinticinco años de trayectoria. El grupo Cirulaxia brindó dos espectáculos y un seminario de Bioenergía. ¡Hermosa experiencia!

Fue muy grato haber llevado nuestra obra a Tolhuin. Es un pueblo muy chico y para muchos de los pobladores fue la primera vez que vieron teatro. Recuerdo que las instalaciones donde se realizaban las obras fueron adaptadas, ya que era un gimnasio en el cual montaron un escenario. Las obras eran gratuitas para todo el público. Fue un acontecimiento. Todos se acercaron a ver alguna obra. Vale aclarar que, para la mayoría de los pobladores, fue la primera vez que vieron teatro. Niños, adultos, familias enteras se acercaron al convivio, sin conocer el "ritual" del teatro. Iban con sus canastas de *picnic*, mate, bebés (con sus cochecitos). Los artesanos montaron sus puestos ahí adentro, a los lados del escenario y las sillas de los espectadores. Al momento de comenzar la función, todo se detuvo, para convertirnos todos en espectadores. Fue muy enriquecedor e inolvidable lo vivido en ese lugar.

Luego nos esperaba el Circuito de La Hormiga Circular, gira por el Valle. Plottier, Cipolletti, Fisque Menuco (Gral. Roca), Villa Regina, Río Colorado. Además hicimos funciones dentro del marco de Formación de Espectadores, en Neuquén Capital, San Martín de los Andes, Piedra del Águila. Y entre viaje y viaje, tuvimos la posibilidad de realizar funciones *ad honorem* a beneficio de salas de teatro independiente de nuestra ciudad.

Fue un gran año. Fue un gran proceso que al día de hoy sigue haciéndonos crecer, reflexionar, atesorar y motivándonos a seguir. Sabemos que nada es fácil, pero teniendo la certeza de que en lo que uno hace está el amor, está todo, ya que con él viene el compromiso, la responsabilidad, la pasión, además del talento que uno pueda o no tener.

Para finalizar, quisiera compartir una entrevista que la gente de MATEO, Medio Argentino de Teatro, me hizo hace unos días a través de Aincrit Teatro:

Desde Neuquén, una joven teatrista, responde el cuestionario MATEO. En esta foto, tomada por Andrea Jara, la vemos transformándose en el personaje de Matilde, que interpreta en "Verduras imaginarias", junto a Diego Seage.

1. ¿Qué proyectos teatrales estás desarrollando actualmente?

Actualmente seguimos trabajando mucho desde hace un año con *Verduras imaginarias*, de Martín Giner, que fue la primera producción de nuestro grupo, El Sí De Los Locos, compañeros de artistas, el cual ya cumplió dos años. Tenemos muchas ganas de encarar un infantil para el año que viene y, por qué no, producir en conjunto con otros artistas, para otros artistas. La idea es ampliar el abanico para otras disciplinas del arte. Hasta el momento

sólo hemos encarado teatro porque es en lo que estamos formados, pero la idea es incorporar la danza, fotografía, pintura, música, murga, etc. Tenemos el proyecto de hacer nuestra primera murga de estilo uruguayo para el año que viene y durante el verano llevar talleres de murga y teatro a distintos lugares de nuestra provincia.

2. ¿Qué mirada tenés del público que asiste a tus producciones? ¿Pensás en el público cuando hacés teatro?

Siempre pienso en el público, desde el primer momento, hasta para elegir el texto que vamos a trabajar. Nuestro primer objetivo a alcanzar es la calidad, que para nosotros significa dar hasta lo que no tenemos, dar la mayor dedicación, trabajo y amor posible en lo que hacemos. Cuando es así, sabemos que el resultado tiene que ser bueno. Cuando digo “bueno” me refiero a lograr aquello que logra transformar al espectador, que la gente se vaya reflexionando, transportada y llena de emociones. Aún hoy seguimos en la búsqueda, pero intentamos ir por el camino. Además, creo que sin la gente el arte no existiría. Uno no crea para sí o por sí mismo solamente sino para un otro también. ¿De qué sirve un cuadro si nadie más que el pintor puede disfrutarlo y deslumbrarse de la belleza creada? ¡Ni hablar del teatro! Sin el espectador que sostenga del otro lado, el actor/actriz cae al vacío.

3. ¿Qué creés que caracteriza/identifica al teatro de tu provincia/región, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Creo que el teatro independiente en Neuquén se ha ido manteniendo por aquellas personas que han dado hasta lo que no tenían, que impulsaron en los momentos más complicados el desarrollo del teatro independiente. Vale considerar que hacer hoy teatro independiente en nuestra zona es difícil pero antes era más complicado, por toda la situación socio-política, además de tener en cuenta que Neuquén capital es una ciudad bastante nueva y que aún hoy está en pleno desarrollo. Este último punto creería que caracteriza a nuestra provincia, ya que hace unos años, gracias al surgimiento de nuevos directores, nuevos artistas, crecimiento en los talleres de teatro y otras disciplinas, podemos visualizar un gran desarrollo artístico que poco a poco denota en distintas estéticas. Hace un tiempo comenzamos a ver el transformismo, ver también obras de teatro que desde el vamos, desde el primer paso de creación, rompen con todas las reglas (dejan de contar el cuentito), como así tocan temas que tal vez no solían ser muy recurrentes hace un tiempo, y desde una perspectiva muy distinta a la conocida. Otro punto que no puedo descuidar es la creación de obras del tipo “cachetada de loco” jajajá. Hablando en serio, he visto obras que realmente creo, desde mi manera de ver, que le falta trabajo. No soy quién para decirle a nadie cómo tiene que hacer las cosas, pero desde mi quehacer soy muy consciente de que hacer una obra en tres meses no es suficiente tiempo para lograr un buen trabajo de investigación y mucho menos de calidad, donde se pueda romper con lo esperado para crear nuevas propuestas, terminando con lo conocido. De todas formas, sé que estamos en un proceso, que los artistas nos estamos animando y eso es muy valorable, y me enorgullezco de mis compañeros. Hacer teatro en el interior donde el actor o actriz es muchas veces escenógrafo, iluminador, diseña sus propios vestuarios y maquillaje, que muchas veces desmonta su casa para montar las escenas en las tablas, etc., no es para nada fácil; pero no nos refugiamos en un “no podemos, porque no tenemos plata, o en sí no viene una compañía súper poderosa no hacemos teatro”, sino que vamos adelante con todo y créanme que esto nos obliga a optimizar los recursos y el tiempo de una forma tal que me atrevería a decir que podemos ser incluso más creativos que muchos artistas de las grandes capitales. Eso también nos da una identidad, como a otros lugares del interior.

4. ¿A qué teatristas recomendás conocer en tu región y por qué?

Uff, a muchos, no sé por dónde empezar. En primer lugar a Alejandro Finzi, dramaturgo honorable de nuestra provincia. Después, a hacedores y luchadores, a la gente de TENEAS, quienes han logrado reunir a la gran mayoría de los teatristas neuquinos y han logrado con mucho esfuerzo el primer espacio de producción de la Patagonia. Algunos de sus referentes son Raúl Toscani y Margarita Mancilla. Luego, a Luisa Calcumil, ella empañó sus obras teatrales y musicales con las raíces mapuches, desde su lengua, sus vestiduras, sus actos. A Fernando Aragón, que además de ser el representante actualmente del INT en nuestra provincia, es uno de los mejores puestitas -a mi parecer- de la región. A Andrea Jara, profesora de teatro, actriz, maquilladora profesional, guitarrista y cantante, mujer generosa, una mujer admirable.

5. ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro de tu región?

Creo no le sobra nada (¿Televisores? Como en todos lados, jajá). Todo lo que tiene es necesario y como dije anteriormente estamos en una época bisagra, en pleno desarrollo y crecimiento, por eso mismo es necesaria más capacitación. Difundir más la Escuela Superior de Bellas Artes que se encuentra en Neuquén capital y que muchas personas de la provincia ni saben que existe. Hace falta su difusión para que más teatristas se formen. Aquí lo articulo con la falta de políticas culturales que realmente sirvan a la gente, más allá de teatro. Hace falta más inversión en la cultura para fomentarla, desarrollarla, para todas las disciplinas artísticas, la música, la danza, etc. Nosotros los teatristas podemos desarrollar en otras condiciones a veces la actividad que nos compete, porque contamos con la Ley del Teatro que la rige el Instituto Nacional del Teatro. Pero a nivel político es necesaria más articulación desde el nivel provincial hacia el interior de la provincia, invertir en capacitadores, contar por lo menos con una persona idónea dentro de teatro para que pueda ejecutar las políticas y gestiones pertinentes. También salas, o al menos una, que funcione como tal. Las únicas salas que funcionan son las de teatro independiente. La única dependiente de la provincia, Sala Alicia Fernández Rego, no funciona como teatro. El teatro independiente de mi región se sustenta actualmente gracias a cada teatrista y al apoyo del INT.

6. Para vos, ¿qué es la felicidad en el plano artístico?

Es la base de mi vida. Es lo que me sucede cuando hago lo que me gusta, que no puedo explicarlo, que brota de mi ser desde una sonrisa, desde los mismos nervios de sentir que me voy a morir jajajá. Es lo que alimenta el alma, lo que me dice naciste para hacer esto, para crear, para compartir y disfrutar de ese convivio. Soy adicta a esa felicidad. Además de actuar, bailo folclore desde los ocho años y hace un tiempo comencé con danzas clásicas. También, estoy en proyectos de música, tocando el cajón y los bongós. En fin, quiero vivir feliz. Creo que no hay más que decir, ¿no? jajá.

7. ¿Hacia dónde creés que se encamina el teatro en Argentina?

Luego de haber vivido el Nacional en Jujuy pude tener un plano general de cómo estamos trabajando todos los teatristas en Argentina. Vi alrededor de cuarenta y algo de trabajos, más riqueza que esa no hay. Creo que donde el teatro puede desarrollarse con menos impedimentos, hay muchísima producción y muy buena; en donde nos cuesta un poco más, hay una diferencia en cuanto a la cantidad de producción, pero la calidad puede lograrse de igual manera. Vi trabajos que no fueron grandes espectáculos y me alucinaron desde lo actoral y la investigación que les brotaba a los compañeros. Otros, que fueron terribles puestas y sumado a lo actoral fueron igualmente alucinantes, como otros no tanto. Creo que vamos encaminados hacia un teatro que fusiona cada vez las disciplinas artísticas.

En un país donde la televisión y toda la tecnología pisan fuerte, el teatro debe estar a determinada altura, para que algunos programas que “engañan a la gente” dejen de devorarnos. Aquí hablo de la creatividad que cada uno propone para seguir con nuestra disciplina, adelante. La capacitación constante es importantísima, no solo de los Actores/Actrices sino también de quienes nos forman. Consumir teatro permanentemente. Hoy un actor además de su entrenamiento debe saber cantar, bailar, leer, hacer música, enriquecerse lo más posible. Creo que el teatro de hoy está abriendo su casa para incorporar todas las ramas artísticas posibles, inclusive las artes plásticas en lo que respecta a escenografía por ejemplo. Además de animarnos a incorporar la tecnología a las tablas, desde las proyecciones, la musicalidad, la iluminación, etc.

8. ¿Qué te apasiona cuando vas al teatro? ¿Qué actrices y actores te deslumbraron sobre el escenario?

Ver la pasión explotada al máximo, que me transforme. Espero no ser la misma Francisca que entró, espero salir transformada. No tuve la posibilidad de conocer a actores muy famosos, pero vi a muchos no conocidos que me generaron mucha admiración!

9. ¿Nos mandás una foto de algún objeto de tu casa que remita a las artes escénicas?

3 en 1. Esta mesa negra la usamos durante casi dos años para la obra, ya que era tal cual la que necesitábamos. El títere que tiene arriba, se llama Frida y fue el primero que hice, intentando darle un toque mexicano. Al lado, un mate (de nudo de árbol) que me acompaña desde que me vine a vivir sola a Neuquén capital, para estudiar.

10. Si pudieses tener un encuentro con un/a teatrista de cualquier tiempo y lugar ¿a quién elegirías?

Raúl Ludueña (fue mi primer maestro), Alicia Cruz, Charles Chaplin, Shakespeare, Norma Aleandro, Mauricio Kartun... Ah, y seguro muchísimos más pero ahora tengo a ellos en mente... ([Http://leemateo.com.ar/](http://leemateo.com.ar/)).

NOTAS

¹ Trabajo realizado en el marco de la cátedra de Historia del Hecho Teatral, Escuela Superior de Bellas Artes.

² En *El misterio de las coincidencias* su autor, Eduardo Zancolli, es quien utiliza el término de “sincronicidad”.

PROCESO DE CREACIÓN
ARROGARE

Cecilia Sofía Micci¹

El proceso de creación de lo que posteriormente fue denominado y hoy llamamos *Arrogāre*², del autor y director teatral Sebastián Fanello, comenzó a principios del 2012 con un encuentro semanal, los días martes, durante tres horas, de 11 a 14. A esos encuentros, que funcionaban como taller de investigación actoral con un fin último -la creación de un texto dramático y la puesta en escena del mismo- concurríamos actores, actrices, estudiantes de actuación y *amateurs*. Sabíamos que el entrenamiento que realizáramos al igual que todo aquello que pusiéramos en juego como propuesta, podía ser el inicio o aporte de la posterior dramaturgia que Sebastián Fanello, como dramaturgo y director, llevaría a cabo. Tal vez por ser una dramaturgia que no nace con un texto, en la que los actores y actrices no fueron convocados para representar un personaje específico, y en la que tampoco existe una idea inicial sobre qué temáticas abordará la obra teatral, es que puedo afirmar que *Arrogāre* nace de un proceso enteramente creativo y que por ser una dramaturgia de actor/actriz y director se la puede englobar dentro de lo que Jorge Dubatti denomina “Dramaturgia de escena”³, categoría incluida en las nueva(s) dramaturgia(s) para poder dar cuenta de la diversidad de modos de creación que, desde el comienzo del teatro de post-dictadura, vienen sucediendo en el terreno teatral argentino. Al mencionar “nuevas” no me refiero a que este sea un modo reciente de creación o de experiencia compositiva, ya que llevamos “30 años de teatro en democracia”⁴, sino, más bien, a que difiere de los modos tradicionales donde la pieza teatral posee autonomía literaria y su composición es estrictamente la de un autor, en la que existen jerarquías en cuanto al orden en la mención de los personajes, en la que las didascalias cumplen una función importantísima en el texto y deben ser respetadas e interpretadas como tal, y donde el *physique de rôle* de los personajes, entre otras cosas, también es condición *sine qua non* al momento de convocar a los actores y a las actrices.

Pero volviendo a lo que me compete voy a anticiparles que mis recuerdos sobre el proceso de creación sobre el que me encuentro escribiendo no tienen un orden cronológico, así es que comenzaré por el primero de ellos. Previamente al surgimiento de la dramaturgia literaria de *Arrogāre* hubo un trabajo de investigación actoral muy profundo, no en cuanto a lo emocional sino a la exploración al máximo de las capacidades físicas del cuerpo del actor y la actriz. Se investigó sobre la posibilidad de rigidez de cada cuerpo y cómo esto repercutía en nuestras voces, apareciendo, además de nuevos cuerpos, nuevos timbres y colores en lo sonoro. Físicamente era muy doloroso sostener esas posiciones que no tenían nada de orgánicas y muchas veces, al finalizar la jornada, nuestras voces sufrían alteraciones en su calidad de emisión. Cada encuentro -como mencioné anteriormente- tenía una duración de tres horas.

Paralelamente y siempre con la dirección de Fanello, se investigó un período puntual de la historia argentina, el de los años 1870 al 1885 aproximadamente: la llamada “Conquista del desierto” al mando del General Julio A. Roca. Durante el proceso de investigación en que el grupo estaba reunido, además del trabajo físico se vieron vía *internet* los programas *Filosofía aquí y ahora* de José Pablo Feinmann. Uno de los capítulos que recuerdo es “El plan de operaciones”, entre otros. Todo el proceso de investigación, -y reitero- previo al nacimiento del texto dramático escrito por Fanello, tuvo su lado novedoso y, aunque sin saber bien hacia dónde nos dirigiáramos, fue muy interesante y atrapante, sin duda. Supongo que esa

entrega del grupo se debió a una confianza plena en nuestro director y a una necesidad, al menos en mi caso, de experimentar algo distinto, de poder proponer y componer y que esas propuestas, ya sean de un lenguaje físico o verbal, fueran tomadas en cuenta. El hecho de ser parte, en mayor o menor medida, pero parte al fin de un proceso creativo, es muy gratificante.

Recuerdo algunos encuentros, ya en un estadio avanzado del proceso de investigación, en el que un día Fanello llegó a la Conrado Centro Cultural, sitio donde tuvieron lugar los mismos durante todo el 2012 y nos dijo: “Vamos a la sala de al lado a bajar colchones”. A partir de ahí y durante tres meses aproximadamente, el trabajo se hizo teniendo como piso los colchones: todo el escenario cubierto de colchones, de distinto tamaño y grosor. Mientras Fanello nos dirigía sentado y cruzado de piernas desde las butacas de la sala y en más de una ocasión reía a carcajadas de lo que veía, el elenco corría sobre los colchones. Era realmente agotador aunque a la vez, muy divertido. Utilizábamos diversos objetos que cumplían la función de armas. Estos objetos eran inflables (trozos de goma espuma o botellas de plástico de diversos tamaños) y al llamado de atención del director comenzaba una especie de lucha en la cual todo el grupo dirigía su ira hacia un compañero/a específico durante unos segundos. En esas “luchas” volaba todo tipo de accesorios que tuviéramos puestos, los cuales habían sido requeridos por el director como parte de las propuestas de cada actor y actriz para la composición de los personajes (no en el sentido del método stanislavskiano sino de la composición de un nuevo cuerpo a partir del propio, estrictamente físico). Una de las actrices había propuesto para su composición un vestuario que incluía un par de zapatos de tacos, una pollera larga, angosta arriba y debajo acampanada; otros y otras usábamos anteojos, pelucas, una especie de dentadura postiza, trajes de hombre, etc.

Los primeros encuentros por el mes de marzo del 2012 lograron poner al actor y a la actriz a solas en escena con la única indicación de parte de Fanello de “a partir de un tema o de una palabra comencé a monologar, buscando expandir la idea, pero recuperando cada tanto la palabra original”. Siempre intentando respetar y a la vez comprender que la tendencia en la que debíamos incursionar era la del “absurdo disparatado realista”, tendencia que busca hibridizar los cánones genéricos, las formas tradicionales de lo estéticamente escénico. Esta tendencia fue la que desde el inicio dio vida al Elenco Inestable Good Bye Stanislavsky⁵ el cual tiene otras obras en su haber, todas escritas y dirigidas por Sebastián Fanello y, como su nombre lo indica, se trata de un elenco que no está conformado por un único grupo de personas de un modo estable.

En esos primeros encuentros vi y oí temáticas impensadas, el nacimiento de un breve monólogo a partir de una palabra “X”, y cómo a partir de la misma se ilustraba un mundo de subjetividades, utilizando como medio de expresión la palabra ante todo y en un segundo lugar, un cuerpo estático de pie o sentado en una silla, ejerciendo cierto control sobre el propio cuerpo. Con la mirada fija en un punto del infinito se intentaba reflejar lo que esos cuerpos no podían manifestar desde el lenguaje corporal y a la vez, ejerciendo control sobre la mirada de quienes estábamos como expectantes, midiendo según nuestra respuesta (risas, silencio, bostezos) qué era lo “valioso” para decir. Cada actor y actriz le imprimía su sello al monólogo que realizaba sin pausa. La palabra tomaba mucha fuerza y quien la decía tenía el poder de hacer con ella lo que quisiese porque estaba en situación de ser observado, de ser mirado por quienes estábamos sentados en las butacas de la sala, expectantes del decir del otro, hambrientos de saber más de ese otro que ocupa en ese momento el escenario.

El actor o la actriz que se encontraba en escena, se veía muy seguro/a de lo que tenía para decir y hacía pleno uso de su poder. Se producían fenómenos realmente maravillosos, como la ramificación de la palabra inicial en nuevas palabras asociadas o nuevas ideas y cómo esta abría un nuevo mundo de significación, cómo determinada palabra puede ser usada en un contexto y muy bien recibida y en otros contextos puede ser inquisidora, desagradable y hasta puede no existir. Algunas de las palabras que recuerdo que se eligieron para comenzar a “monologar” eran muy simples tales como “rugbiers, líneas, pelo, puntos”, entre otras. Toda esta parte del proceso fue muy significativa, me hizo ser consciente del poder que ejerce aquel o aquella que tiene la palabra, así como sucede en un acto político, donde la voz está impostada al igual que Fanello nos pedía que lo hiciéramos, o como puede ocurrir en el aula magna de una Universidad, donde la palabra del docente en muchas ocasiones se vuelve solemne, o como simplemente sucede cuando escuchamos con atención y sin crear opinión alguna, sea cual fuere el contexto. Aquí el modo de decir era fundamental porque el contexto socio-histórico-político que atraviesa *Arrogāre* fue sin duda gobernado por el poder de quienes tenían la palabra, en este caso Julio A. Roca y toda su idea de “progreso”, un progreso que en la obra se muestra avasallante, donde las minorías quedan exentas de cualquier opinión y donde las mayorías están gobernadas por unos seres que utilizan toda su inteligencia en favor de un desarrollo que se llevará todo por delante pisoteando lo que encuentre a su paso.

En un momento del proceso de investigación construí como actriz un movimiento físico que denotaba poder. Era un movimiento en conjunto del lado izquierdo del cuerpo que se unía para finalmente elevar el brazo en una línea recta, con los dedos de la mano apuntando hacia el cielo. Posteriormente, cuando el director nos presentó el texto dramático a comienzos del 2013, descubrí que había una frase escrita para mi personaje denominado por Fanello “Restauradora del orden”, frase que se reitera en varios momentos, casi como una muletilla que dice: “Hasta el progreso siempre”. La relacioné directamente con mi movimiento e inmediatamente me vino a la mente la imagen del saludo de las tropas nazis cada vez que frente a ellas se encontraba Adolf Hitler. Tal vez otros piensen inevitablemente en las palabras que el Che Guevara le escribió en su carta de despedida a Fidel Castro: “Hasta la victoria siempre”; pero la verdad es que a mi entender estas palabras estaban dichas en un marco en el cual “el pueblo” era tenido en cuenta, en cambio en *Arrogāre*, no, aquí solo se buscaba la expansión territorial y, como mencioné con anterioridad, esta expansión arrasará con todo lo que encuentre en su camino. Pero la que fue escrita y se interpreta en *Arrogāre* no es solo la historia del Proceso de expansión que Roca llevó a cabo, es también la muestra de la terquedad, la avaricia, la soberbia y la arrogancia del ser humano, aunque todos estos conceptos describen muy bien aquel hecho histórico de masacre.

Arrogāre es una obra que tiene mucho para ofrecer a los espectadores. Es muy rica en contenido y sus personajes inevitablemente disparan imágenes relacionadas con la avaricia del ser humano, con la lucha de poderes, con las jerarquías políticas y sociales, con las necesidades de aparentar algo que no somos. Y con esos cuerpos “deformes”, como los llamó Fanello en un comienzo del proceso de investigación, y esos rostros plagados de lenguaje gestual, los personajes exponen de un modo poético, si se quiere, lo monstruoso del ser humano. *Arrogāre* exterioriza, de un modo grotesco, la soberbia del ser humano.

NOTAS

¹ Trabajo realizado en el marco de la cátedra de Historia del Hecho Teatral, Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

² La arrogancia (del latín *arrogāre*: *ad-rogāre*) es un defecto que se refiere al excesivo orgullo de una persona y que la lleva a creer y exigir más privilegios de los que tiene derecho. El adjetivo calificativo relativo de esta pasión es “arrogante”. Se emplea frecuentemente con connotación negativa. (*Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española). *Arrogare* es el infinitivo de *arrogar*: “Arrogarse, apropiarse, atribuirse algo a sí mismo // Añadir, atribuir, proporcionar // Fiar, encomendar”. (*Diccionario latino-español. Español-latino*. Ed. Spes. 5° Edición, p. 42)

³ En [http://saquenunapluma.wordpress.com/2011/09/05/dramaturgias-y-nuevas-tipologias-del-texto-dramático-por-jorge-dubatti/](http://saquenunapluma.wordpress.com/2011/09/05/dramaturgias-y-nuevas-tipologias-del-texto-dramatico-por-jorge-dubatti/).

⁴ *Picadero*. Publicación cuatrimestral del Instituto Nacional del Teatro, año XI, nro. 31, mayo-noviembre 2013 (Entrevista a Ricardo Bartis, p. 3-9).

⁵ En el 2009, Sebastián Fanello comienza su recorrido como dramaturgo y director teatral. Forma el elenco Inestable Good Bye Stanislavsky. Sus textos son *Dolor de estómago* (2009); *Permanente* (2010); *Delivery de liebres* (2012); *Mediática o el concurso nacional del chorizo* (2012); *Al pie de la teta* y *El suicidio de La Presidenta* (2013).

LA MAQUINARIA Y SUS CRIATURAS

Sobre *Óbito* de J. Daulte

Matías Palacio¹

“Creo que el arte no debe anhelar ningún tipo de perfección, debe crear un sistema con consistencia propia”.

(J. Daulte)

Esta ponencia se centrará en el proceso creativo de la puesta en escena de *Óbito* de Javier Daulte dirigida por Gustavo Lioy en El Arrimadero Teatro situado en Neuquén Capital (Misiones 234). La descripción de esta experiencia se realizará desde dos posicionamientos: el de observador por un lado y el de participante de dicho proceso creativo como actor por otro. Ambos puntos de vista son complementarios y se irán intercalando a lo largo de todo el desarrollo del escrito. También realizaré un análisis sobre la dramaturgia de *Óbito* dando cuenta de los procedimientos utilizados por el autor trazando paralelismos con obras del teatro clásico antiguo.

Empezaré por la presentación del autor para luego establecer algunas relaciones del texto literario y su acercamiento con dos obras del teatro griego clásico del s V a.C. Luego presentaré al director y seguidamente describiré los distintos momentos del proceso creativo de la puesta en escena de *Óbito*, ordenados cronológicamente. Para finalizar el escrito redactaré una breve conclusión dando mi opinión sobre la experiencia teatral.

Sobre el autor

Javier Daulte es guionista, dramaturgo y director de teatro. Fue fundador e integrante del ya disuelto grupo Caraja-Ji de Buenos Aires. Ha recibido más de ochenta distinciones tanto en el ámbito nacional como fuera del país. Sus obras, todas ellas catalogadas de comedias dramáticas, han contribuido a la renovación del teatro en Buenos Aires y Barcelona. Dentro de sus creaciones cabe destacar *Criminal*, *La escala humana*, *Bésame mucho*, *4D óptico*, *¿Estás ahí?*, *Nunca estuviste tan adorable*, *Automáticos*, *La felicidad*, *Cómo es posible que te quiera tanto*, *Caperucita* y *Proyecto vestuarios*.

Como director se destaca por la extraordinaria dinámica de sus puestas en escena y la precisa dirección de actores. Ha dirigido textos ajenos con singular éxito. Tal es el caso de *Baraka*, *Un dios salvaje*, *Espejos circulares*, *Lluvia constante*, *Filosofía de vida*, *Mineros* y *El hijo de P#!@ del sombrero*. Dicta cursos y seminarios de actuación y dramaturgia en Buenos Aires, Barcelona, Madrid, México, Caracas, entre otras ciudades, y ha participado de numerosos festivales internacionales. Es asesor pedagógico de la Escuela de Interpretación EÒLIA de la Ciudad de Barcelona, donde se implementa su método para actores bajo el nombre de Procedimiento Daulte. Entre 2006 y 2009 fue director artístico del teatro La Villarroel de Barcelona. Varias de sus obras han sido llevadas al cine².

Sobre *Óbito*

Óbito está situada tanto por Daulte como por Lioy dentro del género “comedia policial”, resumiendo el argumento de la siguiente manera:

Una organización clandestina funciona como una empresa donde por un poco de dinero puede contratarse el crimen perfecto. Un desajuste en el sistema de seguridad

genera un malentendido que puede terminar con la corporación. Sin embargo la maquinaria destinada a las ejecuciones no admite el error. (Blog oficial: <http://obitoneuquen.blogspot.com.ar/>)

La palabra latina *obitus* refiere al fallecimiento de un individuo, el fin de una vida, es decir, a partir del término “óbito” podemos dar cuenta, informar, acerca de la muerte de una persona. En ginecología, “óbito fetal” es como se denomina a la muerte en el útero materno antes de su nacimiento. “Muerte fetal intrauterina” es entonces -visto desde una analogía- como morir dentro del sistema, por el propio sistema. Claramente es un llamado de atención, una alarma. Así, sin siquiera leer *Óbito* en toda su extensión o mejor aún, ver la puesta en escena, podemos sospechar que la muerte o el crimen estarán presentes. Las preguntas llenan los espacios: ¿Quién será?, ¿Cómo será?, ¿Por qué será?

La historia es llevada adelante por cuatro personajes. La Srta. SW (Jefa de la oficina), Mario (Asistente de SW), Pérez Cid (Cliente de la empresa) y Gladys (Recepcionista y secretaria de la oficina). Todos ellos interrelacionados y movilizados de acuerdo a las decisiones comunicadas a través de un sistema computarizado. La acción se desarrolla en un complejo entrecruzamiento de tensiones, generando un micro mundo que soporta múltiples desenfrenos y situaciones absurdas que se desencadenan en momentos de comicidad.

Luego, al dilucidarse quién va a morir, lo que toma el centro de la escena es saber quién será el encargado de semejante acción. Esta estructura dramática que incluye una acción de sacrificio esta intrínsecamente conectada con el teatro griego. No es ilógico ya que con ese tipo de ritual cultural se relaciona la experiencia artística que hoy conocemos como teatro.

Si se llevaran los citados personajes a la estructura del ritual de sacrificio propuesta por René Girard en *La violencia y lo sagrado*, podríamos advertir cómo el sistema de computadoras programado por un ordenador de pensamiento sería el Dios que impone el sacrificio. Gladys (Observadora) sería un adepto-fiel, Mario (Señuelo) sería el que decodifica el mensaje del dios para los mortales, Pérez Cid (Ejecutor) sería el sacerdote-verdugo y SW, la víctima.

Y como se anticipó, en *Óbito* se pueden reconocer acercamientos con el teatro griego antiguo en cuanto a los procedimientos de escritura. En tal sentido estableceré paralelismos tomando *Edipo rey* de Sófocles, *Agamenón* de Esquilo e *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

Óbito, dividida en dos partes, consta de siete escenas. En la primera parte: 1-Estupor, 2-La trampa y 3-Demostración. Y en la segunda: 4-Indagación, 5-El señuelo, 6-La víctima y 7-Ascensión (el advenedizo).

La primera escena equivaldría al prólogo y la última escena, al éxodo de la tragedia griega. Así, con ese marco, da un total de cinco episodios, como también lo hacía Sófocles en la antigüedad, según lo advierte Eilhard Schlesinger en *El Edipo rey de Sófocles*.

En la escena I, dos personajes se encuentran en una oficina, y en sus primeros diálogos se menciona una anterior “falla del sistema” que terminó con la muerte de los implicados. Lo podemos entender como la primera pista, dando a entender que nuevamente alguien -uno de los dos- va a morir.

En *Edipo rey*, Tiresias interpreta los mensajes de Apolo. Aquí será suplido por una computadora que le anticipa a SW su destino:

SW continúa trabajando. Una pausa.

(Finalmente.) [A Mario] Acá tiene. Pedido 17,25. Ejecutor... (Extrañada.) No puede ser... (Lee.) Ejecutor: Ele, o, ere: Lor, nombre supuesto para E 17,25: Pérez Cid. (Mira a Pérez Cid. Luego, a Mario.) Tenía razón, entonces.

Mario: (Ansioso.) ¿Qué más?

SW: (Tipea.) Señuelo...

Mario: (A quien ya le cuesta disimular la ansiedad.) ¿Si?

SW: (Lee.) Pe, o, ene, te, i: Ponti.

Mario: (Ya jadeando.) Si... ¿Víctima?

SW: Víctima... (Tipea.) Víctima... (Tensa espera que apenas dura un par de segundos. Queda como paralizada ante lo que ve en la terminal.) (Escena V: "El señuelo")

Luego el personaje de Pérez Cid se encarga de ejecutar el mensaje de las máquinas. Como un oráculo, el mandato de los dioses-máquina es un "deber" para el mortal.

Ahora nos centraremos directamente en el último episodio antes del éxodo: escena VI titulada "La víctima". Se desarrolla una discusión entre dos personajes, Mario y SW. Me recuerda al *agón* o conflicto de Tiresias con Edipo:

SW: ¡Pero es que tiene que ser un error!

Mario: ¿Y si no lo fuera?

SW: Exigiría una explicación.

Mario: ¿Y cree que está en situación de exigir?

SW: Tengo derecho.

Mario: Se equivoca.

SW: Hace veinte años que dedico mi vida a esto. Tengo derecho de saber por qué alguien ordenó mi Ejecución.

Mario: ¿Derechos? Acá cumplimos normas. Y nada más.

SW: ¿Y yo? ¿Qué soy?

Mario: La Víctima.

Se devela el error de SW al trasgredir el sistema. El personaje de Mario lo explicita.

SW: Transgredí el sistema para protegerlo.

Mario: ¡No diga disparates!

SW: ¡Usted estaba ahí! ¡No tenía opción!

Mario: Sí, obedecer.

Luego SW advierte que ella misma inicia su pedido de muerte:

Mario: ¡dos veces tuvo que trasgredir el sistema de archivos confidenciales! la primera para que le fuera requerida su eliminación y la segunda para corroborarla y así poder darte curso. Casi podríamos estar hablando de suicidio. Y sin embargo no entiende. ¿No es suficiente? ¿Que más necesita saber?

SW: Pero tiene que ser un error.

Pérez Cid: (SW y Mario lo miran) No. Era una trampa... y funcionó.

En esta obra, como en *Edipo rey*, los personajes completan el oráculo y determinan su propia caída. Si bien hay momentos de la trama donde SW intenta doblar el cauce argumental mediante el razonamiento (silogismo), el verdadero reconocimiento de la situación resulta por el propio desarrollo de los hechos. Y ya acercándonos al final, todo se va aclarando. A pesar de la complejidad del entramado, SW devela su fatal destino.

SW: (*Absorta.*) ¿Señuelo? ¿Usted, Mario?

Mario: (*A SW, con un dejo de orgullo.*) Ponti. (*A Pérez Cid.*) Somos una Víctima, un Ejecutor y un Señuelo. El resto creo que son detalles.

En el final de la obra -la escena VII- el personaje de Gladys suplente al mensajero que aparece en el éxodo de *Ifigenia en Áulide*, tras el sacrificio de la víctima. En *Óbito*, Gladys está junto al cadáver de SW que, arrastrado hasta ahí momentos antes, queda atravesando la escena, y describe lo que ve, lo que sucedió y por qué cree que sucedió. No hay muerte en escena aquí tampoco, como en el teatro de la Grecia clásica. Las luces se apagan junto con los últimos textos. La función ha concluido.

Entiendo que el personaje de SW tiene muchos acercamientos con el de Edipo. En *Edipo rey* se entiende a Edipo como el personaje máximo que sufre una sublime caída en la desgracia. Él es el que descifró el acertijo de la Esfinge, él sabe quién es el hombre, pero no sabe realmente quién es él. Él es el lugar del error y, por lo tanto, se convierte en el chivo expiatorio del sistema. Por su parte, SW cree saber todo sobre el sistema, incluso afirma ser una de las que lo implementó y fundó, sin embargo no sabe cómo poder desarticularlo, de modo que termina también siendo eliminada, dado que, por sobre ella, hay niveles de poder, superiores, especialmente, el de IDEAS.

Sin embargo, en *Óbito* no parece que haya un “error” sino una cadena de mando que otorga roles y funciones a cada uno y que los convierte en víctimas antes que en chivos expiatorios. Desde este esquema conceptual, *Óbito* se aproxima a *Ifigenia en Áulide*, la víctima sacrificada en torno a relaciones de poder.

Luego, si bien el concepto de error propio de un *Edipo rey* se entiende en un sistema que está ajeno al error del personaje, es decir, Edipo, el rey, es el lugar del error, en *Óbito* en cambio el “error” aparente de la máquina no es más que un juego que esconde el archivo de IDEAS del sistema de la impunidad donde si bien hay crimen, sin embargo, se desconoce la identidad de los ejecutores del mismo, por lo tanto, no hay castigo.

Sobre el director y la propuesta escénica

Gustavo Lioy, de 40 años de edad, es actor, animador y director teatral. Ex alumno del Instituto Universitario Nacional de Artes de Buenos Aires (ex Escuela Nacional de Arte Dramático) en la carrera de Actor Nacional. Es profesor de inglés, recibido en el Instituto Cultural Británico (sede Flores). Estudió Comedia Musical en la Escuela de Manuel González Gil, Varieté con Leandro Rosatti, Canto con Héctor Pilatti y Transformismo con Jean F. Casanovas, con quien inició su carrera artística en 1995 en el Grupo Baby Caviar. Durante 1997/8 fue asistente de escena, iluminador y musicalizador del Grupo Caviar (transformistas)³.

Lioy tiene una predilección por la dramaturgia de Javier Daulte, llevando a escena los más variados textos del dramaturgo. En diciembre del 2010 organiza el 1º Festival Daulte de Teatro, en la ciudad de Neuquén, con la presencia del dramaturgo y director J. Daulte. En el año 2012 se realiza la segunda edición y en diciembre del corriente año tendrá su tercera edición.

Proceso de ensayos (septiembre-octubre)

Gustavo Lioy elige la dramaturgia, también es el encargo de seleccionar y contactar a las/os actrices/actores para que formen parte del equipo. Actrices: Mariana Corral⁴ y Silvana

Feliziani⁵. Actores: Ramón “Beto” Mansilla⁶ y Matías Palacio⁷. Todos los encuentros se realizan en El Arrimadero Teatro.

En el mes de agosto de 2013, G. Lioy convoca al elenco por separado y entrega la primera parte de la obra. Se concreta la primera reunión a principios de septiembre donde el elenco se conoce, organiza días y horarios de ensayo. Los encuentros se pautan para los días miércoles de 16 hs. a 18 hs. y los jueves de 16 hs. a 19 hs.

Leemos por primera vez la segunda parte de la obra, sabemos por fin cómo concluye. Todo acercamiento primerizo de un texto da la sensación de rigidez, discontinuidad, sin mucho sentido de lo que realmente está planteando la situación, pero cumple con su objetivo de generar preguntas.

Los siguientes dos ensayos en el mes de septiembre fueron de lectura y luego análisis exhaustivo para la comprensión y desglose del texto, siempre en un ambiente descontracturado, propicio para el disfrute, entre mates y galletitas.

La dramaturgia es un poco encriptada, hay mucho lenguaje técnico que funciona en ese micro mundo. Hay que detenerse bastante en ciertos diálogos para la comprensión de la situación. Releer cada detalle, cada información que allí se encuentra es importante. Nada está puesto al azar. Los vínculos entre los personajes están muy entrelazados, es una intensa red que se devela primero en cuenta gotas y luego como un estallido.

De parte de la dirección se nos informa que habrá una escenografía de oficina estatal de los años '80, cargada de muebles, papeles y computadoras grandes de escritorio. La idea es generar una incomodidad física para el que habite ese espacio social cargado de enigmas. Por supuesto que así fue.

En esta instancia cada uno de los actores empieza a dar su punto de vista respecto al comportamiento de su personaje y de los demás. Se trata de cuatro personajes muy bien diferenciados y con roles muy definidos desde sus respectivos lugares de poder.

El director aporta su mirada también indicando que su intención es lograr actuaciones no realistas, que rocen el grotesco, que sean exacerbadas. Las primeras preguntas sobre el personaje salen a flote: ¿Cómo hablará? ¿Cómo caminará? ¿De dónde viene? ¿Qué particularidades tiene? ¿Qué rasgos distintivos y característicos hay en él? ¿Cómo se relaciona con los demás y el espacio donde se encuentra? Esto va armando una especie de rompecabezas imaginario. Estamos acercándonos al momento en que la literatura se vuelve carne.

Con respecto a mi personaje -si lo llevaran al psicólogo obviamente terminaría en un psiquiatra- podría vislumbrar algunos diagnósticos que conviven en ese cuerpo enfermo: graves trastornos obsesivos compulsivos, persecutorios, y también es hipocondríaco. Toma pastillas ante cualquier situación y sufre horriblemente ante la contradicción de lo correcto y lo incorrecto.

En el mes de octubre comienzan las improvisaciones, pero con texto en mano llegó el momento de “ponerle el cuerpo” como se dice en teatro. Sobre el escenario hay dos escritorios -uno a la izquierda y otro a la derecha- y en cada uno de ellos una computadora y dos sillas. Esto marcará la oficina donde ocurrirá toda la acción. Nadie podrá escapar de allí en ese juego de tensión entre la izquierda y la derecha. Fundamentalmente en el centro se moverá el Ejecutor, personaje que finalmente tendrá que poner fin al conflicto que, más que interno, es un conflicto entre los integrantes que están ante los ojos del espectador y aquella fuerza omnipresente aunque ausente: el sistema de IDEAS.

Lo que ocurre en esos primeros ensayos es que al no tener incorporados los diálogos, parecemos estar presos del texto literario ya que nuestra atención está demasiado focalizada en lo que hay que decir. Y esto se da a lo largo de los ensayos siguientes que se estructuran por escenas que se repiten y se avanzan hasta llegar al final. El director da alternativas sobre la utilización del espacio y los objetos para sacarnos de una quietud que se adueña de nosotros. Recuerdo uno de esos ensayos en que estábamos amurados a las sillas, diciendo todo el texto desde ahí. La escena estaba rígida hasta que el director resolvió pedirle a la actriz que se levante, agarre unos papeles y mientras diga su línea tire los papeles por toda la oficina. Esto hizo que mi personaje tenga que accionar rápidamente y recogerlos en el momento, sin dejar ninguno en el suelo. Todo cambió, la escena tomó ritmo y dinámica, nuestros cuerpos estaban ocupados, llenos de contenido, así de simple y complejo es a la vez.

La dirección es muy clara y precisa. También bastante cuidadosa con la dramaturgia del autor, esto es respetar no solo los diálogos entre los personajes, sino también tomar mucho de la información contenida en las didascalias, deteniéndonos en lo que propone J. Daulte para la puesta en escena y la forma de accionar en el espacio, respetando pausas, gestos, actitudes, etc.

Marcación-vestuario-escenografía (noviembre)

En esta etapa, el texto ya está incorporado. Los ensayos se focalizan en delinear y fijar acciones. Es un momento donde la parte técnica del actor aparece con rigurosidad, como la concentración, la memoria y la conciencia escénica. Es lograr la organicidad en la repetición. Todo se repite mil veces pero siempre debe transitarse como si fuera la primera vez.

También se precisa el vestuario. Esto lo define el director con la encargada del vestuario Yasmín Mer en conjunto con las/os actrices/actores. Hay cierta gama de colores que se elige para generar concordancia y diferencia estética, por ende también referirá al enlace vincular de la acción dramática sobre los personajes. Por ejemplo, entre Mario (pantalón de vestir negro, camisa color marfil, chaleco marrón, corbata marrón con detalles amarillos y zapatos negros) y SW (*blazer* color marrón claro, camisa gris, pantalón de vestir color marrón claro), predominan los colores apagados. Gladys (blusa fucsia, calza gris, cinturón negro y zapatos negros acharolados) tiene colores fuertes, si bien esta en la oficina se diferencia jerárquicamente por ser la secretaria. Pérez Cid está vestido de blanco y negro (ambo blanco, camisa negra, corbata blanca y tiradores blancos: *look* de mafioso al estilo de Al Capone) marcando una notable distinción respecto a Mario y SW, con los que comparte gran parte del tiempo en escena.

La propuesta escenográfica está muy cargada de objetos, dando aspecto de una oficina venida a menos de los años '80. Muchas cajas con papeles invaden el espacio, pequeños papelitos de colores pegados en distintas partes del lugar. Hay una impresora, cajoneras usadas como archivadores en los extremos laterales del foro, una cafetera, una máquina de escribir, una lámpara de escritorio y un gran mueble que sirve de biblioteca y estantería conteniendo desde libros, carpetas, revistas hasta una pequeña estatua de una cabeza de caballo.

Los escritorios de computadora se disponen en ambos extremos laterales, próximos al proscenio: el de la derecha (del espectador) está de manera frontal al público y el de la izquierda, frontal al escritorio de la izquierda.

Entre los objetos que tienen una función significativa en la acción dramática, se destacan las computadoras (monitor y CPU), la cámara fotográfica, el revólver y los guantes.

También es de gran importancia el mapa de la Argentina, que se sitúa en el centro del espacio escénico. Si bien está sujeto al techo y de allí a un mueble-estantería, por la ubicación central y su simbología resulta un imán que equilibra el espacio, actuando de punto de fuga escénico y de contenido semántico.

Iluminación-prensa-ensayos generales (diciembre)

El equipo técnico de iluminación consta de 4 Par 100 frontales con difusor blanco (2 adentro del escenario y 2 afuera) y 6 Par 300 cenitales con filtro azul (sobre los escritorios, las sillas giratorias y el mapa).

La oscuridad también forma parte de la obra, como recurso de contraste: en el comienzo irrumpe el personaje de Mario estando la oficina totalmente a oscuras. Mario recorre el lugar, fija su atención en distintos objetos y también hacia afuera de la caja negra, mientras la luz de sala, donde se encuentra ubicado el espectador, permanece encendida. Se genera así una relación espectacular inversa. El personaje es espectador y el espectador es mirado hasta que el personaje enciende una luz de escritorio.

Se efectúa una sesión fotográfica para utilizar en afiches y todo lo que esté relacionado con imágenes que requiera la prensa posteriormente. El encargado de captar los distintos momentos de *Óbito* es Marcelo Scherer. La modalidad que se utiliza es realizar una "pasada completa" (ensayo de principio a fin de la obra sin cortes) con todas las marcaciones espaciales, la respectiva luz y vestuario. Allí el fotógrafo va capturando los momentos que acontecen. Luego se hace una selección de las fotografías, teniendo como premisa que las mismas no develaran situaciones que vislumbren una posible resolución del conflicto principal, o al contrario, utilizando elementos que despisten cuando sean vistas por futuros espectadores, como por ejemplo, una foto donde aparecen los cuatro personajes separados por recuadros teniendo el arma en sus manos.

El afiche y las postales se diseñan sobre un fondo blanco con manchas rojas asociado directamente con manchones esporádicos de sangre. Se posiciona en el centro de la imagen un símbolo elemental de la obra, un revólver negro. El círculo que genera el espacio donde va el disparador se utiliza para formar la letra "Ó" para luego continuar con las siguientes letras que dan título a la obra por fuera del mismo.

Se llevan a cabo dos ensayos generales (pasadas completas de la obra con vestuario y luces) antes del pre estreno. En esta etapa se logra lo último que consigue el actor en su labor y lo primero que ve el espectador. Es lo que Stanislavsky llama "la lógica del comportamiento", cuando se logra organicidad y no se interrumpen los objetivos de cada personaje.

Se cumple con distintas entrevistas pautadas con anticipación para distintos medios de comunicación como diarios, páginas webs y radios.

Las funciones del estreno se efectúan el viernes 27 y sábado 28 de diciembre. Entre mucha adrenalina y nervios el ritual teatral se desarrolla sin mayores inconvenientes. Después de tantos meses el caos se ordena, aparece el cosmos y se completa, con la presencia del público, el tan preciado acontecimiento convivial. A partir del estreno se darán funciones todos los viernes hasta junio inclusive a las 22 hs. en El Arrimadero Teatro. Las posteriores

funciones, planificadas para la temporada en enero y febrero, se vieron postergadas dado un problema de salud de la actriz Mariana Corral. La fecha de reestreno fue viernes 16 de mayo.

Opiniones en los medios de comunicación

Diario *Río Negro* (23/06/2014):

“Óbito”: el absurdo una vez más (Paula Gings)

Una comedia policial de Javier Daulte en la que brilla el elenco. En una oficina repleta de cajas, papeles y carpetas, funciona una de las secciones de la organización secreta en decadencia en la que todo sucede (o en la que todo parece que sucede, aunque no lo es todo).

La empresa se dedica a extorsionar, perseguir y asesinar a quien resulte señalado: en un juego delirante entre señuelos, víctimas y ejecutores, las personas que son señaladas por el sistema que opera como una mátrix algo bizarra, son exterminadas sin solución de continuidad porque el sistema nunca se equivoca. Ah: y la historia se plantea a finales de los 80 (la tecnología, tras poco más de apenas una década, dista bastante de la que podemos registrar en la actualidad).

Estarán en escena una empleada obsesiva, antigua, como pasada de moda y pluscuamperfecta (capaz de utilizar términos como de recia prestancia y elevar el dedito acusador); una recepcionista un tanto superficial y seductora, preocupada por su imagen en las cámaras de seguridad de la oficina a las que intuye como un panóptico y tantito perverso; un secretario hipocondríaco que siente todo por las dudas e intenta ajustarse a las normas a como dé lugar, y un personaje al que nadie conoce, tal vez un cliente, que logra comenzar a desatar el nudo de la trama.

La pieza del exquisito Javier Daulte, con dirección precisa y equilibrada de Gustavo Lioy (logra sostener los ritmos adecuados y que las criaturas de un elenco talentoso brillen junto con esta comedia policial que cuestiona, en clave de humor, a las instituciones que alimentan un sistema demoledor), tiene momentos verdaderamente delirantes en los que la platea ríe fuerte y con inevitables carcajadas sonoras.

Las escenas, todas teñidas de un humor absurdo que permite emerger aquello que se esconde en el interior de cada personaje, están cargadas de un pivoteo entre lo analógico y lo que se pretende avanzado y casi digital.

La platea que colmó el Teatro Arrimadero captó cada guiño de la historia que contaron estos personajes ochentosos y en decadencia, graciosa y poderosamente encarnados por Mariana Corral, Silvia Feliziani, Matías Palacio y Beto Mansilla (desde el Teatro Del Bajo no subía a escena, es decir, casi 30 años).

Con una dedicación específica, cómoda (la acción física da cuenta de ello) y ajustada a la época, el vestuario del elenco fue realizado por Yasmin Mer.

El público tendrá una última oportunidad de ver “Óbito” en el Teatro Arrimadero, el viernes próximo, a las 22, puesto que bajará el cartel en la sala de Misiones 234 y se trasladará luego a La Caja Mágica de Cipolletti, al menos por dos funciones.

Por segunda vez, Lioy estrena en el país una pieza de Daulte. La admiración vale la pena y resulta imperdible.

Sinestesia Radio se emite los sábados de 16 a 17,30 por Radio Universidad-Calf FM 103.7 de Neuquén. El jueves 22 de mayo, sobre el estreno de *Óbito*, del 16 de mayo:

Se estrenó “Óbito”, una comedia policial de Javier Daulte dirigida por Gustavo Lioy. Es una obra teatral accesible que lleva a una expectación activa impulsada por la necesidad de resolver el misterio. Sus cuatro personajes están bien estereotipados para aportar humor a la incertidumbre. Un empleado hipocondriaco. Una secretaria tonta. Una jefa tosca. Un viejo gordito y canoso. La puesta en escena está acompañada de elementos escenográficos y musicales que nos sitúan en los principios de los '90 en una oficina donde la burocracia es la protagonista, incluso para llevar a cabo un asesinato.

El director, Gustavo Lioy, en una entrevista para el Diario *Río Negro* (13/01/2014) la define claramente:

De lo que habla la obra es de la maldad como institución, un empresa que se dedica a crímenes, a chantajes, a arruinar vidas ajenas, todo por contrato; pero se mencionan algunas cuestiones a lo largo de la obra que dan a pensar que esta empresa también tiene fondos que son del Estado, que no sólo es una empresa privada. Hay algunos personajes que se nombran, que son personajes históricos, juega mucho con la cosa clandestina. (...)

A la oficina, donde está una de las directivas de operativa con su asistente, llega un cliente. En este lugar de la organización, supuestamente, no está permitido el acceso a los clientes. Entonces, a partir de ahí, entre estos tres personajes empieza a darse una relación que más adelante el público irá descubriendo. Todo parece que es una cosa y no lo es. Y es una comedia porque el tono es cómico, y es policial porque es una organización que se dedica a realizar tareas de amenazas, extorsiones, ejecuciones donde cada uno cumple un rol.

Y Ramón “Beto” Mansilla (actor de la pieza teatral) completa la idea:

Los roles de los que en ella se habla son cuatro: los ejecutores que son los que matan, los señuelos que son los que indican a quién hay que matar, los observadores, y las víctimas, obviamente. Se juega con quién es el ejecutor, quién es el señuelo, y sobre todo quién es la víctima.

Comentarios de espectadores

Muy buena puesta. Ágil. Dinámica. Destacada dirección de Gustavo Lioy. Fogosa interpretación de Mariana Corral con el marco de un elenco que no le iba en zaga. Salimos satisfechos. MUCHAS GRACIAS. (Gladis Ventoso)

Es la primera vez que veo teatro. A mí me pareció muy buena. El tema de mezclar tensión con un poco de esa pizca de humor... me volvió loco! Porque de pasar de un estado de tensión inmediatamente a un estado de relajación, así, fue haciendo su efecto la obra. Pude entenderla, fuerte y clara. La onda retro, genial. Vestimentas muy copadas. Las dos mujeres la rompieron. Y con el tema del desenlace, pasa que vas juntando información hasta que al final te vas dando cuenta. Se puede disfrutar mucho de la obra y te deja con ganas de un CONTINUARÁ. Al menos a mí me gustaría una segunda parte. (Emiliano Díaz)

En el mismo inicio del acontecimiento teatral, mi mirada se instala en el centro del espacio escenográfico: el mapa de la Argentina...

El texto literario tiene un epígrafe de F. Dostoievski. ¿Acaso se trata de *Crimen y castigo*...? *Óbito* fue escrita en 1989, año que incluye una serie de “Leyes de impunidad” en Argentina a inicios del período democrático. La trama gira en torno a un sistema de IDEAS que involucra el ejercicio de cuatro actores sociales: un SEÑUELO, un EJECUTOR y la VÍCTIMA ante los ojos de un OBSERVADOR. El revólver pasa de manos en manos. La cámara fotográfica es despojada de la prueba de identidad del rollo que registra al EJECUTOR. En ese espacio escenográfico parece que cualquiera podría ser la VÍCTIMA. Cualquiera no, solo la que transgredió el sistema de seguridad de esa “máquina” de pensamiento. Y el VICTIMARIO...?

¿Crimen sin castigo en una sociedad regida por la maquinaria de la impunidad?
(Margarita Garrido)

Conclusión

El teatro es un completo caos en su comienzo. Parece que nada va a ocurrir, que nada bueno puede salir de ahí, siempre me da la misma sensación. El proceso creativo y de montaje se atraviesa con altibajos, tiempos muertos, aciertos, equivocaciones, pruebas, errores, miles de repeticiones, ansiedades múltiples, etc. Pero cuando la luz general se apaga y empieza a resonar el sonido mágico (ese murmullo de la gente al entrar a la sala), Ya no hay vuelta atrás. En el camarín se realiza el saludo final. Como una entrada al ritual teatral, se realiza un pre ritual: todos tomados de las manos, formando un círculo, se repite la siguiente frase: “¡Mierda, mierda, mierda!”. Ahora sí, después de tomar una gran bocanada de aire nos lanzamos al vacío.

El inicio de *Óbito* fue planteado por el director de modo sutil e interesante. Sin disolver aún la luz de la platea, en la escena comienza a diseñarse la trama, el enigma que el espectador intentará resolver. Luego, tras la luz general, una acción concreta rompe la quietud, así se abre la puerta a lo desconocido. En un primer momento, se pone en juego lo abstracto pero luego se corporiza, se concreta en acciones totalmente visibles y transformadoras. En ellas se despierta lo intuitivo, algo primitivo, pulsional que acciona por deseo pleno. Todo lo que se propone de a poco encuentra su lugar, sea por oposición o similitud. Es esa liminalidad que nos posiciona en otro tiempo, en otro lugar, donde otros comportamientos aparecen, como un secreto a voces que se manifiesta mágicamente. Como se suele decir, gente grande en penumbras haciendo cosas de chicos.

Esto viene sobre mí como una experiencia extremadamente esclarecedora y liberadora. Pasa rápidamente como un estado de trance, entre el control total y lo inconsciente. Es un desencadenamiento que se percibe solo en el aquí y ahora. Es el devenir, es el convivio que a modo de protección, es finito e irreproducible. Todo eso es.

Al finalizar la función siento primeramente un gran alivio y luego lentamente gana terreno una sensación extraña, es como una especie de duda existencial muy fuerte, duda sobre lo vivencial y vincular. ¿Será la nostalgia de la eternidad?, como lo plantea Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*. No lo sé y justamente quizás de eso se trate, de preguntas que nunca lograré responder.

Mi esperanza sobre el trabajo logrado con respecto a la poderosa mirada del otro está en creer que el espectador no busca en el teatro realidad sino verdad, concebida desde la poética que sea.

El ritual teatral es un despojo total. En este momento de la humanidad donde la tecnología consume gran parte de nuestro tiempo y está en el centro de la cosmovisión, sobrevive una práctica ancestral que necesita de presencias para que todo ocurra, como diría Jorge Dubatti: “necesitamos del convivio, de la *poiesis* y de la expectativa” y habrá teatro.

Poniendo toda mi subjetividad en juego y siendo totalmente sincero, por momentos siento una especie de odio hacia el teatro, tanto cuando realizo la experiencia espectral como cuando lo hago como actor. ¡Porque no puedo con él! Intento dominarlo, interpretarlo fracasando una y otra vez. No hago lo que quiero con él, tampoco en él. Son varios los momentos en que siento que se vuelve insostenible la redundancia de símbolos y esa densidad que genera la metáfora. Las criaturas que allí actúan devoran todo a su paso.

Para finalizar citaré algunas palabras del autor que otorgó en una entrevista sobre la obra *Óbito*, con la cual acuerdo totalmente y que además dio título a esta monografía:

Creo que *Óbito*, más que como obra, lo podría pensar que es como mi tesis de lo que yo pienso del teatro. Es decir, la maquinaria se pone en funcionamiento y no hay nada que la detenga, no importa si yo quiero sobrevivir, que los personajes sobrevivan. La maquinaria es la que manda y no hay nada que hacer al respecto. Yo creo eso de la dramaturgia: que es una maquinaria que hay que poner en funcionamiento y que hay que respetar sus leyes⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- ELIADE, Mircea (1992). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- DUBATTI, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel
- GIRAD, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- SCHLESINGER, Eilhard (1950). *El Edipo Rey de Sófocles*. Universidad Nacional de La Plata.

NOTAS

¹ Experiencia de expectativa teatral realizada en el marco de Literatura Griega Antigua (módulo: Teatro actual), carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue.

² Fuente www.javierdaulte.com.ar.

³ Espectáculos en los que participó: (Ordenados de los más recientes a los más lejanos) *Yesterdei. Cosas que se pierden a la siesta* (Puesta en escena, Director). *Óbito* (Puesta en escena, Director). *Juego de damas crueles* (Puesta en escena, Director). *Empezar de cero* (Dramaturgia, Director). *Gore* (Diseño de luces, Puesta en escena, Director). *Caperucita* (Puesta en escena, Director). *La inmensidad* (Autor, Actor)

Cómo es posible que te quiera tanto (Puesta en escena, Director). *Convención de mucamos* (Director). *Fuera de cuadro* (Puesta en escena, Director). *La gota que horada la piedra* (Puesta en escena, Director). *El club de los suicidas* (Actor). *Cocinando con Elisa* (Puesta en escena, Director). *Las estúpidas de siempre*. Vol 2 (Idea, Actor, Director). *Criminal* (Intérprete). *A solas* (Autor, Puesta en escena, Director). *¿Estás ahí?* (Puesta en escena, Director). *Nini* (Autor, Idea, Puesta en escena, Director). *P. H.* (Idea, Puesta en escena, Director). *Las estúpidas de siempre* (Autor, Actor, Director). *Corpiñeras* (Actor, Asistente de dirección). *Es loquehay* (Director asistente). *La amante de Baudelaire (vestida de terciopelo)* (Iluminador, Sonidista, Asistente de dirección). *El caso Dora* (Sonidista, Asistente de dirección, Director asistente). *Camila* (el musical de un amor prohibido) (Director de actores). *Tres deseos* (Iluminador, Diseñador de escenografía, Puesta en escena, Director). *Tri-vales* (Director). *Una historia sobre Eva* (Asistente de dirección). *Pasajeros, de un tren* (Asistente de dirección). *Otr@s canciones* (Autor, Productor, Director). *Una noche, nada más* (Actor, Director). Fuente www.alternativateatral.com

⁴ Oriunda de General Roca, Río Negro. Su formación actoral comienza en 1991 tomando clases con una de las referentes de docencia en su provincia, Olga Corral. A partir de 1995 comienza su camino profesional con su primer grupo de teatro independiente: ACORRALADOS. En 1999 es convocada por Producciones

Independientes PAPA PURE con quienes realiza tres producciones, por las que obtuvo diferentes menciones en diversos concursos y selectivos. En el año 2003, llega su primer reconocimiento -recibe la mención "mejor actriz co protagonista"- por su trabajo en *La moribunda* de A. Urdapilleta y H. Tortonese bajo la dirección de Lili Presti, en la Fiesta Provincial de Teatro Río Negro 2003. A partir de allí comienza una serie de giras provinciales y nacionales y recibe invitaciones a diferentes festivales con dicha obra, llegando al Festival Internacional de la Triple Frontera, representando a la región patagónica.

Su labor como docente comienza en 1995 con un taller de juegos teatrales en escuelas primarias y secundarias, en español, en inglés y en italiano.

Como directora, su primer trabajo fue en el año 2002 con *Modelos de madre para recortar y armar* de Hugo Saccoccia. Durante los años 2004 y 2005, escribe y estrena dos obras bajo su dirección: *Prematuros y ###*. Desde su llegada a Buenos Aires ha participado de una decena de cortos cinematográficos. En TV participó de la tira *Valentino, el argentino* de Pol-Ka producciones. Ha tomado clases y seminarios con maestros como Javier Margullis, Stella Galazzi, Mauricio Kartun, Omar Aita, Comedia musical con Ricky Pashkus, Danza contemporánea con Silvina Duna, Canto con Eleonora Barletta y clases de Locución en Iberoamericana Locución. Ha participado de obras teatrales de diferentes géneros y estéticas, para niños y adultos.

⁵ Estudios cursados:

Taller de Actuación e Investigación a cargo de Ricardo Bartís. Ciudad de Buenos Aires. Taller de Actuación e Investigación a cargo de Graciela Camino y Cristina Banegas. El excéntrico de la 18. Ciudad de Buenos Aires.

Carrera de Actriz: Escuela Superior de Bellas Artes. Ciudad de Neuquén.

Experiencia docente:

2009: Taller de teatro. Programa adultos mayores de la Universidad Nacional del Comahue. Ciudad de Neuquén. Desde 2009 hasta la actualidad.-

-----: Taller de teatro. Adultos y adolescentes. Ciudad de Neuquén. Desde 2009 hasta la actualidad en el Teatro Arrimadero.-

2008: Taller de teatro. Adultos y adolescentes. Ciudad de Plottier.

2007: Taller de teatro para Adolescentes y Adultos. Casa de la Cultura. Ciudad de Plottier, Neuquén.

2006: Cátedra de Interpretación en la carrera de Locución en Instituto Séneca. Ciudad de Neuquén.

2004: Jardín de Infantes Garabatos. Taller de Teatro.

Experiencia teatral:

2013: *Juego de damas crueles*. Dirección: Gustavo Lioy.

2012: *Gore*. Asistencia de dirección. Dirección: Gustavo Lioy. Esta obra participó del Festival Daulte, en la ciudad de Neuquén.

-----: *Caperucita*. Dirección: Gustavo Lioy. Esta obra participó del Festival Daulte, en la ciudad de Neuquén.

-----: *Teatro para pájaros*. Dirección: Fernando Aragón.

2012-2011: *Lo que odio del amor*. Dirección: Pablo Todero. Ganadora premio Teatro del Mundo, teatro en la Patagonia. Seleccionada para formación de espectadores del Instituto Nacional del Teatro 2012. Seleccionada también para salas en red, provincia de Río Negro, y para el Festival Estival de Teatro de San Martín de los Andes.

2012-2009: *Criminal*. Dirección: Pablo Todero. Ganadora en el Selectivo Provincial de Teatro: Mención a la actuación. Seleccionada para formación de espectadores del Instituto Nacional del Teatro 2010-2011. Participó del Festival Daulte, realizado en el año 2012 en la ciudad de Neuquén.

2011-2010: *Fuera de cuadro*. Dirección: Gustavo Lioy. Participó del Festival Daulte, realizado en el año 2010 en la ciudad de Neuquén. *El club de los suicidas*. Dirección: Pablo Todero. Ganadora premio Teatro del Mundo, teatro en la Patagonia. Seleccionada para formación de espectadores del Instituto Nacional del Teatro 2011. Seleccionada también para la formación de espectadores por la Universidad Nacional del Comahue.

2010: *La blusa italiana*. Dirección: Raúl Ludueña.

2008: *Estas ahí?* Dirección: Gustavo Lioy.

2008-2007: *Tres deseos*. Dirección: Gustavo Lioy.

2007: *Maldito bacalao*. Unipersonal. Dirección: Grisel Nicolau.

Hechas contra el decoro. Realizada en El excéntrico de la 18, dirección de Graciela Camino y Fabián Bril. *Demasiado té en la bañera*. Presentada en La trastienda y diferentes bares de la Ciudad de Buenos Aires.

Festival Teatral realizado en Salón Pueyrredón a cargo de Silvana Feliziani y Roxana Castro, en la Ciudad de Buenos Aires.

Con mi yo en mí. Unipersonal. Dirección: Gustavo Guilbert, en Espacio Cultural Arte x Tres, ciudad de Buenos Aires.

Curare. Dirección: Cristina Banegas, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, ciudad de Buenos Aires.

La moribunda. Realizada en El excéntrico de la 18. Dirección: Cristina Banegas, en la Ciudad de Buenos Aires.

Hamlet. (Versión libre). Muestra realizada en El excéntrico de la 18, ciudad de Buenos Aires.

Maratón. Dirección: Rosario Oxagaray. Muestra final del 4° año de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Ciudad de Neuquén.

⁶ Egresado de la Escuela de Teatro de la Ciudad de La Plata en 1972.

Experiencia laboral: de 1979 a 1984, en la Escuela de Bellas Artes de Neuquén. Ingresó como docente en el ciclo de Educación por el Arte. Trabajó con el grupo de adolescentes. Fue profesor y Jefe del Departamento de Arte Dramático.

Antecedentes teatrales:

1979 a 1981: con el Teatro Lope de Vega: *La depresión* de Julio Mauricio. *100 veces no debo* de Ricardo Talesnik. *La valija* de Julio Mauricio. *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère.

1981: con la Fundación de la Cooperativa “El Establo” de Trabajo Teatral.

1982-84: con la Fundación del Teatro del Bajo. *300 millones* de Roberto Art. *Heroica e Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún. Todas dirigidas por Salvador Amore, con D. Mansilla en la asistencia de dirección y actuación. *La celebración* sobre “El adefesio” de Rafael Alberti, dirigida por Víctor Mayol, actuación.

1998-2010: Director del Grupo de Teatro de la capilla “María Madre de la Iglesia” del barrio Alta Barda. *A la diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura. *Rosaura a las diez* de Marco Denevi (adaptación propia). *Jettatore* de Gregorio de Laferrère. *He visto a Dios* de Francisco Defilippis Novoa. *¿Quién, yo?* de Dalmiro Sáenz. *Mateo* de Armando Discépolo. *Los indios estaban cabreros* de Agustín Cuzzani. *A todo vapor* de autor anónimo. *Cuento de navidad* de Charles Dickens (adaptación propia).

2011-2012: Coordinación del “Taller de Uso del Espacio Escénico (Dirección y Puesta en Escena)”, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

⁷ Rionegrino, nacido en la Ciudad de Cinco Saltos el 31 de octubre de 1987. Cursó sus estudios en el I.U.P.A (General Roca) en la carrera de Profesorado de Teatro a partir del 2006. Recibido en el año 2010.

Experiencia teatral:

2008: *Mockinpott*, dirección: Carlos Thiel (I.U.P.A).

-----: *Alto y verde matrimonio*, dirección: Carlos Thiel (I.U.P.A).

2009: *Los Albornoz*, dirección: Gustavo Azar (I.U.P.A).

2010: *Buenos días, vecino*, dirección: Carlos Thiel.

-----: *Viaje al corazón* (Asistente de dirección) Dirección: Olga Corral, Fundación Cultural Patagonia.

2011: *Amadeus*, dirección: Pietro Gori.

-----: *Jardín de otoño*, dirección: Olga Corral. Fundación Cultural Patagonia.

2012: *Eran 5 hermanos y ella no era muy santa*, dirección: Rocío Encina, Fundación Cultural Patagonia.

-----: *Volvió una noche*, dirección: Carlo Argentó. Plan Federal Teatro Nacional Cervantes 2013: *Globos en la selva*. Rol: Asistente de dirección. Dirección: Olga Corral.

2013-2014: *Óbito*, dirección: Gustavo Liroy.

Proyectos y docencia:

2011: Proyecto Socio-Cultural-Educativo “Teatro Escolar Comunitario”. Esc. N° 111 y Esc. N° 45. Rol: Dirección y coordinación. Dirección General de Cultura, Municipalidad de Cipolletti, Río Negro.

2012: Proyecto Socio-Cultural-Educativo “Teatro Escolar Comunitario”. Esc. N° 45. Rol: Dirección y coordinación. Dirección General de Cultura, Municipalidad de Cipolletti, Río Negro.

-----: Segundas Jornadas Nacionales “Hacedores del Teatro Patagónico”. Rol: Organización y Coordinación. I.U.P.A. Dpto. de Extensión, General Roca, Río Negro.

2013: *Ciclococo*. Ciclo de Comunicación Comunitaria para jóvenes, realizado en escuelas de nivel medio de Gral. Roca, Allen y Cipolletti. Rol: Coordinación del Área Teatro y Performances. Coordinación general: Marina García Barros.

-----: Tallerista de Teatro en el marco de la Jornada Completa en la escuela n° 293 de la ciudad de Cipolletti.

2014: Tallerista de Teatro en el marco de la Jornada Extendida en la escuela n° 88 de la ciudad de Cinco Saltos.

⁸ Fuente: www.centrocultural.coop.

LAS “FABULOSAS” TRANSFORMISTAS EN NEUQUÉN

Alba Burgos

Este texto surgió de una entrevista al grupo de transformistas, bailarines y bailarinas del espectáculo *Fabulosas in the night*. Se realizó en los camarines de La Caja Mágica¹ dos horas antes de la función del 26 de abril de 2014. La sensación que tuvimos fue la de una espectadora que presencié el “enmascaramiento” por el que atravesaron los transformistas antes de salir a escena. Y a medida que avanzaban en sus máscaras develaban en sus palabras, un juego pre-escénico que quisimos registrar lo más cercano posible a sus palabras:

F1- ¿Quién dirige *Fabulosas...*? Eh... María Pupé, ah nada que ver... (*Risas.*) Dirige Leandro, eh, un chico... que...

F2- Soy yo.

F1- Soy yo... (*Risas.*) Después... Somos cuatro transformistas, una *drag queen* y... dos bailarinas y dos bailarines.

F1- Eh, qué más... A ver...

F2- Tu asistente...

F1- Ah, hay un asistente que no está... ¿Dónde está? No sé... ¿Y qué más? A ver, hablen, chicos...

F1- El elenco es todo el que está en el programa.

F1- Sí.

F2- A pesar de haber tenido algunos problemitas internos que no vienen al caso, estamos todos. (*Risas.*)

F2- Pero viste, en todo elenco siempre hay quilombos.

F2- En mayo de 2013 estrenamos este espectáculo en La Conrado Villegas.

F- ¿En “La Conrado Villegas”?

F2- “La Conrado”, Centro Cultural. Sacá el “Villegas”.

F2- Se sacó el Villegas porque Villegas fue un dictador.

F- No, no fue un dictador. Fue... Yo te digo la historia... Fue... hizo una masacre³... Estuvo en una de las campañas donde mataron muchísimos indígenas.

F2- Bueno, pero... Alguien tenía que hacerse cargo. Ahí estrenamos en mayo del año pasado. Estuvimos dos... Mayo, junio, agosto...

F3- Cuatro fines de semana...

F2- Estuvimos dos meses, tuvimos un mes de descanso y volvimos...

F1- No, en noviembre y en parte de diciembre.

F2- Ah.

F1- Después nos fuimos a Las Grutas en enero... Y...

F2- Y no, terminó en Las Grutas. El público es otro.

F1- Y, es otro público al que uno está acostumbrado y... también estaba la obra de Santiago Bal, entonces se dio la competencia, quiérase o no y la diferencia emm... A ver, como te puedo explicar.

F2- Acordate que era un producto nuevo para la zona a la que la gente está acostumbrada al turista, digamos, el que va a Las Grutas... otro caso sería Mar del Plata en donde siempre hay teatro de revista y de transformismo. Pero en Las Grutas era la primera vez que había un producto así. Entonces era... era o la producción o teatro de Santiago y nosotros... porque después está el resto de los “callejeros” que viste, como que están todo el día, todo el tiempo en eso...

F- Pero que también te perjudica.

F2- Y también te perjudica claro.

F- Porque había, vimos como... eh, tres escalones, ¿no? El del teatro callejero, lo cual hace que Las Grutas sea más gasolero... bueno, el teatro independiente, que lo hacíamos nosotros que tampoco era tan independiente porque estábamos bajo un casino donde...

F2-... se pagaba una entrada y bueno...

F1- Claro, teníamos un caché fijo...

F2- Y había servicio del lugar.

F1- Y después, el teatro comercial que era el de Santiago Bal. Ahí empezamos a ver la mentira cuando decían "llenamos el lugar" y no entraba nadie... ¿Entendés?

Y bueno entonces decíamos "cómo mierda hacemos para..." porque vende eso de "llenamos...". Bueno pero la gente, al ser cholula, iba a chusmear por qué en la calle había ante todo unos chicos con vestidos...

F2- Pero bueno era otra cosa en realidad, o sea, la obra gustaba por lo cómico y porque teníamos un precio accesible para toda la familia dentro de lo que era la competencia con el teatro de Bal. Y aparte salíamos a promocionar a la calle, salíamos con peluca y vestido, "montadas"⁴ así... Salíamos a panfletear en la playa, en la calle, en la peatonal; entonces la gente se acercaba como diciendo: "¿Y estos locos quiénes son...?". Y después nos reconocían en los bares donde íbamos y decían: "Ah, ustedes son los chicos que están en el casino...". Entonces te sentís como... famoso también...

F1- Claro, y un día, panfleteando, la directora de Cultura nos pidió que nos fuéramos de la peatonal... Sandra... Cómo era el apellido... Ay no me sale ahora... ¿Román? No, no es Sandra Román...

F2- Noooooo, esa es la pastelera que bueno, no me acuerdo el nombre, divina, que le mandamos un beso enorme...

F1- Y nos pidió que nos fuéramos, fue ahí, cerca de la Av. Río Negro... que es la que sale de Las Grutas... y le decíamos "pero ¿por qué?". "Porque acá este espectáculo no es ético, váyanse". Y bueno, nos terminó amenazando con el intendente, que nos iban a sacar...

F2- No era ético lo que estaba haciendo ella que era venir y sacarnos. Público para todos, gente para todos y bueno, la peatonal es pública. Era la Directora de Cultura... No podía venir así...

F1- Ahí te das cuenta de que no hay gente capacitada para generar en la zona un ambiente porque tenés que hacer lo contrario, estábamos llevando gente, un montón de conocidos que nos iban a ver. Iban a Las Grutas a ver un espectáculo también... y que ella nos corriera así...

F2- No hay derecho.

F1- Obvio que ella no fue al espectáculo...

F2- No, no, no, no... Bah, creo... si fue nunca nos enteramos.

F1- Después... Bueno, fue la primera experiencia de estar todos juntos...

F2- La convivencia...

F1- La primera parte no y la segunda parte sí.

F2- Cuesta (*Risas*). Cuesta porque algunos son "caracúlicos". Y se levantan sonámbulos, dormidos...

F2- Dentro de todo nos conocemos desde hace años, trabajamos juntos, ya conocemos las mañanas de cada uno...

F3- Y todo el mundo piensa que al ser un grupo tan grande puede haber muchos conflictos y nada que ver... La verdad es que... la primera vez que fuimos en la primera temporada, la primera semana que fuimos a Las Grutas, salíamos todas las noches después del *show*, íbamos a *los pub*. Y ya cuando fuimos a hacer la segunda temporada estuvo también muy bueno porque ya no salíamos, sino que nos quedábamos en la casa y jugábamos a las cartas y eso...

F2- Porque ya no teníamos más plata (*Risas.*). No, porque te empieza a desgastar también. ¿No? Y también está bueno esto de que en un grupo no todos van a tener simpatía con todos... Y entonces había también un profesionalismo de bancarse o no bancarse o sea podíamos salir independientemente en un grupo. Cuando teníamos días libres cada uno hacía la suya: uno quería ir a la playa otro quería quedarse en la casa durmiendo, el que quería salir a tomar algo con algún familiar o un amigo se iba, con el novio o la novia... De hecho hubo varios romances...

F1- Nacieron romances nuevos...

F2- Nació un romance allá... (*Risas.*) Mirá, se hace la estúpida... (*Risas.*)

F1- Pero dura lo que dura el verano...

F3- Sí, es como dicen, dura lo que dura el verano... Hay otras que tienen la posibilidad de subirse a un auto y...

F2- Ay, qué atrevida... (*Risas.*) No, re lindo, la verdad, una experiencia muy buena que ojalá...

F1- Que ojalá que nunca se repita... (*Risas.*) Claro porque cuando uno trabaja en La Conrado, por ejemplo, sabe que si se llena te va bien, si no, te va mal... y acá era distinto porque el casino puso la figura de un productor y ahí empieza todo lo que son las negociaciones de casa, de hotel, de pasaje, de comida, y uno se prepara ya para la próxima vez, decís bueno, tengo que preparar por acá o hacer esto o aquello...

F2- La gestión es nuestra... al no tener un representante que esta buenísimo y... tener también experiencia en esto.

F1- ¿Y el guión? Hay un guión, aunque es obvio que el original no lo hacemos, o sea, se empieza a modificar...

F3- Lo bueno de este elenco es que no hay ningún tipo de división, somos todos compañeros y trabajamos en grupo y somos un grupo y Leandro nos permite participar dentro de las cosas que se puedan cambiar con respecto a la obra. Todos tenemos la libertad de opinar, de decir y hasta de que se nos ocurran y es como que para mí es el primer elenco que estoy donde permiten que los integrantes puedan llegar a opinar y se pueda llegar a cambiar y modificar lo que se dice en escena.

F3- En otros elencos directamente teníamos el guión y vos tenías que hacer así como estaba, no se podía modificar. Había veces en que yo me metía en el personaje, improvisaba y me salía de lo más natural pero como que me ponía una traba y me decía: "No, esto no está dentro del guión" o "No, no exageres" y no me permitía desarrollar mi personaje totalmente...

F- Tu talentooooo...

F3- Y es como que Leandro a mí me abrió... (*Risas.*) otro panorama...

F- Ah, bueno. (*Más risas.*)

F3- La verdad es que estoy re contento, muy contento. Antes me sentía... no sé, la columna de algo, nada más, pero ahora lo vivo y lo siento y me encanta.

F2- A medida que pasó el tiempo, por ejemplo, no podíamos llevar lo que se había hecho en La Conrado porque era mucho despliegue y se armó un escenario especial en Las Grutas, en el casino donde estaban porque no había escenario. Se armó uno y ahora hay musicales. Digamos que se cambiaron para hacerlo más cómodo y la primera vez no tenía el *boom* que pensamos que podía llegar a tener.

F2- Entendés cuando vez las filmaciones o la crítica de la gente o los amigos, los familiares...

F- Varió mucho el producto pero siempre manteniendo la misma temática, el mismo formato. Siempre buscando la variedad de meternos en el público y que les llegue y decir: "Qué bueno esto, esto va..."

F1- Claro, aparte, en Neuquén no hay tanta variedad de público. Pero cuando vas a una zona como Las Grutas a donde viene mucha gente de afuera, de Mar del Plata, mucha gente de Buenos Aires encontrábamos. Buenos Aires está invadido de arte, de todas las artes y a nivel Patagonia estamos a años luz atrás. Entonces era como un doble desafío ¿no? Y sumado a que no teníamos escenografía, estábamos en un casino que no tenía escenario que tuvimos que armar con plataformas improvisando bambalinas, patas; el sonido era excelente.

F2- La luz era fantástica pero había que encargarse del escenario, las tarimas, poner las telas, organizar las entradas y salidas para cada número.

F- Lo bueno es que no somos improvisados que llegamos. Llevábamos valijas con telas, chinchas, abrochadoras.

F2- Hasta máquinas de coser llevábamos, como sabíamos que íbamos a estar un mes...

F2- No somos ningunos improvisados, no andamos con cachivaches como otros que andan por ahí... (*Risas.*)

F3- ...con peluca de cotillón.

F- También al hacer tantas funciones es como que uno empieza a descifrar o a darse cuenta de una construcción desde el personaje ¿no? desde lo actoral... o al ver personas que ya han estudiado que han hecho carrera, danza, teatro, profesorado... es como que uno ya tiene un margen desde lo teórico como para agarrarse y decir: "Va por acá, va por allá"... ¿no?... que es súper importante.

F2- A mí, por ejemplo, siempre me gustó desde chico lo que son las luces, el *show*. Ya desde chiquito... "mariconeaba". (*Risa.*) Y después hice un taller de teatro independiente en Allen, porque soy de allá... Vivo en Neuquén pero... soy de Allen. Ahí hacía teatro en un grupo independiente de la municipalidad, del '94 al 2000. Y bueno, a eso agregale el talento que traigo puesto...

F- Si nosotros hubiéramos arrancado este año seríamos un escracho pero al hacer y seguir cocinándote... como que ya es muy distinto, el maquillaje, la construcción, el vestuario, la peluca, los trucos, la "coreo"...

F2- Y te vas puliendo, en lo que es el transformismo para nosotros... te vas puliendo en el tema, vas investigando, viendo, probando... en lo que es la técnica digamos porque después armamos un *sketch*... cada uno se imagina, lo ensaya... cómo me queda esto, si lo hago así o asá... y después bueno, en *internet* tenés todo...

F- Lo que más quisimos resaltar o buscar son los cuadros multitudinarios y llevarlos totalmente a los opuestos desde un cuadro de Madona, "la reina del pop" donde estamos todos o un cuadro de *Chiquititas*... *Chiquititas* que es donde podemos joder más, no tanto como una coreo... o tal vez más personales... más... a ver cómo te puedo explicar... Donde se nota mucho más una construcción... como que buscamos los opuestos, no hay nada suelto...

F2- Claro, nononono, tal cual.

F- Entre todos fuimos armando, digamos. Y se va dando prueba y error porque salían temas relindos que nos re gustaban y decíamos: “Ay, qué bueno”, y lo armábamos con coreos y... lo probábamos. Toda la vida hacés Pimpinela y después te largás con “el jazz”, es como un cambio muy abrupto muy... bah, me parece.

F2- Sí.

F- ¿El maquillaje? Sí, es una máscara.

F- Lo que pasa es que en el caso de hoy tenemos después otro *show*, eh... Él tiene tres, entonces...

F- Claro, entonces terminamos tipo cinco de la mañana.

F1- Hoy tenemos un *show* juntos que es un cumpleaños.

F- Un cumpleaños de cincuenta. Después alguno también...

F2- Una noche bizarra en un boliche.

F- En un boliche de onda de acá. Todos tenemos muchos cumpleaños.

F2- Un buen curro. (*Risas.*) Sí, aparte es como algo nuevo en la zona y hay mucha gente que ya nos conoce, trabajamos con Makenzy, Leandro y yo... En el casino Río en Cipolletti todos los jueves, tipo *café concert*. Ya en mayo, el primero de mayo va a hacer un año que estamos ahí... Es algo muy bueno, la gente, mucha gente, nos sigue por *Facebook*, nos sigue todos los jueves, nos piden los números que ya vieron hace meses atrás...

F- Es que eso es un antes y un después, porque no es lo mismo hacer un mes una obra ya fija con un guión, que hacer todos los jueves un *show* con distintos números. Entonces eso también es en parte armar, desarmar, editar, ensayar, coser, bordar, eh, comprar. Eso nos dio, creo, a los tres, un crecimiento descomunal, como...

F3- Gastar de más...

F- ...gastar de más... Eh, pero al hacer un *show* distinto te da como otra... ¡Resurgís! ¿No?

F2- Te ayuda, claro, a liberar un poco, a pensar... Si no sabes qué mierda hacer ya... entendés por qué, cuando decís: “Ya hice esto y pruebo con esto”, llega un momento en que las ideas se te escapan, se te van, o no vienen, no te llegan...

F- Y entonces a recurrir a la copia. (*Risas.*)

F2- Y a poner del bolsillo de cada uno.

F- Al cuerpo lo tenemos que cuidar... Cuando... hablo desde lo personal... cuando uno arranca, estás tan contento ¿no? y como que no tenés bien digerido lo que estás haciendo, lo tomás más como un *hobbie*... te quedas después del boliche, tomás algo, una copa, otra copa, otra copa, ¡te empezas a destrozar! Qué pasa cuando arrancamos hasta el domingo inclusive... no hay cuerpo que aguante... El único instrumento del actor es el cuerpo y te lo empezás a cuidar más... después, entrenar, bueno, cada uno hace lo suyo... Los bailarines viven bailando... a nosotros nos cuesta mucho más... tampoco estamos tan desbordados... bah, creo...

F2- Pero nos cuidamos en el sentido de que no somos de emborracharnos, tomar drogas... a veces yo me fumo un cigarrillo... pero los chicos no toman alcohol, nada... Bueno, los bailarines... (*Risas.*) no fuman, no toman, nada...

F1- Claro, aparte hemos visto *shows* con gente pasada y ahí decís qué loco ¿no?... porque aparte estás viviendo de la gente... está pagado... está comprando un producto...

F- Yo vivo del teatro, amaría toda la vida hacer esto...

F3- Y el último *show* va a ser en silla de ruedas... (*Risas.*)

F- *Fabulosas in the night...* ¿por qué el título en inglés? La primera obra que hicimos fue *Divas...* el concepto de “divas” súper conocido... Después *Divas más bellas que nunca...* “Más bellas que nunca” por la propaganda de “estarás más bella que nunca” y aparte porque vende... porque elegimos la estética, el color, las telas, las texturas... los colores son súper importantes para el *marketing*. Hay un trabajo del mercado realizado. No hay un *collage*. Después *Fabulosas*, y elegimos los colores magenta y violeta. “En la noche” surge por un dicho conocido: “Una fabulosa en la noche es un tema loco”, como que de día nada... está todo apagado... es más que nada *marketing*.

F3- Sí, porque *in the night* suena lindo.

F- Claro, en la noche...

F2- ...en la noche se prenden las luces, sale la luna...

F4- (*Bailarín.*) Yo ya estoy, estaba a punto de ir a ensayar una coreo con otro bailarín... Mi nombre es Nicolás. Nicolás Álvarez. Nosotros somos el grupo de coro-danza, los que bailamos atrás y también marcamos algunas coreografías para que ellas bailen...

F- Traten, traten...

F4- No pero igual es muy interesante porque yo por ejemplo vengo de la danza contemporánea que es una danza tan *show*, también es un desafío para mí trabajar con ellos y me parece muy interesante esto de poder hacer un intercambio y poder también bajar lo que uno tiene como bailarín: ganas de explorar esto, decir: “Bueno, voy a hacer una coreo que sea bien marcada, bien hacia fuera”, y todo eso tan interno como la danza contemporánea, tan llena de ritmo... Y me parece muy interesante y con el grupo de chicos también que me tocó compartir fue un intercambio muy interesante en el sentido de que unos venían del árabe, otros venían de otras disciplinas que también hacen enriquecedor este trabajo.

F4- Yo me formé en la Escuela de Danza Contemporánea en Neuquén, pero vivo en Plottier, soy de Plottier. Trabajo acá en la Caja Mágica, soy profe. Fui invitado por Leandro a trabajar con ellos y hace ya un año casi que trabajamos juntos y estoy contento con esta experiencia. Esto de ver maquillajes, despliegue de vestuarios, todo así con una calidad poco vista en la zona, porque acá hay un despliegue, tanto no solamente performático sino también el vestuario, su desarrollo que ellos lo ven como que lo tienen. Pero yo que vengo de la danza, lo veo y es todo un laburo y una disciplina que ellos mismos van generando el género que se está estableciendo ahora. Ahora hay muchos que están tratando de hacer lo mismo pero acá se ve que está el trabajo genuino... la materia prima...

F- ...donde está la plata (*Risas.*) donde está el profesionalismo. Claro porque si vos lo pensás desde el profesionalismo, el que vos hagás un buen trabajo cuidado... no? Eh, y con buena estrategia te va a dar un crecimiento económico para armar una producción.

F4- Además lo que sé en esto de cuando empieza a haber un grupo, se empieza a ver un grupo, es porque verdaderamente algo está funcionando porque se tiene la capacidad de coexistir sin que haya una pelea. Eso es muy interesante y está bueno ser parte de eso porque ahora de repente todo el mundo hace *shows*, pero no es tan fácil. Hay que tener una disciplina, una constancia que acá se ve. La gente lo reconoce también porque es increíble cómo, de semana a semana que se anuncia el *show*, están todas las ventas...

F2- La entradas...

F4- ...todas las entradas agotadas. Y eso me parece que la gente lo nota, o sea, la gente es muy...

F2- El público es muy...

F4- La danza contemporánea es otra disciplina. Eh, eso es lo que... yo hago transformismo no solamente en el arte del maquillaje y *performance* o en escena. La danza tiene que estar dedicada a eso justamente.

F- ¿Referentes? Tengo a un par de personas. Nosotros le llamamos “el género de conchita”, que es un transformista lo más parecido a una concha ¿no? a una mujer. El primer transformista que veo es el de *Martes 13* que después lo trajimos, que me ha enseñado secretos o trucos súper valiosos... emmm... yo tengo tres o cuatro por ahí. El nivel de estética de los vestidos cambia porque uno va también mamando eso del otro para formar su propia construcción porque la construcción es personal, no hay otra... los parches también son personales...

F3- Por lo general el *drag queen* es el que trata de no utilizar tetas. Se ve dentro de lo femenino porque es algo... eh... es la exageración... viene desde hace muchos años atrás cuando en la época romana o griega antigua, el hombre se vestía de mujer. Entonces yo creo que nace desde ahí todo el tema del *drag*, y de empezar a buscar lo femenino dentro de lo masculino. Yo en mi caso me caracterizo como uno de los *drag glam*, porque hay distintos tipos de *glam*, que es el que utiliza muchos brillos, muchos trajes y demás. La diferencia es algo exagerar mucho más que un transformista. O sea, si vos ves un transformista vas a ver mucha piedra, mucha transparencia y demás. Como que trata de reciclar lo que más se pueda. Hace mucho tiempo atrás no se veía tanto, ahora se está viendo mucho.

Hace un par de años viene haciéndose una elección de *drag queen* y existe la selección mundial de *drag queen* también. Yo creo que la diferencia entre un transformista y un *drag* es que este exagera mucho más que un transformista, con pelucas, con crestas... Yo por lo general trato de utilizar muchas tachas que es lo que más me gusta, y por lo general un *drag* utiliza una plataforma en el calzado, en zapatos. Yo estoy hace cuatro años y medio con esto de *drag* y la verdad es que estoy muy contento, muy satisfecho porque hace dos que se viene haciendo la elección *drag queen* de la Patagonia. El año pasado fue elegida una colega y bueno, el año pasado y actualmente estoy yo como *drag* de la Patagonia, y ahora el 17 de mayo entrego mi reinado. Pero la verdad es que estoy muy contento, muy contento porque es algo muy emotivo. La elección *drag queen* se hace en el espacio de Meet, en Cipolletti. Siempre se hace en mayo, el 17 o 18. Y este año se hace el 17 que cae justo sábado. Sábado 17 de mayo. Así, bueno, entrego mi corona con un gran despliegue. Y antes me cosía la ropa yo y ahora gracias a dios tengo mi costurero. Es Makensy May, uno de los transformistas de acá del elenco. Él es el que me hace todo lo que es el vestuario y lo va a armar para la obra en La Conrado.

El *drag* es un personaje. Yo juego con un personaje, necesito jugar con el personaje porque puede ser súper sexy, súper atrevido y si no, algo bien sofisticado y elegante. Vos le das el punto que quieras. Por lo general el *drag* no hace lo mismo que el transformista. Para nosotras es más coreográfico, más baile. Por lo cual yo, gracias a dios, en esta obra tengo mi *partenaire*, en algunas partes son las chicas y en otras, los chicos. Es más espectacular lo mío...

F2- Claro. Más de boliche...

F3- Animando la noche... Y es mucho más visual, con un estilo muy exagerado. ¿Mi referente? Me gusta muchísimo Marilyn Monroe. Me gusta muchísimo. La veo como una imagen muy imponente, muy sexy.

¿Qué hora es? Alguien avisó que falta muy poquito para salir a escena. Necesitan quedarse a solas, terminar con sus transformaciones. Durante una hora hemos espiado en el camarín, ahora veremos como espectadores.

NOTAS

¹ La Caja Mágica: Sala teatral y Centro de Artes Escénicas que funciona en Mariano Moreno 354 en la ciudad de Cipolletti, Río Negro.

² Ficha técnica de *Fabulosas in the night*: Elenco (por orden alfabético): Eluney Rojas, Fabián Colipán, Gastón “La Tota” Vázquez, Leandro Stepanchuc, Makensy May, María Belén Alí, Nicolás Álvarez, Octavio Iribarne, Omnia Drag. Dirección: Leandro Stepanchuc. Vestuarista: Adrián Beverina. Coreografías: Nicolás Álvarez. Iluminación: Leandro Mellado. Fotografía: Son Miradas (Lidia Barreto-Ivalú Obeid). Diseño gráfico: Ivalú Obeid.

³ Conrado Excelso Villegas (estancia El Tala, 3 de febrero de 1841-París, 26 de agosto de 1884) fue un general de artillería y caballería argentino, de origen uruguayo que actuó en los inicios de su carrera militar en la Guerra de la Triple Alianza. Fue el fundador de la localidad de Trenque Lauquen el 12 de abril de 1876 y posteriormente acompañó al general Julio Argentino Roca en la famosa Conquista del Desierto, durante la cual erigiría el “Pueblo de Avellaneda” —actual Choele Choel— el 9 de julio de 1879.

⁴ Referencia a estar vestidos con la ropa de mujer de sus personajes.

ENTREVISTA A TRES VOCES

Nora Mantelli

Prólogo: voces en *off*

El día 4 de julio de 2014 realizamos una entrevista a tres voces. Este es un espacio compuesto por las voces de las actrices Venecia Amato, Carolina Encina y Silvina Torres (en adelante VA, CE, ST) que dieron vida a los personajes de *Las mujeres entre los hielos*, obra dirigida por “Ely” Navarro, con quien desplegaron once funciones en Neuquén durante 2012, 2013¹.

La voz, *phoné*, ese sonido privilegiado, provocador de la vibración de cuerdas vocales es, desde la más antigua dramática, un recurso eficaz por excelencia para la representación en el arte actoral². Pero esa voz no siempre tuvo horizontalidad, no siempre se expresó ni ejecutó en todos los espacios teatrales por actores indiferenciados. En aquella misma antigüedad teatral griega occidental, las representaciones de personajes mujeres eran máscaras que enmascaraban a varones, porque las mujeres no tenían acceso al protagonismo en el acontecimiento teatral. Curiosamente, al mismo tiempo, los personajes femeninos fueron una constante en las obras que se escribían y se presentaban en las fiestas, concursos y espectáculos de la época clásica.

Haciendo un salto cuantitativo, muchos siglos después, cuando las mujeres se visibilizan masivamente en el *éxo/afuera* y se dice a viva voz que lo personal es político, uno de los temas tratado con mayor frecuencia ha sido la no voz, el silenciamiento, la mudez androcéntrica histórica a/hacia/para las mujeres; y si bien en las últimas centurias, la del XX y la facción del XXI que nos ocupa, la voz de las mujeres se afianza, todavía queda mucha entonación por desplegar.

Algunos autores de investigaciones sobre las dramaturgias y las dramaturgas actuales en nuestra región latinoamericana coinciden en los siguientes tópicos frecuentados en las obras de mujeres: la valorización de la diferencia más que de la igualdad entre varones y mujeres, la recuperación de mujeres anónimas, problemáticas de criadas, marginales, teatro de identidad y denuncia de la violencia privada y de las últimas dictaduras, la reproducción social a través de la maternidad y la educación, la tensión entre el deber, el querer y el poder, el cuerpo de la mujer, la recuperación de personajes femeninos de la historia o míticos, las relaciones familiares, la soledad, entre otros. (Baptista, 2005; Romero de Cutropia, 2008)

Al ceñir o ajustar la mirada a nuestro entorno, en el dos mil cinco se apagan las voces cuando cierran todas las salas de teatro en Neuquén, producto del efecto Cromañón. Pero en el dos mil seis, desde el Grupo Theatron, FH, UNCo emerge <http://vocesenescena.blogspot.com.ar>. Son las voces en nuestro territorio de investigación que toman el micrófono para producir más de cincuenta audiciones dramatúrgicas donde se acopia una intensa biblio/hemero/visual/audioteca de producciones norpatagónicas, con las autoras mujeres y gran parte de la joven producción actual, entre otras realizaciones locales. Este fenómeno irruptor participativo de las mujeres es una constante en los numerosos elencos como por ejemplo, Escénica Tea-Danz Experimental, Medibacha, Todo es una broma.inc, Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky, Araca la Barda y otros. Eventos como La Noche de los Teatros, 2 de marzo de 2013 hasta el 3er. Festival Nacional de Unipersonales Mujeres a las Tablas, del 5 al 13 de junio de 2014³ con las obras: *La enamorada*; *Ingue*; *Piedra*

mojada; Perro que fuma; Plis, plis, plis; Fisque Menuco; Irma; Eclipse de luna, son algunos de los programas en constante ebullición con intervenciones de mujeres en la escena neuquina.

Aquí, las tres actrices de *Las mujeres entre los hielos* brindan sus voces en una composición singular. Con fluidez, con sustento teórico de sus prácticas y empatía exponen su profesionalidad enfatizando el placer continuo que les provocan las artes dramatúrgicas.

Voces de los personajes

En este apartado, seleccionamos segmentos de la entrevista donde las actrices recuperan los procedimientos compositivos de cada personaje. En ese recorrido, accionan la dialéctica propia de la elaboración de cada uno, tanto desde su dinámica, sus motivaciones, las causas y las consecuencias como desde las contradicciones que provocan el crecimiento de los mismos. Dialogan en una constante entre el ser que hace y el hacer que hace ser para llegar a la transformación o evolución desde el personaje leído al personaje visto.

1.

(*Ya iniciada la entrevista, llega la actriz del tercer personaje y la llaman por ese nombre: Clara, Clara, es aquí.*)

(CAROLINA ENCINA) CE. -Mi nombre es Carolina Encina y mi personaje era... es (*Risas.*) Clara.

2.

ST.-Sí, por ejemplo, yo como Lisa, entré con un personaje más armado pero desde la directiva, es la última que entra, dentro de la historia hasta el momento. Es la que más se atrevió a salir de ese espacio, viene con otro aire, con otro oxígeno. En escena, Ely me hizo la propuesta, como una persona más fresca. Con esa pauta empezaba a improvisar, a decir texto, interactuar con el resto y comenzaban a surgir cosas propias del momento. Por ejemplo, sacarse los zapatos, desparramarse en el banco, molestar, chicanear... se fuerzan con el correr de las funciones.

3.

ST.-A mí me pasó que me encantó hacer de Elisa, por momentos puedo pensar que hay un poco de Silvina. A mí me pasó que me encantaba el personaje de Lourdes, estando ahí. Me encantaba su composición, me parecía el personaje más enigmático. Como actriz espectadora en ese proceso. A mí también me gustaba eso de entrar a mitad de la obra, cargar con eso de que vas a hacer una ruptura en lo que se está desarrollando, que a veces, era la segunda oportunidad, falta que entre un personaje. Si veo que no resulta me voy. Como no arranqué de cero, tuvo que ser un poco más forzado, yo venía de afuera. El vestuario. Encarnar un personaje es la impunidad de hacer cualquier cosa. Ahora es Lisa, Lisa va a tocar, más sensual, sexual, molestar a la otra, cierto placer en eso y después de civil.

4.

CE. -Sí, en este punto, es interesante ver los cambios, la postura que hay cuando componés el personaje en forma individual, Lourdes, Clara, Lisa, y llevarlo a la convivencia en escena, a la acción dramática, a la interacción, a provocar algo en escena y esa fuerza que nos daban los elementos asignados por Ely no eran los zapatos los que usaría Lisa, los que eligió, los por qué y la exploración a partir de allí es un tramo, y después arribar a sentirte, a vivir otro personaje, y llevarlo a la convivencia, allí hay una evolución. Nos servían mucho los objetivos, las sorpresas, creo que Ely nos dio un par de secretos que en escena fue un desmadre ¡muy bienvenido! Se armó un revuelo muy excitante porque estaban los personajes,

detrás las actrices y sobre toda esa composición los nuevos factores a desarrollar en la escena y a ver cómo reaccionaban cada uno de los personajes que le cambiaban los esquemas. Venía Lisa y le sacaba los cigarrillos a Clara y los rompía y eso nunca lo habíamos hecho. Digamos, yo Carolina Encina sobre Clara el personaje llevar adelante el lineamiento compositivo que era Clara, porque no está Carolina Encina, se fue desarrollando.

5.

ST. -Reaccionar en función del personaje, obviamente, no hacer cualquier cosa. Algo que a mí me encantó eran las previas. Antes de entrar se cantaba mucho, había mucho juego tipo rocola. “Ely” nos tiraba, Rafaela Carrá, Ricardo Montaner, Gilda, y había que cantar, era entrenamiento vocal, corporal, hay videitos de cuando nos maquillamos.

6.

CE. -Encontrarse con Clara tuvo en un principio ese peso de sentirlo como una de las columnas de apertura de la obra, una de las presencias fuerte, la mujer tirana, no solo como se lo describía en el texto, sino como lo propuso la directora... Y con la tiranía hay un problema grande que son ciertos estereotipos sociales que formamos de los que no podemos escapar, ni yo, Carolina, ni me parece que se pueda escapar Clara. A diferencia de las chicas, no me quedé con ganas de hacer otro personaje, porque me concentré en este y es el día de hoy que en el post... en el postoperatorio (*Risas.*) de haber estado en Clara, sigo pensando en otras cosas que me hubiera gustado buscarle, porque me encontré con esto: la dejé en un punto. Y siempre los puntos de crecimiento tienen que ver con funciones, con procesos personales, con otras renovaciones en lo que estás haciendo. Pero... Clara... la directora nos dio a todas desafíos, indicaciones: lejos de Carolina, sus manos inquietas, su caminar, su estrechez, su forma de hablar y la historia que estaba narrando, esos diálogos que daba y completamente detenida en la apariencia, tirana, preocupada por pertenecer a una clase social, a un tipo de mujer, a un hombre, y lejos de ser muy distinta, traté de concentrarme en ella y es el día de hoy que pienso que nos faltó un encuentro más con Clara, darle otra vuelta, en algún punto, eso, ganas de haberle sacado más jugo.

7.

VA. -A mí me pasaba que me encantaba el personaje de Clara, todo el texto de Clara... Lourdes me daba un dolor de cabeza porque Lourdes era sumisa, no tenía mundo, vivía a través de los demás, lo que ella quería lo depositaba en los demás, justamente el polo opuesto a la actriz. No obstante después me enganché mucho inventándole historia de vida. Dije, no, no puede ser que esta chica sea tan lánguida, algo *grosso* tiene que haberle pasado. Y después por pequeñas cositas, Lourdes está casada con Abisedec, nombre judío, después ella dice que se siente una refugiada, está muy flaca, jesta es una palestina que se casó con un judío para zafar! Entonces me armé un rollo que en realidad, esta Lourdes era una valiente, que lo había abandonado y lo disfruté mucho, pero me costó desde lo práctico, dije, bueno, tengo que poner todo lo que aprendí yo, en este personaje que es muy suavcito, muy chiquitito, fue una gran prueba y me gustó porque terminé enamorándome del personaje, al final. Al principio estaba yo diciendo el texto de Clara, ella lo decía y yo lo repetía de memoria.

Voces de las actrices

A continuación, elegimos segmentos donde se reconstruyen los procedimientos compositivos de la puesta en escena teatral. En primer lugar, las actrices sacan a la luz su

capacidad de negociación y organización para el trabajo en grupo capitalizado notablemente. Por otra parte, discuten el montaje de la poética de la obra, confiesan la selección de técnicas, materiales y las dimensiones estéticas que intervinieron a la hora de embragar el trabajo actoral en las sucesivas funciones. Alertas a su trabajo de eje vertebrador de la situación escénica, se apropiaron del hecho teatral en la materialidad de sus personales creaciones dramáticas.

8.

CE. -Mi nombre es Carolina Encina y mi personaje era... es (*Risas.*) Clara.

ST. -Yo me llamo Silvina Torres e hice el personaje de Lisa en la obra *Las mujeres entre los hielos*.

VA. -Mi nombre es Venecia Amato e hice el personaje de Lourdes en la misma obra.

Arrancamos de una convocatoria concreta de la directora y puestista de esta obra que fue Ely Navarro, ella nos convoca con la obra ya elegida en su mente y en sus ganas de hacerla, convoca a tres ex estudiantes de ella de Bellas Artes [Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén]. Yo había trabajado antes en otra obra *Venado tuerto* con Ely y Silvi, quien entra por enroque con otra actriz que se da de baja. Al principio fue encontrarnos con el texto, leerlo en conjunto, descubrir que es una obra bastante particular. Casi no tiene didascalias, son mínimas, dos o tres en toda la obra, una obra relativamente corta, Veinte páginas, tres personajes, no tiene indicaciones, el espacio es onírico, sin especificar, de sueños, real, irreal, lo tenía en mente la directora. Empezar a trabajar, hacerse dueña del texto, de cada uno de los personajes, de cada palabra, un trabajo de incorporación del texto, apelar a la memoria.

9.

VN-ST. -No, la directora los tenía asignados. Creo que hubo un trabajo equilibrado, tuvo un justo trabajo de parte de la directora y también de las actrices. En una primera fase estaba todo marcado, dirigida por la directora y en la medida que fue creciendo en la escena, fuimos nosotras las que decidimos varias marcas y sellos de la obra.

10.

ST. -En un principio comenzamos a ensayar en el espacio estudio en la calle Irigoyen, la propuesta actoral [La Conrado Centro Cultural]. Trabajamos con el banco que se ve en el afiche.

E. -¿Fueron a la plaza?

VA. -¡Qué buena noticia! ¡Da plaza la foto, da plaza!

E. -Hay una plaza que tiene esos bancos... (*Risas. El afiche presenta tres desnudos de espaldas.*)

Todas: -¡Ganas no faltaron!

11.

VA. -El trabajo de hacer marcas fue una tarea compleja donde aceptábamos la propuesta completa de la directora o hacíamos una contrapropuesta. Hubo un montón de cosas que aparecieron de la improvisación en la escena y la directora las dejó, trabajo nuestro.

Fueron varios momentos de un proceso, el primero fue meramente textual, el segundo de la puesta en escena a través de la directora, a la que nos sumamos y todos estos elementos posteriores donde hicimos nuestro aporte con los objetivos ocultos. Que fue muy divertido porque después de que se había asentado la propuesta original, la partitura que

habíamos hecho, con todas las indicaciones de cada personaje, volver a improvisar arriba otra vez.

Porque por lo menos, mi sensación es que habíamos arrancado muy arriba con la obra y después, parecía que se había estancado. Si uno se relaja, al incorporar las pautas, si no se ajusta cada vez, resulta monótono. Entonces, la directora, nos propuso un juego de objetivos en secreto a cada una, antes de iniciar la función. Por ejemplo, vos durante la función tenés que lograr sacarle los cigarrillos a Clara o esconderle tal elemento, y tenías que lograr ese objetivo, sin que la otra supiera. Eso nos despertó otra adrenalina. Recuerdo otra oportunidad en que rompimos con todas las pautas ¿Se acuerdan?

(Se ríen las tres.): ¡Sí!

12.

VA.-En *Cultivarte* hicieron una entrevista muy linda a Ely y entramos nosotras en el video. Está *online*.

13.

VA.-A toda la obra, fueron once funciones. Todo el esfuerzo que requiere. Estás un mes de función y tu semana termina cuando bajás del escenario. Es una semana más larga, tu fin de semana se acorta, más los ensayos en la semana, más que lo combinás con toda tu otra vida, porque lamentablemente, todavía nadie vive de lo que actúa, solamente, algún día llegaremos, espero yo, pero es también mucho esfuerzo mantener una obra abierta y luchar con el devenir del público, que a veces está y a veces no está. Y no es lo mismo con la sala medio vacía o medio llena.

14.

VA.-Porque aquí somos tres actrices pero... falta la directora, la persona a cargo de lo técnico... somos un equipete de cinco personas cada función más la humanidad cómo está acostumbrada a vivir hoy en día y ordenar eso, lo complejiza y este año particularmente, por cuestiones de cada parte, se decidió suspender. Pero me están pidiendo la obra, les cuento, me preguntan, cuándo la vuelven a hacer. Porque la última fue en TENEAS [Leguizamón 1705] y con todo lo que vieron ahí, salió buena.

15.

ST.-Es una obra paisaje, abierta, hay muchas imágenes, descripciones de imágenes y eso fue una de las cosas que más me atrajo de la obra, imágenes, un mundo de plantas gigantes que tapan la luz y el río dulce y no sé qué... y va creando imagen, imagen, imagen, y es un poco anacrónica. Porque si esta chica tenía diez, ahora tiene veinte, no da, eso es lo bueno y si uno quiere retomarla puede adaptarla.

También está bueno, hacer otras cosas, dejar que corra un poco de agua, engancharse con otras obras y volver con esa nueva carga. Siempre pasa algo bueno de eso, una nueva experiencia que aporta a la apuesta. Podemos retomarla en cualquier momento.

16.

CE.-En el inicio de la obra, en la sala, había música de arroyos, agüita, como con gotas. Y, (*risas*) personalmente, trataba de concentrarme porque en la división de patas, en la escena, yo entraba sola y tenía a mis compañeras en la pata de enfrente que cuchicheaban y se hablaban y se hacían señas y yo... me iba un poco con el agua. Y siempre que te quedan ganas de hacer pis y decís, ¡jay! El baño, y tengo que cruzar, y está la tela blanca, ya no puedo, y el agua... (*risas*) el arroyo y el espectador quizá estuvo involucrado, se vio metido en la obra, con la selección de esos efectos y la música, la música se hizo especialmente para la

obra, Ely la directora la propuso y eso era un componente especial a la obra que lo hizo muy lindo.

17.

E. -Es un espacio de mucha creatividad, el actoral, es una creatividad constante... una de las cosas que más se disfruta.

ST. -Es lo que lo mantiene vivo, en el momento en que ya no sucede, se nota, se ve, se siente, pierde su magia. Deja de ser disfrutable.

VA. -Los juegos previos eran para generar un clima de energía y que se sacuda cada pedacito de nuestro cuerpo para entrar así en escena a hacer algo que después tenés que tenerlo *in situ* acá adentro, era más que nada para eso. Cuando se empezó a dormir la actuación... porque es un estado que hay que conseguir estar en alta en cada función...

Fueron varias caras de un mismo proceso. Es muy difícil hacer las cosas de una sola vez, te mantiene viva hacer lo nuevo.

ST. -También el correr de las funciones te da cierta confianza de grupo que permite... en la primera función no vas a hacer esos cambios. Con el correr de las funciones sabés que tu compañera va a poder pilotearla, está bueno sorprenderte, así, en vivo, de verdad.

VA. -Sí personalmente, yo sentí un cambio, crecí muchísimo, un cambio importante, en esta experiencia, en esta materia, en este trabajo.

CE. -Un cambio cualitativo inmenso. En el proceso de ensayo, después en el escenario y después en el crecimiento de la obra, son procesos distintos pero todos productivos. Y a veces, en secreto, te dan ganas de hacer cada cosa, como ponerle *mute* a la directora y decirle a tu compañera, a ver qué se te ocurre, no sé, ¿viste?

VA. -Lo hemos hecho, lo hemos hecho!

18.

CE. -A mí me queda mucha tela para cortar. Desde el lado de las chicas, compartiría mucho más escenario, mucho más tiempo al teatro, para sentir que si estás haciendo, sea un proceso de crecimiento intenso, y por otro lado, no tengo el mandato por delante de hacer, hacer, hacer... por supuesto que te dan ganas de probar, cambiar el orden establecido y mandarte a dirigir, ¿qué pasaría? Si tenés el cuerpo y las ganas, ¿quién te puede detener? Es muchísimo trabajo también y pese a haber sido actriz hasta acá, hay otros roles que te acercan como haber sido asistente, que te convocaran y haber asistido un tiempo, se aprende muchísimo, ganas hay, y ante todo, que sea algo bien propio, que salga con el sudor, de la carne, algo auténtico. No sacar cualquier cosa de la galera.

Voces de la expectación

El espacio de expectación es considerado como el ámbito donde se toma conciencia de la distancia ontológica. Ese espacio/convivio que hace que el teatro sea teatro y donde, en simultaneidad con la separación entre espectadores y espectados, se concreta el acontecimiento poético.

En este caso, las actrices disfrutaban del análisis de aquellos núcleos relacionales entre la escena y el público que multiplican las tensiones propias del espacio escópico agonal donde y a través del cual se desarrollan.

19.

VA. -Uno espera que haya gente pero a veces, hay poca gente pero es una energía que son miles y a veces al revés, está la sala llena y no pasa nada. O alguien que se ríe cuando no y uno pregunta ¿Cómo se ríe? ¿quién es esa persona? y yo que no puedo ver nada.

ST. -A vos te había pasado algo Vene ¿no? Que habías tenido un intercambio mayor con la gente, cuando estabas sentada en la sillita y que empezaste a registrar después de las funciones, algo con la gente.

VA. -Sí estuvo bueno, romper con la cuarta pared y dedicarle algo a la gente a esos pares de ojos que estaban allí. Era un momento pesado de la obra, y al mirar era como decirle, es algo que me cuesta digerirlo a mí, vas a tener que digerirlo conmigo. Te incomodo, te caigo pesado, lamentablemente pero lo pasamos entre vos y yo porque esto realmente sucede, estamos acá, nosotras en el escenario y allá, arriba de la butaca, háganse cargo ustedes también.

Quería decir, de las funciones estas de El Zaguán... [Sala de Teatro de Plottier, Neuquén] es cierto que no siempre va a haber devoluciones pero esto de crear la conciencia en el espectador, todas las preguntas que te ayudan a hacer la construcción de lo que viste, te representó y que por eso te saltó una duda, algo que te asombró, algo que te gustó, algo que no te gustó y ese es el efecto de sentir, de ir a ver teatro, sentirlo y está bueno compartir. Las veces que he participado de festivales, sí se hace al finalizar el intercambio. Pensando en la falta de acercamiento que tiene el público al teatro, habría que implementarlo con continuidad. Para que se encuentre justificación entre el que viene a sentarse a una butaca y quienes hacen la obra.

20.

CE. -Sí, está bueno. En realidad, no recuerdo cómo fueron las funciones, trece fueron en total, la disposición de escenario, nosotras teníamos una previa, nos íbamos caldeando tanto la cabeza, el cuerpo y maquillando y... al salir a escena mejor no saber nada, ni cuántas entradas se vendieron, ni cuánta gente hay, salís y das. Estás conteniendo detrás del portón, del personaje, de los nervios, ya es, ya hay que entrar, salís y das todo! Es hermoso y allí varía el público, los que tienen más ganas de expresar, hablar, gritar, suspirar, reír, hasta hablar, que puede resultar molesto, no es precioso el que le suena el celular pero también le agradecemos que haya ido, es lindo saber que están ahí, porque los necesitás, es la razón de ser. Creo que esto de las devoluciones es voluntario, optativo, me gustó mucho de las experiencias de las escuelas, fue que a diferencia de los adultos, y de los colegas, y aquí me meto en un terreno complicado... había gente que no había ido al teatro ni tenía una formación de teatro: no se había formado una idea estructurada, cerrada, de qué era el teatro para él, y entonces había preguntas, preguntas y preguntas pero del proceso, y cómo se sintieron ahí y cómo hacen y qué, y no habían preguntas que defenestran o que van en busca de aprobación o desaprobación y en ese momento, dije, ¡guau! qué bueno estar generando algo que nos permite compartir, compartir mucho y repreguntarnos nosotras a partir, después de la pregunta. En cambio, con colegas o de otras áreas artísticas, la distancia de la pregunta está un poco borrosa, está como desdibujada, en ciertos ámbitos algunos te miran como diciendo, no me preguntes, vamos a tomar algo, se incomodan. Creo que tiene que ser voluntaria. También es tiempo, saliste de la función y dos minutos después, quizá, ni alcanzaste a procesar. Pero sí me resulta muy interesante esa diferencia que siento del ámbito artístico que tiene un accionar de juzgamiento y cerrar idea y otros ámbitos con más movimiento de apertura.

21.

E. -Y qué les pasa a ustedes con el contenido temático de la obra, esta situación de las mujeres...

VA. -Bueno yo al principio dije: ¡No! Esto es una obra sin ideología, ¡esto es sin ideología! ¡No puede ser! ¡No!... Estábamos medio en crisis... decíamos pero ¿cuál es el tema de la obra? ¿Para vos cuál es el tema? ¡Porque yo no le siento nada!

Claro, a medida que fue creciendo el personaje en una y una vivió el rol de esa mujer en una, y en el rol que una tiene todos los días con su mujer, con la propia mujer, ahí empezamos a encontrarle un montón de temas a la obra. Básicamente, así para mí, no quiero hablar por mis compañeras porque capaz que en algunas divergimos, el rol de la mujer en la sociedad hoy, es un tema de la obra, el rol de la mujer en la pareja es un tema de la obra, las micropolíticas que se viven en una pareja también es un tema de la obra, entonces, sí, tenía ideología al final, la obra, no era lo que yo pensaba. (*Risas.*)

22.

ST. -También les dimos a tres amigos que leyeran la obra y que hicieran producciones fotográficas sin ver la obra y ese día hubo exposiciones distintas acerca de la obra. Había diferentes visiones, una bastante oscura, una amiga tuya, Caro.

CE. -Sí quería agradecerle a Agus Mercado y...

ST. -Mariana Torres, mi hermana, que hizo algo más literal...

VA. -y Bruno Piatti...

CE. -Sí, que sumó fotos de ensayo. Simplemente con la lectura, Agus tomó las proyecciones de una película, no recuerdo cuál, que tiene imágenes de la luna y la tierra y estaba una mujer entre sombras y todavía no recuerdo tooodo lo que me dijo de la obra y lo que le pasó después de verla. Fue interesante ese factor que sin ver la foto del afiche, desnudó una modelo frente a las proyecciones y la sacó de espaldas y jugando con estas sombras, siempre en penumbras.

ST. -Mi hermana, Mariana, nos tomó a nosotras, nos fotografió, nos vistió de cada personaje, con los elementos que más le impactaron. A mí con la máquina de escribir, a ella las cosas que se había robado... y nos puso en un patio, un poco descolocado, escribiendo en el patio, se basó en los personajes.

23.

VA. -Yo creo que así como el texto va arrojando mucha simbología desde la nada misma, el hielo, todos los elementos de un paisaje ártico, polar, son imágenes, símbolos fuertes que también afectan al espectador, a la construcción, y con esto que contaban las chicas, que ya con el título de la obra, genera un efecto en quien la recibe. Los fotógrafos no pudieron desprenderse de la simbología fuerte que marca lo que pasa. Porque el frío no se va más, el blanco no se va más y tiene todo que ver en eso. La imagen puede estar en la escena o en la imaginación.

LAS VOCES TODAS

La entrevista cronológica

(Neuquén, Biblioteca Central de la UNCo, viernes 4 de julio de 2014, 16 h)

En este apartado, se registran los segmentos no analizados en espera de una productiva exploración de su potencial. Entretanto, se abocan al disfrute del lector.

Entrevista a tres (3) voces

(...)

ST.- Reaccionar en función del personaje, obviamente, no hacer cualquier cosa. Algo que a mí me encantó eran las previas. Antes de entrar se cantaba mucho, había mucho juego tipo rocola. Ely nos tiraba, Gloria Carrá, Ricardo Montaner, Gilda, y había que cantar, era entrenamiento vocal, corporal, hay videitos de cuando nos maquillamos.

(...)

E.-Eso, qué pasa con las expectativas frente al público de parte de las actrices, qué esperan que pase, si hay expectativas o no ¿Cómo se vive dentro de lo actoral esa instancia?

ST.-Pienso que una de las devoluciones más linda a nivel de devolución de espectadores fue cuando fuimos a hacerla a Plottier, en el espacio El zaguán, en el marco de una formación de espectadores, el año pasado. Los espectadores eran chicos del secundario, para muchos de los cuales era la primera obra de teatro que veían y allí se dio esa instancia de intercambio que ¡Estuvo genial! Por supuesto eso no podés hacerlo en el teatro. Decir después de la obra: Bueno, vamos a dejar media hora para debatir... ¡no! Querés ir a comer, qué se yo!... Digo, en general, uno puede ir preguntando individualmente. Eso fue una oportunidad única. Cuando hicimos el estreno había una chica que había leído esta obra, era refanática y cuando llegó nos hizo un dibujo, a ella le había encantando la obra.

(...)

ST.-Yo pienso que de por sí, plantar tres mujeres con historias varias, fuertes, porque siguieron el proyecto de un varón, porque fueron en función de los hombres. De por sí, el ver a estas tres mujeres, con una carga de estas historias, sumados, insisto, a estas imágenes, sueños, generó un combo rico, jugoso, concentrado. A mí eso ya me atrajo.

CE.-Ahí, si en el punto de la temática de la obra, si es una, si son varias, tuvo que ver con las posibles devoluciones de algunos amigos, espectadores que ven. Estoy de acuerdo, al principio decíamos, por qué si estamos hablando de la mujer, lo hacemos desde la adultez, en relación a un hombre. ¿Somos eso nomás? Como un proceso de vida, ahí, hay temáticas que se ven y que no se muestran, también siguen estando, creo, y eso es lo más rico de la obra. En algún punto, después de la obra, en este descanso, como dice Sil, que una extraña, porque más allá de que es el sábado y llegabas del viernes laboral y de cursar y hay que actuar y no podés salir el viernes, y hay que allí acondicionar la vida, te tomás ese descanso, y te ponés a pensar, porque ese texto y Clara están... y de vez en cuando, no sé si les pasa a mis compañeras, tengo una gen en mi vida y por ahí digo, esa no fui yo, fue Clara y digo: gracias Clara, ahora entiendo. Empezás a reencontrarte con el texto, porque ahí está, no lo olvidás y podría decirlo de memoria, convivís, fue un proceso tuyo y quizá la temática es más gruesa y es más importante que las primeras conclusiones, mujeres de la realidad, que siguieron otros sueños que no son los suyos, que se legaron sus tiempos y sus vidas a otras personas, pero creo que hay algo bastante enigmático en la obra, en ese lugar blanco, con mesas, banco, en dónde estaban, cuál era la definición del espacio. No hay que definirlo, lo deja vibrando, lo no dicho, lo no definido, ese enigma, dejó que el tema no esté tan marcado. Que el diálogo, el amor, el encierro, científicos que la recomendaban.

ST.-Incluso el día del estreno, que hay siempre un ágape, conseguimos tubos de ensayo y un vino espumante y la gente iba tomando (risas).

CE.-Gente que dijo: quería tomar el vino pero me daba un poquito de cosa el tubito. Como laboratorio, estuvo interesante.

(...)

CE.- Por supuesto que no perdés el respeto por la directora, que fue su idea original, dan ganas de poner el giro de la creatividad, de cambiar el rol con la directora y el espectador también. Con esto de estar afuera, como Sil, te dan ganas de seguirla, rotar el rol, no los personajes, pero hubiera sido otra vuelta de tuerca. Qué tal un desafío de cambiar los roles.

MI sensación es que nunca sentí que tengo todo claro, no tengo grandes afirmaciones, los elementos escuetos de escenografía, nos da la posibilidad de viajar hasta el ártico o Alaska (risas).

E.-A ustedes les gustaría los otros roles.

VA.- Ahora me gustaría actuar mucho más... pero... siempre que estoy actuando, tengo esto de que estoy pendiente de la técnica, me gustaría aprender, algo nuevo, interesante para probar.

ST.-Yo también siento que todavía tengo un tránsito que hacer desde la actuación pero no siento que ese será mi lugar definitivo. La técnica ¡la odio! Entiendo su valor, la importancia que tiene pero si tuviera que hacerla, la padecería. En Bellas Artes (risas) recordamos una experiencia. Lo que siento es que me falta un tránsito, no podría dirigir ahora, no es que no se pueda pero siento que no es mi momento, primero hay que ser obrero para después ser jefe (risas subidas de tono y reproches por las jerarquías) no es que el director sea jefe pero tiene que ver con la experiencia. Sí, me da como síntoma cercano la exploración desde la escritura. En eso siento que hay algo que está pronto a suceder. Yo elegí la materia Dramaturgia para recibirme en Bellas Artes y con mi amiga de examen hicimos un librito, estamos con ella armando un librito, hace unos años, lleva tiempo. Es el lugar que más me atrae en este momento, para experimentar otra cosa que no sea la actuación.

(...)

E.- ¿Cómo es esa experiencia de la escritura, cómo surge, en qué consiste, cómo se procesa?

ST.- Tomo esto porque es el disparador a partir de la clase, surgió a partir de unas líneas que nos dio la profe, Lara Acosta, para sentarnos a escribir y a partir de ese disparador se creó un mundo que fue creciendo y quedó muy buena onda con mi amiga, hubieron músicos que quisieron trabajar, hacerle música a esta canción, artistas que intervinieron para hacer fotos y dibujos de la obra, otra amiga que hizo muñequitos de la obra. Estamos con eso, ahí, medio latente... Claro que significa tiempo, sentarse a escribir y en ese sentido tengo una cuota de avance importante. Yo siempre muy fanática de Gilda me han llegado como unas señales (risas), entonces dije, hay que hacer algo con esto, no sé si es la historia de Gilda pero también pensando en qué público iría a ver la obra. A mí me gusta trabajar siempre desde una experiencia, es decir, que además de producir lo artístico haya sido previamente algo de compartir con la familia, amigos o con el círculo...

CE.-Cabe el fenómeno social. Qué tenga un antecedente de alguien.

VA.-Fue un pedazo de gente.

ST.-Sería eso, imagínate que a mí me gusta Gilda porque atraviesa mi juventud, del grupo de mis amigas y atraer un público que no sé si iría a consumir teatro, o si fue, o no tuvo nunca la experiencia. Por eso fui a ver el espectáculo que promocionaba con la publicidad acerca de La Renga, y el público que fue no era de teatro.

Lo comenté con amigos y decían por ejemplo, estaría bueno que así como cada grupo tiene su santo, Gilda fuera la santa de los teatristas, que cuando están sin inspiración, sin creatividad se dirijan a ella, la invoquen. Me tiene que pasar, lo tengo que sentir como una

vivencia. Algo muy identificado con mi persona, mi ser, con lo que consumí, con lo que me crié, por ahora siento que tiene que partir como la semilla, desde ahí.

E.- ¿En qué andan ahora, preparando otras obras, están juntas, con grupos nuevos?

CE.- Arranco yo porque creo que soy la más escueta (risas). En este momento renuncié a todo, no estoy buscando ni en proyectos, por este año me dedico a otras actividades. Ganas... ¡siempre! Pero por el momento no.

E.- ¿Tu formación?

CE.- Tercer año de la ESBA que por razón de extensión del programa, del plan de estudios, postergué. A punto de recibirme por una materia. Haber comenzado en varias obras, algunas que se bajaron por distintas circunstancias, no se concretaron. Haber actuado es la experiencia.

VA.- Yo estoy dando clases, este año me convocaron para una obra pero dije que no, porque tenés otra vida... (risas). Sí, es que cuando te comprometés con una obra, tenés que dejar todo, no vale enfermarse, no vale irse de viaje; como este verano no sé qué voy a hacer de mi vida, dije que no. Estoy muy contenta con mi trabajo, también me recibí ayer, pacientemente, con Caro, mi compañera con la que hicimos juntas toda la carrera y estoy usando ese título, estoy más que nunca trayendo todo lo que vivenció con los pequeños y con adolescentes y a la vez, volví a mis raíces, yo empecé actuando siendo artista de circo, acróbata aérea, y volvió mi profesor ruso a Neuquén, así que comencé a entrenar y mamando pura técnica, preparando el cuerpo, hacerlo lo más expresivo. Y pulsando para arrancar un elenquito pequeño, de circo teatro, que le falta pero es lo que quiero. Por eso dije también dije que no a la otra obra. Eso es hasta ahora... la Venecia.

ST.- Yo estoy hace poco, muy recientemente con Ely, la misma directora de *Las mujeres*... con un elenco que está Cami Aiello, Cintia Losino que son del Arrimadero y hay una chica estudiante de Bellas Artes, Camila Valentina, creo que es su apellido, y las cuatro comenzamos hace una semana atrás. La idea es hacer un estreno en diciembre para lanzarla el año que viene y hace casi un mes estoy con Ali Cruz que también fue mi profe en Bellas Artes y Cecilia Lizasoain con la dirección de Lean Stepanchuc haciendo *De profesión maternal* de Griselda Gambaro. Las dos son dramáticas, densas las dos obras. La idea es hacer un pre-estreno en Chos Malal en noviembre, volver y hacer unas funciones en TENEAS que es donde estamos ensayando y después rodarla un poco... También estoy dando clases en Río Negro, aviso para todos porque es importante, abrieron en los colegios industriales como materia, obligatoria en todos los primeros años, *Educación Artística: teatro*, porque se llama así. (Expresiones de sorpresa bienvenida en las demás). Unas horitas allí, como para despabilar y en *La Caja Mágica*. Y ahora con mi hermana, que es fotógrafa y una amiga, que hizo en la obra que comenté antes, un proyecto. Yo no sé nada de fotografía pero mi amiga tiene aptitudes de directora y están con una temática femenina. Estamos en un proyecto de fotografía, presentándonos en concursos, presentándonos en esos temas.

E.- Muchas gracias por todo a las tres.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1990). *Retórica*. Centro de Estudios Constitucionales: Madrid.
- BAPTISTA, Carlos (2005). "La visión crítica de la mujer en la dramaturgia femenina venezolana". *Ágora*, año 8, nro. 15, enero-junio. Universidad de los Andes: Trujillo, Venezuela.

COSENTINO, Olga (2008). "Un nuevo amanecer". *Revista Teatro/CELCIT*, nro. 33, p. 4-12. www.celcit.org.ar.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1988). *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Gredos: Madrid.

ROMERO DE CUTROPIA, Alicia (2008). "Dramaturgia escrita por mujeres". *Revista Teatro/CELCIT*, nro. 33, p. 137-147. www.celcit.org.ar.

NOTAS

¹ Acerca del trabajo de dirección de Ely Navarro en *Las mujeres entre los hielos* de Agustina Muñoz, ver la ponencia publicada en las Actas de las *IV Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, titulada "Dramaturgas de la Escuela Superior de Bellas Artes se miran", escrita por Juliana Betancor y Alba Burgos. Neuquén: Educo, p. 201-222.

Acerca de la obra, ver el artículo *Las transparencias del hielo* en Actas de las *V Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, de nuestra autoría. Neuquén: Educo, p. 132-140.

Sobre otras producciones locales con protagonismo femenino, ver las *Actas de las I* (2010), *II* (2011), *III* (2012), *IV* (2013) y *V* (2014) *Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*; las entradas digitales de <http://vocesenescena.blogspot.com.ar/>; y <http://cedramunconqn.blogspot.com.ar/>; y "Dramaturgias y espectadoras en convivio patagónico" de Nora Mantelli y Natalia Sardiello en *Cultura, Prácticas y saberes, Mujeres II*, publicación de la Universidad Nacional de Luján, 2013, p. 141-155. Cabe señalar que las actas mencionadas más arriba también pueden consultarse *online*.

² Aristóteles lo señala en *Retórica* de este modo:

Comenzaron primero el movimiento como es natural, los poetas, porque los nombres son imitaciones; pues por cierto que la voz es de todos los órganos que tenemos el más imitativo: por eso se formaron las artes, tanto la recitación épica, como la de la representación teatral y otras. (III. 1. 1404^a20-24)

Y en *Poética*:

Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre) y otros mediante la voz, así también las artes dichas (...). (1447^a19-21)

Elemento es una voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencional; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento. (1456^b.22-24)

Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo. (1458^a21-26)

³ "Este Festival nació en el seno de un Centro Cultural Alternativo: 'Media de Luna', Teatro Independiente, a partir de la idea generada por su Dir. Artística, Verónica Martínez Durán.

La propuesta está orientada a establecer un espacio para el 'encuentro' anual, de mujeres dedicadas al hecho creativo teatral en su género 'unipersonal', que sirva como instrumento creativo, educativo y de aporte cultural a la comunidad toda; con producciones nacionales, regionales y locales.

En esta segunda edición, a desarrollarse los días y fechas: VIERNES 7, SÁBADO 8 Y DOMINGO 9 DE JUNIO DE 2013, la Organización ofrece a la comunidad, Espectáculos de tres regiones del país: Norte, Centro y Patagonia; y una Charla-Taller a cargo de la Prof. Nerina Dip, de la Universidad de Tucumán, sobre 'El Unipersonal: Un Modo de Producción Escénica Contemporánea'. 'MUJERES A LAS TABLAS', apoyando la tarea que desarrolla la Fundación Irene; realizará el día Sábado 8 a las 19.30 Hs. en la Sala Teatral, la Conrado Cultural, Irigoyen 138, una obra temática: 'Perséfontes del Sur', con la actuación de Grisel Nicolau, en el marco del Primer Congreso Patagónico sobre Trata, Tráfico y Prostitución, que dicha Fundación realiza en Neuquén. Dicha puesta será exclusivamente para los asistentes al congreso, como invitados especiales". Información recuperada de [http://www.8300.com.ar/2013/06/02/mujeres-a-las-tablas-del-7-al-9-de-junio-en-neuquen/](http://www.artenqn.com.ar/2o-FESTIVAL-NACIONAL-DE-yhttp://www.8300.com.ar/2013/06/02/mujeres-a-las-tablas-del-7-al-9-de-junio-en-neuquen/).

ACERCA DE LOS CRUCES DE DRAMATURGIA(S) DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO Análisis de un caso

Natalia Sardiello

Desde la etimología griega en su traducción literal, el teatro como “mirador” alude al ángulo de visión o perspectivas desde las que se observa el complejo acontecimiento convivial. Esta noción se entrelaza con la naturaleza especular de la teatralidad puesto que dicho fenómeno se construye desde la mirada oblicua del otro/a: cuando el/a espectador/a está mirando, reconoce una red de fricciones entre lo real y la ficción, un cruce de códigos simbólicos y pulsionales, una diversidad de discursos... Y es necesaria esa mirada para que el proceso pueda engranarse y asentarse.

Complementariamente, la noción de “dramaturgia” se define como la actividad teórica práctica que precede y determina el sentido de la puesta en escena, esto es el proceso, la comunicación y la percepción de lo que ocurre en el encuentro convivial. Destacamos este último aspecto para habilitar en el “proceso de la expectación” mi mirada como espectadora y participante activa en la producción de la teatralidad. La teatralidad, entonces, emerge a partir del reconocimiento de una dialéctica entre la obra puesta en acción y la pluralidad de dramaturgias que en ella se convocan.

Por momentos enmarañada en este espesor de signos y entrecruzamientos, me dispongo a reconstruir mi perspectiva como espectadora afectada por la puesta en escena de *Mujeres entre los hielos* cuyo texto literario ha sido escrito por Agustina Muñoz, protagonizada por tres actrices: Venecia Amato, Carolina Encina, Silvina Torres y dirigida por “Ely” Navarro¹ con quien tengo la posibilidad de concertar una entrevista para, a partir de esa instancia de encuentro y diálogo, recuperar algunas líneas de sentido. Además de ser docente de arte dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes, en ella convergen la dramaturgia de actriz, la dramaturgia de espectadora, la dramaturgia de directora. Reconociendo así el amplio espectro de la teatralidad, nos proponemos el análisis de este caso para desentrañar los cruces de dramaturgias. Me interesa explorar en su relato de vida - en tanto “sujeto de la experiencia”- en vinculación con el teatro, destacando las huellas biográficas, las elecciones profesionales y la circulación del “acto poder” en sus intervenciones concretas de trabajo con otras mujeres. He tomado como material de análisis una entrevista en profundidad, que se adjunta en el Anexo, en triangulación con mi mirada de espectadora desde una perspectiva de género.

En sus primeras reflexiones Ely reconoce la impronta del histrionismo y su pasión por la actuación desde muy temprana edad, así lo expresa:

Ya van para veinte años que estoy haciendo teatro, desde chiquita cuenta la leyenda que me gustaba actuar, era la típica que levantaba la mano y fanática de Rafaela Carrá, soñaba con ser Rafaela Carrá.

Valora, también, el apoyo familiar que tanto ella como su hermano han recibido para optar por una carrera artística:

Entonces el día de hoy, mi hermano es músico, es un gran músico y yo estoy con mi súper carrera de actriz, soy profesora en Bellas Artes, esto que te decía recién de poder vivir de lo que uno ama no tiene precio, porque yo amo dar clases y aprendo de mis alumnos, y es maravilloso. (*Y muy enfáticamente se presenta como Ely Navarro.*) Ely Navarro que además comparte su vida con..., porque si no una se pierde en el

camino y pasa a ser como, la mujer de, la hija de, la sobrina de, y perdés tu identidad (...) porque a veces las minas, las mujeres, hacemos esto: dejamos todo por un hombre, dejamos hasta de ser nosotras, y entonces pasamos a ser “Ely de tal” y no tengo apellido. A veces soy “la mujer de” y ni tengo nombre...

A lo largo de toda la entrevista es posible constatar la referencia y el análisis crítico desde una perspectiva de género:

Entonces a mí me parecía que atraviesa todo un tema de violencia la obra (...) Entonces vos fijate cómo la **violencia de género atraviesa la obra de una forma muy sutil**, también llamando la atención diciendo: “che loco, que te griten es violencia, que te psicopateen es violencia”. ¿Entendés? De que te corran de quien sos, es violencia. Entonces esto me gustó mucho, porque es como de donde la puedo laburar. **La obra tiene un montón de caminos**. Mientas más la veo y más la hago, más cosas le encuentro. Entonces veíamos como que ellas se escapan de ese lugar, no saben dónde están, en un momento quisieran volver, pero ahora no vuelven y están ahí en ese lugar que no saben hacia dónde van a ir, pero dudan de si van a volver, porque es como que pudieron contarse qué les pasaba. (*La entrevistadora interrumpe diciendo “Sí, para mí, no volvieron”.*) Claro pero según dónde estás parada vos como mujer también, porque hay otras mujeres que me dicen: “Para mí, tal vuelve”, “Para mí, Lourdes vuelve porque es muy sumisa”. Y vos decís mmm, porque según desde donde uno la va leyendo, eh, eso veo, ¿viste?

La obra me gustó mucho sí, que siempre lo digo, porque habla de estas mujeres, **que** mas allá de que ellas son tres mujeres, Clara, Lisa y Lourdes, tres minas que se van de Alaska, que dejan a sus maridos científicos, dejan su vida... Y a mí me gustó más allá de esto, no porque ellas se fueron a Alaska siguiendo a un científico, sino porque a veces las minas, las mujeres hacemos esto: dejamos todo por un hombre, dejamos hasta de ser nosotras, y entonces pasamos a ser “Ely de tal” y no tengo apellido. A veces soy “la mujer de” y ni tengo nombre. Con el afán del amor nos tiramos al abismo y me voy al fin del mundo. Estas minas se van a Alaska y en Alaska no hay nada como dice uno de los textos: “¿Qué sabés de Alaska?” Le pregunta una a la otra: “Y nada, que hay esquimales, que hay poca gente”. O sea es que... creo que nos pasa a todas en un momento. **Cuando yo la leí me gustó ese lugar en el que están esas minas, porque están en esa nebulosa que ya no son mas “la mujer de” porque me fui... porque la obra arranca ahí en ese escape.**

Como si fuera un juego de palabras, las protagonistas deciden escapar y salir de la nada precisamente para dejar de ser ninguneadas. Y en otro juego contra transferencial nos interpelan acerca de nuestra particular condición de existencia. En la entrevista Ely lo expresa de esta manera al cuestionarse:

(...) también me enfrenta a mí en un lugar, bueno... A ver... ¿Yo, en qué lugar estoy? ¿En qué lugar de Alaska estoy? como mujer... Entonces está bueno para mí, como directora, como actriz y como mujer.

A partir de su implicación como mujer hacedora de teatro, como actriz, como directora, se pone de manifiesto el complejo ensamble de la pluralidad de dramaturgias que Ely convoca y despliega. Expresa, en reiteradas ocasiones, la satisfacción de “poder vivir” del

teatro, haciendo lo que ama. Al respecto destaca su trabajo como docente en la carrera de Arte Dramático en la Escuela Superior de Bellas Artes, y es durante el desempeño de esa función cuando “descubre” en dos de sus alumnas la posibilidad de formarlas como protagonistas de *Mujeres entre los hielos*.

(...) porque yo amo dar clases y aprendo de mis alumnos, y es maravilloso. Porque yo siento que puedo nutrirme de mis alumnos, y todo el tiempo me pongo a estudiar para poder dar más, y este *feedback*, te doy, vos me compartís, y entre los dos creamos algo nuevo. (...)

Estaban estudiando acá (*Y señala el lugar: ESBA.*) y eran parte de la cátedra... y era como que veía las características de ellas similares a las que yo quería laburar en esta obra. Y como en esa época había re buena química -digamos- entre esas tres alumnas, entonces las convoque a las tres. Con el tiempo decidimos que una de las tres no siga en el proyecto y sumamos a Silvina Torres que yo la conocía ya de *Venado tuerto*. Las otras actrices que eran Caro y Venecia no tenían tanta experiencia teatral como “Silvi”. Lo que hace Silvi es recargarlas: “Vamos a hacer teatro”. Fue como el empujón y empezó otra obra -digo yo- porque fue como una energía de un huracán de ya estar en escena, de venir con el texto, de un *training* que uno lo va adquiriendo cuando empezás a hacer teatro que cuando miras de afuera no entendés mucho por dónde, estás medio perdido, y fue eso como un enchufe para enriquecer toda la obra. (...)

Por eso digo, me encantó la idea de que esté descalza porque es como un permitido que tiene ella, puede estar descalza en ese lugar donde están todas calzadas. Y el tema de descalzarse también... estamos todas al mismo nivel, estamos todas descalzas.

En su accionar como directora se hace evidente el ejercicio de la sororidad en las decisiones compartidas (abundan los ejemplos de las microdecisiones que las actrices pueden llevar a cabo) y al constatar que la inclusión de una nueva actriz da lugar a “otra obra”.

Con respecto a la delimitación entre las distintas dramaturgias a desempeñar, Ely nos relata que:

(*Sobre la decisión de dirigir:*) (...) en realidad hace un tiempo que lo venía como pensando, pero uno siempre siente que no tiene las herramientas para. Y dije ¿por qué no? ¿Qué me impide? En realidad no es que tengo que estudiar teatro solamente para poder dirigir, no me parece que sea así, de hecho está la carrera, creo que en la ciudad de La Plata, pero acá no. Entonces acá “se hace camino al andar” y yo digo: “Si yo tengo un montón de cosas que tengo adentro, estudié un montón de cosas como para llegar y apreciar en mi vida desde hace un tiempo, las *Mujeres entre los hielos*”, que es una obra de Agustina Muñoz, que en la época que yo estaba con Inés Hidalgo, en el 2008, la leímos y como que no nos terminaba de cerrar, entonces la dejamos pasar (...). Y cuando la leo el anteaño pasado digo: “No quiero hacerla como actriz”. La veo y entonces no me veo (*Juego de palabras.*). A mí me pasa que hay obras que leo y me veo como una de las actrices (*Con otro tono de voz.*): “Este personaje, cómo me gusta”. Y en otras obras veo la escena y digo: “Epa! No estaba ahí arriba”. ¿Entendés? No aparezco!! Entonces estaba laburando (*Pausa.*) y tenía en una misma cátedra a tres de las actrices, (*Rectifica.*) a dos de las tres actrices, y las vi a ellas en estos personajes, entonces las convoqué (...). Lo mismo con *Mujeres*

entre los hielos. Cuando me pude poner del lado de la dirección, dije: “¡Qué copado!”, porque esto lo puedo ver como espectadora, lo puedo ver desde arriba, y laburarlo con ellas (*Se refiere a las actrices*.) y ellas entienden el peso de ser mujer...

En este caso Ely atraviesa el amplio espectro de la teatralidad entrecruzando una pluralidad de dramaturgias posibles que conviven, a veces se superponen y potencian, siendo por lo tanto muy dificultoso establecer límites. Y en tanto condición de existencia, creo que no importa tanto distinguir los bordes ni las intersecciones sino más bien visibilizar a las mujeres haciendo teatro, en un ejercicio reflexivo y activo de empoderamiento. Y vuelvo a traer la voz de Ely:

(...) entonces, cuando me hacían notas y eso, yo decía que para mí lo principal es darnos cuenta, como mujeres, del valor como individuos que tenemos, que va más allá de tener a un hombre al lado. No porque no puedas decir que sos la mujer de tal, no, decirlo, pero tenés nombre y apellido. Soy Ely Navarro que además comparte su vida con..., porque si no una se pierde en el camino y pasa a ser como, la mujer de, la hija de, la sobrina de, y perdés tu identidad, y uno empieza a tener conflictos de decir: “Bueno, eso es una parte de violencia que uno también permite”, porque es muy violento desde la sociedad cómo te catalogan: si sos casada, soltera, “te dejaron”, “dejaste”. Son formas permitidas de violencia social también. Cuando tuve la oportunidad de poner esto en la escena dije: “¡Qué bueno, porque voy a poder decir esto...!”

Para enlazar este cruce de dramaturgias con el compromiso e implicación personal, nos sugiere la analogía del sabor del caramelo “media hora”:

(...) Sí, ¿viste cuando te comés un caramelo media hora, que es dulce pero te queda como ese saborcito que te jode un cacho, que es entre ácido? Te quedó ahí y no podés dejarlo. Tenés que sentarte con alguien y analizarlo: “Bueno... a ver... qué me pasó?”. Eso me gusta que me pase como espectadora cuando voy a una obra. Entonces, como actriz, y cuando tengo que dirigir, y en mis mismas clases, trato de decir: “Bueno, yo estoy parada acá, tomo partido por este sector”. La forma en la que laburo es así.

El entrecruzamiento de una pluralidad de dramaturgias vividas se hace evidente en el transcurrir de todo el relato biográfico. En virtud de la alternancia y convergencia de una, dos o varias, se compone una suerte de partitura de jazz que acompaña el devenir de una vida apasionada “por”/“con” y “en” la teatralidad. Nuestras miradas se cruzan porque también observo y comparto la focalización en torno a la problemática de género. En esa línea de análisis destaco la importancia de dar la palabra y documentar la voz de esta mujer.

Al finalizar la entrevista le agradezco a Ely por el tiempo dispensado, y en una ironía cómplice (que no quedó registrada en la desgrabación pero sí en mi memoria) sugiere nombrarse como Ely “de tal” o Ely “de nadie” en referencia a la condición de “ser la mujer de” que tanto se denuncia en la obra. Entonces la reconozco como Ely Navarro, encarnando una pluralidad de dramaturgias posibles de las que habla con un lenguaje claro, con esa alegría que la caracteriza y la esperanza de aportar a un cambio que sí es posible desde su praxis teatral comprometida, como “hacedora” de teatro. Y vuelvo a agradecer esta zona de experiencia.

ENTREVISTA

(Entrevista a Ely Navarro, realizada en la Escuela Superior de Bellas Artes, mayo 2013)

-Entrevistadora: Muchas gracias Ely por disponer de este tiempo... la idea es que nos cuentes sobre vos, tu vida y el teatro...

-Ya van para veinte años que estoy haciendo teatro, desde chiquita cuenta la leyenda que me gustaba actuar, era la típica que levantaba la mano y fanática de Rafaela Carrá, soñaba con ser Rafaela Carrá. Digamos que nunca tuve problemas con la exposición, ni tímida ni mucho menos. Colabora un montón con esto que es el teatro. Pero en la época en que me preguntan en el secundario qué vas a estudiar estaba por estudiar abogacía, me había fascinado con una abogada de un par de juicios que un profesor nos llevó a ver. Era alucinante cómo manejaba la situación, era muy teatral. Yo ahora me doy cuenta de lo que me fascinó: era el histrionismo de esta mujer -digamos- y desmenuzándolo me doy cuenta de que lo mío iba por el lado del teatro. Entonces me voy para Bellas Artes, me inscribo en la carrera, terminando el secundario, porque ya había comenzado el TOD (Taller de Orientación Definida, en este caso el taller de Teatro). Entonces mandaron la lista pero no pensé que iniciaba la carrera de actriz, creí que era un taller y también empecé a estudiar la carrera de Diseño en el Hábitat. Y entonces sufría horriblemente con la regla T, los planos, no tenían nada que ver conmigo. En el momento en que entraba a las clases de actuación, entrenamiento, empezaba como a vivir. Esto lo contaba en casa, entonces un día mi papá y mi mamá tuvieron una charla conmigo y con mi hermano que estaba por estudiar para mecánico y él es músico... ya tenía su banda. Entonces mi viejo nos sentó a la mesa y nos dijo que teníamos que hacer lo que amásemos porque la vida era muy corta, y que siempre iba a haber un plato de comida en su casa. Si el artista se iba a morir de hambre iba siempre a haber un plato de comida en su casa, en la casa de mis viejos. Entonces eso nos liberó. Yo dije: "¿Entonces puedo renunciar, no ir más a diseño?", y mi mamá dice: "Y... bueno", y a mi hermano: "Vos tenés que estudiar música". Entonces, al día de hoy, mi hermano es músico, es un gran músico, y yo estoy con mi súper carrera de actriz, soy profesora en Bellas Artes. Esto que te decía recién, esto de poder vivir de lo que uno ama no tiene precio porque yo amo dar clases y aprendo de mis alumnos, y es maravilloso. Porque siento que puedo nutrirme de mis alumnos, y todo el tiempo me pongo a estudiar para poder dar más, y este *feedback*, te doy, vos me compartís, y entre los dos creamos algo nuevo. Porque me gusta más pensar así las teorías, que estas cosas: qué bueno, como que yo tengo mis experiencias, te voy a enseñar a vos, y en realidad mi experiencia es mía, es personal, es lo que a mí me pasa en la escena. Yo te puedo alivianar el camino, como digo siempre, como le digo a los futuros actores, yo les digo que te puede llegar a pasar esto y esto o no, pero si te llega a pasar esto, esto y esto, quiero que tengás en cuenta el entrenamiento, el trabajo de la voz, un montón de cosas y, al no tener una herramienta externa, nuestro cuerpo es nuestra herramienta, nuestro único instrumento, entonces hay que afinarlo, cuidarlo, mantenerlo en forma, es toda una movida también. Entonces digamos que, en síntesis, eso ha sido lo que es mi experiencia como actriz y profesora. Y el año pasado me surgió esta necesidad de dirigir, y fue como: "Bueno, pero ¿voy a poder?"

-¿Cómo te surgió la necesidad?

-En realidad hace un tiempo que lo venía como pensando, pero uno siempre siente que no tiene las herramientas para... Y dije: "¿Por qué no? ¿Qué me impide? En realidad no es que tengo que estudiar teatro solamente para poder dirigir, no me parece que sea así, de hecho

está la carrera -creo que en la ciudad de La Plata- pero acá no. Entonces acá “se hace camino al andar” y yo digo: “Si yo tengo un montón de cosas que tengo adentro, estudié un montón de cosas como para llegar y aprecio en mi vida desde hace un tiempo, las *Mujeres entre los hielos*, que es una obra de Agustina Muñoz, que en la época en que yo estaba con Inés Hidalgo, en el 2008, la leímos, y como que no nos terminaba de cerrar, entonces la dejamos pasar. Cuando estuve haciendo *Venado tuerto* con las chicas de la Caja Mágica, vuelve a aparecer la obra que queríamos hacer, otra obra juntas, porque hubo re buena onda para laburar, pero la dejamos pasar. Y cuando la leo el anteaño pasado digo: “No quiero hacerla como actriz”. La veo y entonces no me veo (*Juego de palabras.*). A mí me pasa que hay obras que leo y me veo como una de las actrices (*Con otro tono de voz.*): “Este personaje, cómo me gusta”. Y en otras obras veo la escena y digo: “Epa! No estaba ahí arriba”. ¿Entendés? ¡No aparezo! Entonces estaba laburando (*Pausa.*) y tenía en una misma cátedra a tres de las actrices, (*Rectifica.*) a dos de las tres actrices, y las vi a ellas en estos personajes, entonces las convoqué...

-¿Cómo que estaban en la cátedra? ¿Estaban estudiando acá? (*Haciendo alusión a esta escuela.*)

-Estaban estudiando acá (*Y señala el lugar: ESBA.*) y eran parte de la cátedra... y era como que veía las características de ellas similares a las que yo quería laburar en esta obra. Y como en esa época había re buena química -digamos- entre esas tres alumnas, entonces las convoque a las tres. Con el tiempo decidimos que una de las tres no siga en el proyecto y sumamos a Silvina Torres que yo la conocía ya de *Venado tuerto*. Las otras actrices que eran Caro y Venecia no tenían tanta experiencia teatral como Silvi. Lo que hace Silvi es recargarlas: “¡Vamos a hacer teatro!”. Fue como el empujón y empezó otra obra -digo yo- porque fue como una energía de un huracán de ya estar en escena, de venir con el texto, de un *training* que uno lo va adquiriendo cuando empezás a hacer teatro, porque cuando mirás de afuera no entendés mucho por dónde, estás medio perdido y fue eso, como un enchufe para enriquecer toda la obra.

La obra me gustó mucho, sí -que siempre lo digo- porque habla de estas mujeres, que mas allá de que ellas son tres mujeres, Clara, Lisa y Lourdes, tres minas que se van de Alaska, dejan a sus maridos científicos, dejan su vida... Y a mí me gustó más allá de esto, que ellas se fueron a Alaska siguiendo a un científico porque a veces las minas, las mujeres, hacemos esto: dejamos todo por un hombre, dejamos hasta de ser nosotras, y entonces pasamos a ser “Ely de tal” y no tengo apellido. A veces soy “la mujer de” y ni tengo nombre. Con el afán del amor nos tiramos al abismo y me voy al fin del mundo. Estas minas se van a Alaska y en Alaska no hay nada como dice uno de los textos: “¿Qué sabés de Alaska?”, le pregunta una a la otra, “Y nada, que hay esquimales, que hay poca gente”. O sea, es que creo que nos pasa a todas en un momento. Cuando yo la leí me gustó ese lugar en el que están esas minas, porque están en esa nebulosa que ya no son más “la mujer de” porque me fui, porque la obra arranca ahí en ese escape, y dicen: “Hay que cortar el pasto”, cosas que decían en otra época cuando era “la mujer de”, y eso es gracioso pero por momentos es doloroso porque ella ya no es más esa... Entonces es toda esta reconstrucción de estas tres mujeres en un aquí y ahora. ¿Quiénes son? Y empiezan a contarse cosas horribles. Una se la pasaba tomando un remedio para focas para estar todo el tiempo drogada para soportar Alaska. Entonces a mí me parecía que atraviesa todo un tema de violencia la obra, que si bien no lo dice de una, no dicen que le pegaban pero da entender, Lourdes, cuando se escapa y cuenta corporalmente la escena en que el tipo le gritaba: “¡Hija de perra!”. Yo digo, no es la primera vez que le grita. Por eso al

personaje de Lourdes me gustó la idea de laburarla desde un lugar de sumisión, de que hace el té y es todo chiquito y se lava las manos constantemente porque me imaginaba un marido que todo el tiempo... (*Interrumpe la entrevistadora: ¿Cuál era el nombre del marido?*) Abitsede..., diciéndole el tipo: “Limpiá la cocina, está todo sucio!”. Y ella está todo el tiempo con una manía de limpieza que quizás esa no era ella, ¿no? Por eso digo, me encantó la idea de que esté descalza porque es como un permitido que tiene ella, puede estar descalza en ese lugar donde están todas calzadas. Y el tema de descalzarse también... estamos todas al mismo nivel, estamos todas descalzas. La única que no tiene zapatos cuando empieza la obra es Lourdes, esta cosa de servicial.

-Aparte ella es tan especial, su figura es tan dulce.

-Entonces yo me imaginaba esto, y después cuando cuenta Lisa, que es la más joven, que es la que el tipo le decía: “Ay, te volviste loca”, una forma de psicopatearla ¿viste?, que lo hace graciosamente pero en realidad la psicopatea todo el tiempo, la enloqueció. Entonces, vos fijate cómo la violencia de género atraviesa la obra de una forma muy sutil, también llamando la atención diciendo: “Che loco, que te griten es violencia, que te psicopateen es violencia, ¿entendés?, que te corran de quien sos es violencia”. Entonces esto me gustó mucho, porque es como de donde la pueda laburar. La obra tiene un montón de caminos, mientas más la veo y más la hago más cosas le encuentro. Entonces veíamos como que ellas se escapan de ese lugar, no saben dónde están, en un momento quisieran volver, pero están ahí en ese lugar y no saben hacia dónde van a ir, pero dudan de si van a volver. (*La entrevistadora interrumpe diciendo: “Sí, para mí, no volvieron.”*.) Claro, pero según dónde estás parada vos como mujer también, porque hay otras mujeres que me dicen: “Para mí, tal vuelve”, “Para mí, Lourdes vuelve porque es muy sumisa”. Y vos decís mmm, porque según desde donde uno la va leyendo, eh, eso veo, ¿viste?

A mí lo que más me gustó al hacer esa obra fue lo que les pasa a los hombres cuando la ven. Las mujeres salen todas con los ojos así de grandes y algunas no pueden ni hablar, y digo: “Bueno, les pegó desde un lugar que a mí también me pega igual”, o sea yo la veo y termino arriba como uujhh, duro, durísimo. También me enfrenta a mí en un lugar: “Bueno, a ver, yo ¿en qué lugar estoy, en qué lugar de Alaska estoy, como mujer?”. Entonces está bueno para mí, como directora, como actriz y como mujer pero, bueno, los hombres... (*La entrevistadora interrumpe: “A ver, qué viste vos en los hombres, yo ni me fijé.”*.) Bueno, varios vinieron y me abrazaron y me dijeron: “¡Es muy fuerte!”, o sea nos pone en un lugar medio jodido, y está bueno que se hagan cargo también. No digo que son todos unos hijos de puta que van a salir a quemar, no pero -digo- a través de los siglos hemos pasado infinidad de cosas como mujeres, que una vez en la vida se pongan en un lugar y digan: “¡Che, es jodido el lugar!”, eh, me pone contenta (*La entrevistadora: “Y... sí”*.). Te diré... un poquito de hacerse cargo (*Risas.*) está bueno. Entonces otros me decían: “Está bueno para empezar a fijarnos cómo a veces hablamos o cómo las tratamos. (*La entrevistadora: “Si ¿no? ¿Te lo decían amigos tuyos?”*.) Amigos, colegas, personas ¿viste?, de onda. Vi toda la poesía pero también hay una piña linda ¿viste? Como, bueno, bárbaro, igual la piña no es mía, es de la autora ¿no? Yo la pongo en escena y le pongo los condimentos, pero, está bueno esto de que uno también pueda reflexionar así como uno va a ver una obra donde una madre le grita al hijo, que nos hace replantear un montón de cosas. Y se supone que los tipos también. Para mí el teatro no es solamente un lugar donde uno va a apreciar algo y te vas como: “¡Ay, qué lindo lo que vi!”. No, no a mí, yo veo una obra y aprendo, cómo estoy yo con la sociedad, qué estoy haciendo, qué mensaje me llevo. Y yo, como directora me digo: “Qué mensaje quiero dar, de qué estoy

hablando, por qué hago esta obra y no hago otra donde vos digás: ¡Ah, bueno, estuvo muy buena! Terminó, me voy a mi casa”.

-Claro pero esa es una forma de entender el teatro, yo quiero ir para aprender o solamente a disfrutar, o...

-Pero uno puede disfrutar y también yo digo -que por ejemplo a mí me pasaba con Niní- “Con el homenaje a Niní Marshall, qué hago”. Para mí es una obra que tiene mucho humor pero también es una crítica densa a ciertos... (*La entrevistadora*: “*Totalmente*”.) personajes sociales. Entonces, yo sé la historia de por qué el personaje de Mónica, que es la “chetona” que entra -viste- divina, y pide el celular. Lo hace riéndose del círculo que creó en su momento Eva Perón. Y, gracias a ese personaje, a Niní Marshall la exilian, la obligan a pedirle perdón a Eva y Niní dice que no tiene por qué disculparse ante nadie. Ella prefiere irse a México, y se va a México. Entonces -digo- una mina muy combativa, y a mí me pasó que cuando la hago, que cuando me bajo, la gente me dice: “Me reí un montón, pero me hacés reflexionar un montón”. Entonces digo: (*Entre risas*.) “Listo, mi trabajo está terminado”. Es una forma irónica, pero ese tipo de teatro es el que a mí me gusta hacer. Me pasa con *Venado tuerto*, es desopilante al principio el humor y después es muy fuerte la piña, ¿entendés? De lo que viene pasando en la obra, vos te reís porque son dos minas en la peluquería, típico: “Ay, sí, siempre estamos así en una peluquería”, pero cuando arranca el tema de los desaparecidos, y arranca el tema pesado, nadie se banca que las minas no tomen partido, ni digan si van a ir con los apropiadores o no. El público no se banca que los actores no tomen partido, no se banca que los personajes no decidan, no se lo banca, porque es más fácil para uno irte, cerrar la historia y llegar a tu casa, tranquilo. No tenés que decir nada, porque la pregunta esa vos la pasás al espectador, porque no te cerré la obra. Y el espectador te lo dice: “No me banco saber si van a ir a la fiesta esa o no”. (*Risas*.) Y es una boludez, pero es muy pesado, y las obras que elijo para hacer tienen que tener esto, o sea, a mí me encanta hacer humor -creo- como un pez en el agua, entiendo por dónde va, pero me gusta cuando uno puede dejar ese olorcito.

-Claro, un humor agudo.

-Sí. Viste cuando te comés un caramelo “media hora”, que es dulce pero te queda como ese saborcito que te jode un cacho, que es entre ácido. Te quedó ahí, y no podés dejarlo, tenés que sentarte con alguien y analizarlo: “Bueno, a ver... ¿qué me pasó?”. Eso me gusta que me pase, como espectadora, cuando voy a una obra, entonces, como actriz, y cuando tengo que dirigir, y en mis mismas clases, trato de decir: “Bueno, yo estoy parada acá, tomo partido por este sector”. La forma en la que laburo es así y bla bla bla y trato de que el otro también se despierte, porque si no es muy cómodo. Entonces, hagamos humor. Cuando hacíamos *Lombrices* con Leandro (Leandro Stepanchuc), que eran dos viejas solas, que vivían en un edificio, también había toda una cosa densa, que yo le decía a Leandro que quería que laburemos, que era el tema de la soledad de estas dos viejas, que lo menos importante era si se amaban o se odiaban. Había un peso... Cuántas viejas más como Matilde o Consuelo hay en cada edificio de esta ciudad, que ni nos enteramos y se mueren asfixiadas por el gas y chau. Digo, en qué lugar nos ubicamos nosotros como sociedad. Yo tomo partido, y como actriz digo: “Quiero que te rías un montón, pero cuando te vayas quiero que me digas: ‘Putá, la llamé a mi abuela’”. (*Risas de la entrevistadora*.) Por eso, ¿me entendés?, como una pequeña reflexión, y lo mismo con *Mujeres entre los hielos*. Cuando me pude poner del lado de la dirección, dije: “¡Qué copado!”, porque esto lo puedo ver como espectadora, lo puedo ver desde arriba, y laburarlo con ellas, y ellas entienden el peso de ser mujer. Entonces, cuando

me hacían notas y eso, yo decía que para mí lo principal es darnos cuenta, como mujeres, del valor como individuos que tenemos, que va más allá de tener a un hombre al lado. No porque no puedas decir que sos la mujer de tal, no, decirlo, pero tenés nombre y apellido, soy Ely Navarro que además comparte su vida con..., porque si no una se pierde en el camino y pasa a ser como la mujer de, la hija de, la sobrina de, y perdés tu identidad, y uno empieza a tener conflictos. Bueno, eso es una parte de violencia que uno también permite, porque es muy violento desde la sociedad cómo te catalogan: si sos casada, soltera, “te dejaron”, “dejaste”. Son formas permitidas de violencia social, también. Cuando tuve la oportunidad de poner esto en la escena dije: “Qué bueno, porque voy a poder decir esto”. Nos reímos de cosas violentas que están pasando en la escena, es parte del humor, que vos decís a mí no me da mucha gracia, se murió alguien que -para mí- el marido le pegaba, y es la que no alcanza a escapar. Entonces ¿por qué no escapa?, porque no la dejó irse el marido. Y sí, veníamos de unas situaciones muy violentas y lo que sabemos de Alaska, porque -aparte- me puse a investigar un montón: es que el 75% de la población es alcohólica ¿me entendés? O sea, con ese peso de investigar un toque nada más, hace que vos entiendas por qué estas minas se escapan de Alaska. Entonces, digo, es muy fuerte. Ahora que estamos viviendo en un momento de tantas piñas para nuestro género, y bueno me puse a leer un montón de cosas. Viste el libro este de Felipe Pigna, que también me partió la cabeza... ¡Es tremendo! Aparte, me pasaba con mi pareja y le daba risa porque yo me enamoré del libro, es tan *heavy*, tan *heavy* porque no está diciendo cosas copadas de lo que nos pasó como mujeres en la historia. Está hablando de cosas tremendas, desde amputarnos nuestros senos ¿viste?, cosas tremendas que nos hicieron y que yo digo que no se tiene que ocultar más...

-Sí, sí... **totalmente de acuerdo. No se deben ocultar.**

-Y sí, son las cosas que pasan... (*Mira la hora en su celular.*) “Nati”, me tengo que ir a dar clases, espero que te sirva y nada... nos estamos viendo.

-Bueno... **Mil gracias Ely!**

NOTA

¹ Más datos sobre “Ely” Navarro, en Betancor, J. y Burgos, A. (2013). “Dramaturgas de la Escuela Superior de Bellas Artes se miran”, en Garrido, M. (Dir.). *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 201-222.

“SUBJETIVIDAD POÉTICA” DEL ACTOR
Hacia una sistematización de las prácticas creadoras
a partir de la mirada del teatrista neuquino César Altomaro

Carla Pessolano

*“¿Cuál es mi urgencia? ¿Qué necesito decir?
Ahí aparece la diferencia entre un artista y otro”.*
(César Altomaro)

El actor que piensa

En el presente trabajo nos basaremos en dos espacios de producción de pensamiento (práctica teatral e investigación) para plantear una sistematización de procesos de creación a partir de la noción de “subjetividad poética” que venimos desarrollando desde hace tiempo. Tomaremos como punto de partida para la misma, la mirada que construye el artista acerca de su propia práctica para, de este modo, responder a las siguientes cuestiones ¿Cómo se piensa el artista a sí mismo? ¿Cómo reflexiona acerca de su praxis?

Para responder a esto, ante todo resulta interesante pensar cuál es el tipo de poética¹ que nos constituye como sujetos artísticos, tomándola para estudiarla a partir de sus particularidades y a partir del tejido que se establece entre el creador y su contexto.

Tibor Bak Geler hace referencia a que el abordaje del estudio sobre las ciencias del arte a partir del propio artista tiene a favor el conocimiento de la materialidad de su objeto de estudio. El autor plantea evitar la separación del estudio científico en esta área (escindido de la propia experiencia artística). Luego, al hacer referencia a las artes escénicas también alude a que las mismas requieren un tipo de análisis fragmentado (por su singularidad intrínseca y por resultar imposible aprehenderlas en su totalidad).

Haciendo pie en la propuesta de este teórico respecto de la sistematización de las propias prácticas creadoras, en combinación con el aporte de los elementos que surgen directamente de la escena, es que nos proponemos trabajar sobre dos conceptos: nuestra categorización de “subjetividad poética” y la noción de “credo poético” (que la abarca e incluye).

La “subjetividad poética” del actor

Este concepto hace pie sobre la práctica teatral pero toma cuestiones de diversas artes y otras disciplinas (literatura, filosofía, sociología, etc.) para configurarse como tal. Se parte del concepto de “subjetividad” acuñado por Michel Foucault. Según este autor, el hombre produce discurso a partir de su subjetividad (sus ideas, sus vivencias) y es a partir de las marcas de experiencia, que el texto escrito (o, en este caso, la obra artística) tiene la posibilidad de condensar fuerzas que pueden ser reactivadas durante la lectura (recepción). De este modo, se puede hacer la comparación con el arte escénico, en función del recorrido del actor, que pone en juego sus experiencias precedentes en su actuación. Según Foucault, el sujeto forma parte de su devenir histórico, es decir que no es el sujeto el que constituye por sí mismo su realidad, sino que es constituido por las relaciones que se ponen en juego en el interior de una estructura dada. Del mismo modo, el artista constituye discurso en relación a su propia subjetividad.

Para Deleuze, la “subjetividad en el arte” se produce específicamente en el siguiente entrecruzamiento: el hecho artístico y la singularidad de su autor se conforman en tanto éste

es atravesado por su obra. Si bien cada disciplina tiene su propia particularidad creativa, es inherente a cada autor y a la experiencia que “porta”, que el mismo se ubique en determinado lugar para hablar acerca del mundo. De este modo, podemos encontrar universos próximos constituyéndose en contextos diferentes (es así como vemos ciertos “universos similares” en autores de realidades diferentes). Son las “líneas de fuga” (Deleuze) las que pueden atravesar el tiempo para volverse acontecimiento.

Luego, hemos tomado la noción de “subjetividad poética” desde la literatura. Pierre Ouellet y Laura Scarano mencionan a la noción como la relación del autor con su obra. Es decir que el lector percibe la intimidad de la mano del autor mientras constituye un mundo singular en la “lectura” de una obra. En el caso del teatro, entre sus procedimientos, el actor utiliza herramientas de su vida personal para su elaboración creativa. Es por esto que resulta interesante profundizar en qué punto esto puede encontrarse más cerca de sus recursos experienciales o de sus recursos profesionales; además de ver cómo el actor se mira a sí mismo a la hora de sistematizar sus propias prácticas (si es que lo puede hacer). Cuando la investigadora Laura Scarano habla de una “subjetividad” se refiere a los recursos que posee el escritor para construir relato con una profunda cercanía a su vida (en palabras de la autora: “reflexión sobre los mecanismos discursivos del arte, desde la implicación del cuerpo, los sentimientos y la intimidad”). Ella basa su trabajo en lo experiencial, específicamente en relación al poema diciendo que la “experiencia de uno (inaccesible para otros, incorpórea en su antes y afuera del momento de la inscripción verbal) toma cuerpo en la palabra”.

Componentes de la “subjetividad poética”

En este punto podemos hablar de dos variables dentro del análisis del artista escénico y sus prácticas creativas: el tiempo y el espacio. De este modo planteamos la noción de “subjetividad poética del actor” concerniente a los “procesos” de creación, y podemos diferenciar entre: a) selección del objeto de trabajo; b) selección de los materiales que colaboran con la construcción de este objeto de trabajo; c) selección concerniente al texto dramático/espectacular y d) configuración de la poética singular final.

Por otro lado, en relación a la subjetividad poética del actor concerniente a los diferentes marcos “contextuales”, hacemos la división entre el contexto global (marco político/histórico/social del trabajo de una puesta en escena, con diversos niveles de incidencia sobre la producción y la recepción del trabajo) y el contexto específico del artista (marco de producción dentro del cual el artista ha llegado a desarrollar este objeto artístico y no otro).

“Subjetividad poética” del actor concerniente a los procesos de creación

- a. **Selección del objeto de trabajo:** Situación de pre-escena, la forma más primaria de abordaje de un proceso, desde lo estético, lo textual, lo temático, el mundo a indagar, etc.
- b. **Selección de los materiales que colaboran con la construcción de este objeto de trabajo:** Proceso e investigación en relación a la escena; sus niveles de profundidad dependerán del tiempo y tipo de ensayos. Este punto se puede analizar a partir de las personas que formen parte del objeto, el enfoque grupal, la concepción de teatro que se constituye en colectivo para el abordaje del material escénico y, a su vez, en el recorrido personal de cada actor para el tránsito del personaje. Serían los primeros

recursos para el abordaje de un material nuevo (por dónde encararlo), cómo reflexiona acerca sus propios procesos Francis Bacon cuando habla sobre “el accidente”.

- c. **Selección concerniente al texto dramático:** Enfoque del texto que comienza en un lugar y termina en otro. Esto podría llegar a ser aleatorio, en función del proceso, del contexto, del tiempo que haya hasta el estreno, de la mirada que constituye la totalidad de la obra, etc. Todas estas y otras son las condiciones que terminan generando determinado hecho artístico y no otro. Cuando el artista finaliza su obra (fin del acto creador -se podría decir- tomando la instancia de ensayos como un fin en sí mismo, luego comenzando otra instancia muy diferente) esta queda en un umbral a partir del cual se puede convertir en cualquier otra cosa. Es, con su propia entidad, algo inacabado; su configuración de sentido no se agota al momento en que decide “salir a la luz”. (Deleuze)
- d. **Configuración de la poética singular final:** Recorrido en pura subjetividad, en función del pasaje por todos los puntos anteriores. Utilizando, en términos comparados, las nociones de Barthes en relación a la literatura, podemos decir que este punto se termina de completar en la recepción del hecho artístico: cuando “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. (Barthes)

“Subjetividad poética” del actor según los diferentes marcos contextuales

El contexto dentro del cual un artista inscribe su obra le va a dar su marco de referencia y el aporte de su propia mirada acerca del mundo. Si se consideran las diversas culturas cohabitantes en un contexto específico, debemos darle espacio a determinadas categorizaciones concretas en relación a la combinación y convivencia del entorno y la cultura (varias nociones aparecen pero podemos mencionar multiculturalismo, interculturalidad, transculturalismo, etc.). Retomando lo que planteamos anteriormente por Foucault y llevándolo en esta ocasión específicamente al campo del arte, podemos decir que la actividad artística es, en toda su singularidad, el reflejo permanente del artista que lo produce. El arte se ofrece, entonces, como un discurso de lo imaginario, del pensamiento abstracto y de su complemento racional. En el punto en que el arte es el reflejo de la vida (de su contexto, de su entorno), podemos decir que es asimismo en este “procedimiento” que el arte se constituye como emancipador del sujeto.

Alain Badiou, por su parte, hace una diferenciación -que consideramos pertinente citar en relación a esta idea- entre la noción de sujeto para la psicología y la filosofía. El autor dice que para la primera disciplina, el sujeto se encuentra sometido a determinaciones fundamentales que lo constituyen como tal. Es desde el momento de su nacimiento que este es insertado en una estructuración (mundo) ya determinada. Por lo tanto, el sujeto en sí mismo sería el destino de un cuerpo en particular, se trataría de una condición de posibilidad del sujeto, que el autor elige llamar “figura pre-subjetiva”. Para el caso de la filosofía en cambio (y de la suya en particular) esta “figura pre-subjetiva” tiene la posibilidad de devenir un verdadero sujeto, en tanto los acontecimientos particulares que transite le permitan hacerlo, mediante la inserción a un código específico. Es decir, este toma entidad de sujeto en la relación que establece con una verdad determinada. Podemos hablar entonces de un sujeto del arte, un sujeto científico, un sujeto político, etc.; es decir, un sujeto de su coyuntura (rol social).

Por su parte, Elka Fediuk, teórica, docente y actriz teatral polaca que ha dedicado gran parte de su obra a estudiar a Jerzy Grotowski, nos provee de un relato que se vuelve fundamental para ejemplificar esto. En su texto “Herencias y exilios” que forma parte del libro: *Jerzy Grotowski: Miradas desde Latinoamérica*, ella cuenta el contexto dentro del cual Grotowski funda el Teatro Laboratorio:

Durante el período 1795-1918 Polonia padeció la ocupación a causa de la voracidad de sus tres vecinos: Prusia, Rusia y Austria [...] los ocupantes impusieron en sus territorios su lengua como oficial. En algunas regiones se logró parcialmente preservar en las escuelas la lengua polaca, pero desde los escenarios de Cracovia, Lvov, Varsovia y otras ciudades se podía escuchar el más perfecto idioma polaco cultivado por los artistas conscientes de su rol patriótico en este menester. (2011:28)

He aquí el rol fundamental de la escena teatral dentro de la coyuntura específica de la vida en opresión (en este caso específico tomando como ejemplo la lengua tradicional de un país). En este punto podemos tomar este ejemplo para ver cómo el contexto afecta a las personas que llevan adelante el desarrollo de su producción artística. Hoy en día escuchar hablar polaco en un teatro de Polonia no tiene la misma carga que en ese momento, así como no es lo mismo representar hoy en día una tragedia clásica que en 1983, apenas finalizada la dictadura argentina. Es su entorno y la recepción lo que hace “actuar” a la obra de manera diferente.

Zonas creadoras de mundo: “credo poético”

Durante nuestro trabajo sobre procesos creativos hemos visto que la “subjetividad poética” y el “credo poético” son nociones que trabajan en triangulación con una tercera: la de “resistencia del sujeto artístico”. Para resumir se podría decir que son tres niveles que funcionan en red para que un artista desarrolle un vínculo con su práctica. Como vimos, la “subjetividad poética” responde a la cuestión sobre los procesos y los contextos del artista al desarrollar su obra; la “resistencia del sujeto artístico” es un concepto que responde al origen de la constitución de un sujeto artístico como tal, y el “credo poético” responde a la manera en que el artista se mira a sí mismo y cómo mira su práctica artística, el “acto poético” que lo sostiene y puede producir cambios en su realidad (Jodorowsky).

Desde nuestra propia experiencia en relación con la escena, existen diferentes tipos de procesos para el abordaje de un material teatral. Uno, como teatrista, constituye su “credo” en la propia praxis, en la conjunción subjetiva del material con el proceso. Como en el ejemplo que acabamos de citar, acerca del teatro en Polonia en época de ocupación, la escena subsiste, sobrevive como último templo vivo cuando los espacios se reducen, donde el espectador acepta las convenciones propuestas creyendo en un universo evocado en la escena. Aceptar la convención sería aceptar entrar a un mundo.

Por su parte, la convención que sustenta el hecho teatral se encuentra sostenida en la yuxtaposición de este con la situación espectral². El espectador desde su rol es generador de escena en sí mismo. Sin la mirada del público, el hecho teatral no sería posible. Es en este punto que se reflexiona acerca del vínculo del actor que funda un tipo específico de “credo poético” en el contacto con el espectador. El actor trabaja para construir una realidad única para el espectador a través de este espacio sagrado que es la escena. Muy distinto del cine o la televisión, que cuentan con los elementos técnicos para copiar la realidad de la vida, el teatro permanecerá vivo como el campo puro de la metáfora.

Aplicación a un caso singular

En este trabajo hemos llevado adelante una breve categorización de la “subjetividad poética del actor”, podemos decir por lo tanto que es factible hacer una indagación sobre los procesos de trabajo actoral.

Si bien estas categorías que aquí planteamos pueden ser móviles y dinámicas, las consideramos lo suficientemente abarcativas para probarlas en distintos marcos espectaculares. Principalmente nos interesa ver adónde nos colocamos como artistas para reflexionar sobre la propia praxis, sin negar ninguno de los dos roles: ni el del creador, ni el del investigador. Por supuesto que esto no implica que todo artista deba estar interesado en producir pensamiento teórico ni viceversa, pero consideramos fehacientemente que la práctica implica necesariamente reflexión y en esta dinámica el trabajo artístico se enriquece sobremanera. La propuesta de sistematización de la reflexión que aquí presentamos va en esa dirección.

Durante la exposición del presente trabajo, en las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina, celebradas en la Universidad del Comahue, tuvimos la oportunidad de hacer un acercamiento a las nociones aquí presentadas utilizando un caso testigo. Gracias a la colaboración del teatrista neuquino César Altomaro, pudimos hacer una demostración práctica de esta sistematización por medio de una entrevista breve.

En la misma se mencionaron algunos puntos fundamentales que Altomaro asocia con una metodología de trabajo. Los puntos que resaltamos, combinándolos con los lineamientos antes presentados son los siguientes:

- abordaje de universos recurrentes: la práctica a través de los años en torno a universos temáticos específicos que van a conformar una poética con características concretas (lo musical, el humor, el tango, etc.). Dentro de nuestra sistematización este punto estaría asociado al azar, lo temático dado para la situación de pre-escena;
- un trabajo en equipo que se sostiene en el tiempo: si bien según el proyecto específico hay variaciones de elenco en función de los requerimientos de la obra, el recurso humano de los equipos artísticos eventuales se reencuentra. En nuestra sistematización esto podría asociarse a la selección de materiales en función de los puntos en común entre los mismos;
- sistemas de trabajo que varían según el contexto de producción: hablamos de proyectos independientes, de proyectos con producción, así como obras que se llevan a cabo en una sala durante determinada cantidad de tiempo y otras que están concebidas para hacer giras. Dentro de nuestra sistematización mencionamos la coyuntura específica y selección de la textualidad escénica a trabajar en función de estas variables;
- transmisión metodológica de la práctica escénica desarrollada a través del rol docente: hemos visto que lo que estimula principalmente la reflexión acerca de la práctica es la transmisión de información por medio del rol docente, dándose el mismo por etapas. Según nuestra sistematización esto sería lo más global: producción de pensamiento y reflexión sobre la praxis.

La intención que tenemos con estas marcas puntuales es proponer una metodología de reflexión acerca de las prácticas que sean consecuentes con el pensamiento del artista que la produce. Si bien en el presente trabajo no podemos desarrollar en exceso estas variables, nos parece fundamental recalcar que la dinámica propuesta pretende dejarle al creador la retribución de su propia producción de pensamiento, puesto que al fin y al cabo este es parte fundante de las prácticas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAK-GELER, Tibor (2003). "Epistemología teatral", en *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, nro. 4, México, p. 81-88.
- BARTHES, Roland. "La muerte del autor" en *Teoría Literaria* <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.
- Declaración Universal de la UNESCO sobre la diversidad Cultural* en www.unesco.org/culture.
- DELEUZE, Gilles. "¿Qué es el acto de creación?", en <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2008). *Cartografía teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- . "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros", en <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/>.
- DURAS, Marguerite (1984). "Entretien avec Francis Bacon", en *Outside*. Paris: Gallimard.
- FEDIUK, Elka (2011). "Herencias y exilios", en Adame, Domingo (Coord.). *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Universidad Veracruzana, Xalapa, p. 21-48.
- FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Ed.
- JODOROWSKY, Alejandro (2006). Transcripción de una entrevista a Alejandro Jodorowsky, <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-alejandro-jodorowsky.pdf>.
- OUELLET, Pierre (2000). *Poétique du regard: littérature, perception, identité*. Quebec: Septentrion.
- PESSOLANO, Carla (2012). "Construcción de subjetividad poética del actor", en *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre/Diciembre 2012, nro. 16. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/358/>.
- . "Subjetividad poética y prácticas creadoras: el actor en su zona reflexiva", en Actas del X Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal (en prensa).
- SCARANO, Laura. "Provocaciones teóricas para el siglo XXI: La experiencia del poema", en *Servicio de Difusión de la Creación intelectual*, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16237/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- SCHERER, René (1999). *Regards sur Deleuze*. París: Editions Kimé.

Referencias Audiovisuales

Entrevista a Alain Badiou por Osvaldo Quiroga en el programa "El refugio de la Cultura", <http://www.youtube.com/watch?v=9252mkVtdB4>.

NOTAS

¹ "La Poética es el estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poesis teatral y de la zona de experiencia que ésta funda en su relación pragmática con el convivio y la expectación. La Poética se preocupa entonces por estudiar simultánea e integradamente en una unidad: el trabajo humano para la constitución de la poética, la estructura, la concepción de teatro". (Dubatti, 2008:49)

² "El teatro debió reconcentrarse sobre los territorios poéticos y los medios expresivos en los que saca ventaja, redefinió su lugar a partir de una suerte de división del trabajo con el cine y la televisión. Si el cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación técnica como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio (la reunión sin intermediación técnica)". (Dubatti, 2007:19)

EL CONCEPTO DE ENERGÍA EN LA DRAMATURGIA DEL ACTOR Una mirada desde Oriente

Paula Tabachnik¹

¿Existen recursos disponibles para que el actor logre descubrir y regular su energía?
¿Existen técnicas al alcance de los directores para guiar al actor a encontrar esa energía?

Introducción

En varias corrientes teatrales de occidente se hace suficiente referencia sobre el uso de la energía en el trabajo del actor². Sin embargo es notable la falta de teorización técnica que ofrezca herramientas concretas, para el reconocimiento (y posterior desarrollo) de la energía en el trabajo actoral. Es probable que desde cualquier rol que estemos llevando adelante en esta actividad creativa y comunicativa ya estemos influenciados, muchas veces sin saberlo, por distintos métodos o corrientes teatrales de directores como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Barba, entre otros. Podemos saber, o en su defecto suponer, que estos y otros maestros y directores de la escena teatral consideran la energía como un punto absolutamente relevante, tanto para el desempeño durante el aprendizaje de una técnica como para el resultado escénico en sí. Nos sirve como ejemplo esta reflexión durante un ensayo (febrero 2014) del director italiano Mattia: “Si el actor no mantiene la energía, el director no puede dirigir (...) sostener la energía mantiene vivo el estado orgánico del momento y evita el juicio y el pensamiento”³. Esta advertencia nos abre una nueva pregunta: ¿Es necesario situar la misma energía en clases y ensayos que arriba del escenario? Aquí podemos acordar, como formadores y estudiantes del ámbito, que no es profesional dejar en manos del azar nuestra disposición energética (como actores y actrices) solo para la escena. Y si aceptamos esta pauta, pues entonces debemos entrenar nuestra energía para que esté disponible siempre. Y para entrenar la energía y que esté disponible, debemos entender qué significa “energía” en términos teatrales. Partiendo de esta primera reflexión es que vamos a observar algunas herramientas actorales desarrolladas por el director japonés Tadashi Suzuki (1939 a la fecha), quien indaga, teoriza y genera todo un método de entrenamiento actoral para descubrir, asimilar y dominar la “energía”.

Contexto y breve reseña sobre el director y sus inicios

En la década del '60, durante sus años de estudiante en la carrera de letras, arte y ciencia en la Universidad de Waseda (Tokio, Japón) y en sociedad creativa con su compañera universitaria Ikuko Saitō (1941-2012) conformó la compañía teatral Waseda Shogeikijo, marcando el inicio en el camino a crear el Método actoral Suzuki.

En la década del '70 y ya con diez años de experiencia como director junto a su compañía, optó por dejar atrás la comodidad de la estructura de una gran ciudad como Tokio, trasladándose a la remota aldea Togamura, en donde desde 1976 se mantiene indagando, profundizando y experimentando en su Método, a través de los entrenamientos y montajes, transformándola en una aldea teatral y cambiando en el año 1984 el nombre de su compañía a la SCOT (*Suzuki Company of Toga*).

Suzuki, a partir de su postura política y su criterio estético, logra avanzar y trascender, manteniéndose a su vez en una independencia creativa y artística. En su contexto

teatral reúne la enseñanza, la investigación y la dirección desde sus fundamentos filosóficos y poéticos. Estos se relacionan principalmente con la recuperación de la “energía” a la cual él llama “energía animal” (que en breve ampliaremos). Y en este sentido ha avanzado en distintos esquemas de intercambio entre artistas de diversas partes del mundo.

Introducción a ciertas bases filosóficas y poéticas del Método

Suzuki (2011) considera que el proceso de la civilización en la modernidad implica mayor uso de “energía digital”: electricidad, petróleo, energía nuclear. Y por lo tanto, la pérdida de la “energía animal”: natural del hombre y los animales sin recursos externos. Y a mayor utilización de esta energía no-animal, mayor pérdida en la sensibilidad de los cinco sentidos, relegando la percepción casi exclusivamente a la vista.

Esta teoría, vinculada al concepto de “energía” y su relación con el ser humano en general y en particular con el desempeño expresivo del actor, fue sin dudas el disparador más importante para el desarrollo de su sistema de ejercicios. Apunta a que el actor que utiliza este sistema logre recuperar el contacto natural de los pies con el piso y la conciencia en el centro de gravedad, recobrando esa energía animal perdida y una sensibilidad más completa y compleja.

Estos fundamentos sobre la energía se relacionan con las investigaciones y hallazgos a los que aborda Suzuki a través del estudio del teatro de oriente y occidente, arribando a una dinámica entre ambas influencias teatrales en las cuales basa su Método.

Según Suzuki (2011:39) al teatro tradicional japonés Noh se lo define como el arte del caminar. Los movimientos de los actores del teatro Noh se basan fundamentalmente en el modo como se desplazan y mueven los pies cubiertos en *tabies* (medias tradicionales que Suzuki también utiliza en sus entrenamientos y vida cotidiana). Además se busca independizar los movimientos de la cintura hacia arriba, acumulando la energía obtenida de la tierra en las caderas. En parte, la esencia de este género teatral se encuentra en el movimiento individual de cada pie, de derecha a izquierda, de posición de reposo al movimiento, de atrás hacia adelante, peso, ritmos, niveles, etc. Esa profunda relación que generan los actores a través del contacto de sus pies con el escenario y el espacio escénico total, probablemente, es lo que mantiene el estilo teatral en existencia a través del tiempo. Se dice que un actor de teatro Noh puede manejarse en la oscuridad sin ningún problema en la totalidad del espacio escénico. Él también destaca, del estilo teatral tradicional japonés Kabuki, el modo y la utilización particular de los pies cuando los personajes ingresan al escenario por el Hanamichi (puente ubicado entre el público, que conecta el afuera con el escenario central) (2011:39). Una creencia popular japonesa dice que los actores, a través del contacto de sus pies sobre “las tablas”, despiertan a los espíritus escondidos entre el escenario (elevado solo unos centímetros del suelo) y la tierra, utilizando esta energía para la actuación.

En cuanto a las artes escénicas occidentales, por un lado, investiga en los orígenes del teatro en la antigua Grecia y en relatos de época en donde se exponían y ponían en juicio situaciones y problemáticas sociales, gubernamentales y familiares. Y por otro lado, en la noción -por lo menos en el teatro griego antiguo- de la conexión con un observador más allá de lo físico, vinculado a la imagen de Dioniso. Esta imagen lo estimula para generar en su sistema una profundidad y búsqueda metafísica en la construcción dramática del actor, que él vincula con la proyección de energía.

Tanto en el teatro Noh, como en el Kabuki y por supuesto en la antigua Grecia, los actores dependían de su “energía animal” para proyectarse corporal y vocalmente. El teatro Noh mantiene esta dinámica aún en nuestros días (no utilizan soporte tecnológico, sea luces, sonido, etc.). Este aspecto esencial es el que Suzuki busca rescatar en el actor a través del entrenamiento, proponiendo ejercicios para que el intérprete descubra su propia energía a través del contacto de sus pies con la tierra (escenario) y de cómo proyectarla a través de esa imagen de Dioniso como símbolo del espectador.

Las artes escénicas tradicionales japonesas logran que el actor alcance el equilibrio entre cielo y tierra (Suzuki, 2011). Representando esta imagen, piernas y pies se identifican con la fuerza de la tierra y el tronco, brazos y cabeza con lo etéreo del cielo, logrando así ese balance dinámico entre los dos elementos. Y a esta idea Suzuki agrega: “La sensibilidad establecida por los pies y ese contacto íntimo que generan con el suelo, sea deslizando con fuerza o con golpes rítmicos, revela la relación íntima del actor con la tierra”, que es de donde proviene su energía. (2011:42)

Del entrenamiento Suzuki y su vinculación con el actor, breve reseña

El director y su compañía han logrado sintetizar la estructura básica del entrenamiento en seis ejercicios ejes que tienen como finalidad imponerse en el sistema orgánico del actor (léase “energía”). Las bases fundamentales del entrenamiento son: **Equilibrio-Energía-Aire.**

A continuación la experiencia del instructor del método y actor de la compañía, Kameron Steele⁴:

En los últimos quince años he enseñado el Método de entrenamiento actoral Suzuki a profesionales y estudiantes. Hasta el día de hoy, aún me sorprende de ver el extraordinario impacto que genera en aquellos que lo experimentan, más allá del idioma, la nacionalidad o del contexto cultural al cual pertenecen. Iría incluso más lejos diciendo que el Método Suzuki ha reestablecido para el actor de teatro en el siglo veintiuno, una forma para dinámicamente reencontrar los fenómenos atemporales y universales en el corazón de su oficio. Expandiendo la conciencia (o estado de alerta), capacidad de control de la respiración, centro de gravedad y energía, el Método Suzuki desarrolla en él o en ella la habilidad de crear movimiento en la quietud, líneas claras de intensión, niveles profundos de compromiso, múltiples niveles de concentración, una fuerte y a la vez maleable voz y una rigurosa, fluida imaginación. (2012:10)

Para abordar el entrenamiento, el intérprete debe transitar un gran desafío en cuanto a su capacidad aeróbica, de resistencia, de equilibrio y atención. Mientras que experimenta una manera personal de concentrar la energía en su centro de gravedad (zona de la pelvis y caderas) explorando en imágenes internas relacionadas a un texto o situación dramática, a medida que avanza y reconoce los procedimientos, podrá indagar en nuevos espacios para la proyección de una voz profunda y potente. Aquí es donde se manifiesta con toda su fuerza la importancia del trabajo concreto de los pies, destacando que a medida que se despierta la sensibilidad de estos se desarrolla una mayor conciencia de todo el cuerpo y por lo tanto de la energía.

A modo de ejemplo tomaremos el ejercicio nro. 1 del sistema de entrenamiento Suzuki:

Ejercicio nro. 1, *Stomping*: este ejercicio se divide en dos partes. En la primera parte se mantiene una caminata rítmica, con los brazos a los costados sosteniendo dos bastones imaginarios. Al compás de una música se marcha, golpeando con energía la planta de los pies contra el piso tratando de elevar y retener dicha energía en la zona de las caderas. Los pies no han de impactar violentamente contra el suelo, sino que se debe tener una sensación como la de las manos golpeando un tambor. De la cintura para arriba se busca llegar a un estado de “movimiento en la quietud” manteniendo una respiración consciente, controlada y profunda. Esta primera parte del ejercicio se cierra con una caída al piso que simboliza la “muerte” o agotamiento de esa energía.

La segunda parte comienza con una melodía suave donde el actor recupera su postura encontrando un nuevo estado energético y luego avanza hacia el proscenio en forma lenta y continua (respetando ciertas reglas pre establecidas). Este ejercicio, que dura en su totalidad seis minutos, conecta al actor con la energía no cotidiana tan buscada en el trabajo actoral. Sobre esto dice el propio Suzuki:

El gesto del golpe de los pies en el piso (*stomping*) realizado tanto por europeos o japoneses le da al actor un sentido de la fuerza intrínseca en su propio cuerpo. Es un gesto que puede conducir a la creación de un espacio ficcional, tal vez incluso a un espacio ritual, en el cual el cuerpo del actor puede lograr una transformación desde lo personal a lo universal. (2012:43)

Palabras de cierre

Solo dejamos presentada una breve introducción a los conceptos de “energía” en el trabajo del actor. Creemos que el Método actoral Suzuki ofrece procedimientos técnicos para el descubrimiento y posterior regulación de la propia energía. A su vez, el sistema de entrenamiento facilita el diálogo entre el actor y el director en pos de una escena teatral potente.

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, Eugenio (1994). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Cálculos editorial S.R.L.

J.P.A.F. (2012). Simposio Internacional del entrenamiento en el Método actoral Suzuki. Toga Art Park, Toyama. The Japan Performing Art Foundation.

STANISLAVSKY, Konstantin (2013). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Nuevos tiempos.

SUZUKI, Tadashi (2011). *Culture is the body*. Togamura, Japón. SCOT.

----- (1986). *The way of acting*. Nueva York. Translation copy rights by J. Thomas Rimer.

Internet:

SUZUKI, Tadashi (2014/02/25), [http://www.scot-suzukicompany.com/Copyright\(C\) 2009 SCOT](http://www.scot-suzukicompany.com/Copyright(C) 2009 SCOT)
All Rights Reserved. Designed by delight.

NOTAS

¹ Esta ponencia surge del trabajo final de un seminario de Maestría. Curso de posgrado de la Maestría en Teatro. Seminario “Producción y Montaje Teatral I”, dictado por el Mg. Cipriano Argüello Pitt, Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires. UNICEN, año 2013.

² Para acercarnos al término podemos utilizar como base de sentido la siguiente la definición de diccionario (Wikipedia): del griego *enérgeia*, actividad, operación; *energós* = fuerza de acción o fuerza trabajando, tiene diversas acepciones y definiciones, relacionadas con la idea de una capacidad para obrar, transformar o poner en movimiento. En física, “energía” se define como la capacidad para realizar un trabajo.

³ Mattia Sebastiano es actor y director italiano, quien ha dirigido a la ISCOT en dos montajes teatrales. En 2012, *La cantante calva* de Ionesco y en 2014, *El arquitecto y el emperador de Assiria* de Arrabal, con la dirección general, o llámese supervisión, del director Tadashi Suzuki.

⁴ Kameron Steele es actor, director y dramaturgo teatral de origen estadounidense. Integrante de la SCOT. Traductor del japonés al inglés de los textos escritos y publicados del director Tadashi Suzuki.

**LA “PARTITURA SONORA” DEL HECHO ESPECTACULAR
A propósito de los “Decorados sonoros”**

Nora Pessolano-Adrián Porcel de Peralta

Es esta una experiencia disciplinar en las cátedra de Educación de la Voz II, y Rítmica y Lenguaje Musical II en la Lic. en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), Sede Andina.

Un aforismo afirma: “Cuando las palabras se desvanecen, la música habla”.

Los encuadres sonoros que se manejan en el teatro exceden una mirada lineal ya que la música encierra un concepto complejo. Realizamos una propuesta teórica de la práctica musical a partir de las aportaciones del Pensamiento Complejo. (Iniesta Masmano, 2007-2008)

Podemos comprobar que no solo cuando las palabras callan comienza la musicalidad; en el mismo acto de hablar entendemos que, particularmente en lo espectacular, esa sonoridad en sí es musicalidad. Asimismo, la música opera como decorado sonoro, aunque más aún como recurso de introspección, como búsqueda disciplinar, como arribo a la producción y también como inscripción dramática. Por otro lado, es el sonido de la palabra y de la escena (sentencia, discurso, exhorto, orden, súplica, ensueño, lectura, etc.) lo que nos da pautas de comprensión teatral, profundidad, emisión, proyección, articulación, sostenimiento de esa calidad sonora, coherencia rítmica, aplicación de aspectos dinámicos, definición coral o individual, manejo y detección de ese cuerpo sonoro (literal) que se desplaza en el espacio, así como también brinda definición estética y encuadres varios: histórico, regional, emocional, estilístico, temporal, se tratan de encuadres imaginarios o concretos. Desde esta perspectiva, cuando se habla de la música como impresión sonora, se incluye entonces la musicalidad de la voz y del discurso.

Partimos de un dispositivo que llamamos “El círculo” (Ejercicio de entrenamiento que construyéramos con el actor, profesor y director Lorenzo Quinteros). El ejercicio de indagación y creación dramática se constituye a partir de un círculo de actores sentados en sillas. A partir del enunciado de una palabra elegida al azar por uno de los participantes o por el observador externo se inicia el trabajo. Esa palabra genera el impulso y opera como tabú; no podrá ser repetida; de ser necesario podrá metaforizarse (si la palabra es “miedo” podrá decirse, temor, terror, etc.); tampoco se trata de ilustrarla sino que esta funciona como disparador de impulsos y esos impulsos también motorizan la tarea del actor. Los actores tienen previamente un texto que deberán explorar en “El círculo” con su voz, su cuerpo, su resonancia en el espacio y la musicalidad de las palabras; a su vez son generadores de nuevos impulsos, construyendo vínculos impensados. Estos imponderables de infinitas posibilidades ahondan la indagación y descubren sentidos ocultos en el texto mismo, formalizan y disparan vivencias nuevas que en los sucesivos círculos darán mayor verosimilitud a la vivencia indagada, crearán memoria y nuevas dimensiones de sentido. Nadie puede salir del círculo y si alguien lo hace no podrá volver a entrar. Esto obliga a que el actor construya continuamente y sin contemplaciones; aun si este solo escucha, lo hace desde ese cuerpo que oye... no hay escape.

Si lo sonoro es signo y deja huella (ej. la sonata y su estructura) indudablemente podemos pensar que se construye dramaturgia desde esta área. Jorge Dubatti apunta:

La teoría del cuerpo poético modifica la ley de semiotización: todo se transforma en *ποιεῖν* (poíesis), pero no todo se transforma en signo. La “nueva forma” informa una materia diversa y en el cuerpo poético se verifica un espesor ontológico de acontecimiento que incluye la realidad, lo real, las series de entes poéticos convocados, el trabajo, la multiplicación expectatorial-convivial y el cuerpo poético propiamente dicho, que consta a su vez de un cuerpo pre-semiótico y de tres cuerpos semióticos. (2011:87)

Ahora, leamos el comentario de Aaron Copland, músico, compositor y director: El incesante movimiento hacia delante de la música, ejerce una doble y contradictoria fascinación [...]. Detener el flujo de la música sería como detener el tiempo mismo, lo cual es increíble e inconcebible. Sólo una catástrofe puede producir semejante ruptura en el discurso musical durante una ejecución pública. Por supuesto que los músicos están acostumbrados, durante los períodos de ensayo a estas interrupciones, pero no les agradan. El público, en esas oportunidades, observa incrédulo. Lo he comprobado durante los ensayos públicos de la Orquesta Sinfónica de Boston. Amplios auditorios se reúnen todas las semanas, por el único placer —estoy convencido de ello— de vivir ese impresionante momento en que el director detiene la música en forma abrupta. Algo marchaba mal; nadie parece saber qué ni por qué; pero por ello se detiene el fluir de la música, y una sacudida de agradecimiento corre a través de todo el grupo. (1988:14-15)

A continuación Dubatti esquematiza lo que llama el grosor del cuerpo poético: La Realidad (gramática estabilizada de la vida cotidiana, cuerpo natural y social, cronotopo, objetos, situaciones).
Lo Real (dimensión material-metafísica de lo viviente).
Series de entes poéticos convocados (materiales poéticos *a priori*, de existencia anterior al acontecimiento: textos literarios, escenografía, música, etc.).
Trabajo (performatividad, régimen de instrucciones conceptuales, *autopoiesis*).
Multiplicación expectatorial-convivial (compañía, afectación, estimulación).
Cuerpo poético: Cuerpo pre-semiótico.
Cuerpo semiótico I: signo de sí.
Cuerpo semiótico II: signo de otro en sí (universo referencial).
Cuerpo semiótico III: semiosis ilimitada (signo de signo). (2011:98)

En este mismo esquema podríamos definir primero el espacio en el que la voz se manifiesta, luego los sonidos de la sala, los ruidos de la escena, la musicalidad y aspectos reconocibles de la sonoridad de aquello real, de aquello disciplinar y también de aquello estético, la performatividad, los ruidos que genera el público mismo y el mundo de signos en los que lo sonoro entra en juego y talla, además de lo que en sí dice el texto. Con este material, un director debe finalmente considerar ese componente clave para el resultado final: la “Partitura sonora” del hecho espectacular.

Sobre la musicalidad de la voz, uno de los componentes de esta partitura sonora, trazamos una aproximación posible. La voz, un elemento sonoro, fenómeno exclusivo del ser humano, es herramienta de comunicación, de expresión, de construcción del propio mundo y de creación para el artista. En este trabajo se ha puesto la atención en su desarrollo en tanto

elemento textual, elemento dramático por fuera del texto, portador de significantes y significados, cotidianos y artísticos: poesía, canto, actuación-*performance*. En un trabajo anterior ha quedado planteada la necesidad de la articulación del trabajo corporal con el trabajo vocal, en la medida de su integralidad, puntualmente en la instancia académica y ampliamente en la formación artística (Tabachnik-Pessolano, 2014:217-225). Asimismo, el desarrollo en el área vocal ha podido tener congruencia y consistencia con la preparación de lo musical de la escena teatral y la *performance*, toda vez que se consideren estos elementos como constitutivos de los recursos dramáticos; por ende, debemos incluir la actuación.

La noción particular que maneja este estudio considera como “sonoro-vocal” en la escena, los fenómenos sonoros producidos por el sistema fonador, con carga semiótica y semántica, en virtud de un objetivo expresivo. Esta noción parte del fenómeno “voz” y amplía su espectro en otras sonoridades que no se reducen a una emisión vocálica, una expresión, una palabra, una frase, correspondientes a las lenguas. Este espectro sonoro expresivo permite y enriquece la comunicación humana en las instancias de la musicalidad del habla, de la lengua y del discurso.

Para una cabal comprensión es necesario considerar que existen elementos compartidos entre la música y la voz como recursos dramáticos expresivos. Estos elementos compartidos podemos dividirlos en dos áreas: los parámetros acústicos, que parten de una referencia acústica, y, por otro lado, los elementos expresivos, que se valen de los anteriores y sus dinámicas para dar intencionalidad en el discurso. Tomaremos lo expresado en el trabajo de la Dra. Patricia Farías, sobre los parámetros acústicos y expresivos. Los parámetros acústicos observables son: intensidad, altura tonal, calidad y duración. La intensidad alude a la cualidad de fuerte, intermedio y suave. La altura tonal, a sonidos agudos o graves, los que son relativos pues se pueden observar pero siempre en referencia a un patrón. La calidad hace referencia al timbre o particularidades armónicas propias de cada sonido. La duración alude a un foco de resonancia y fluidez sonora. Todos estos indicadores acústicos se combinan para ponerse al servicio de la intención comunicacional y/o expresiva, generando dinámicas, matices y gestos, que constituyen los parámetros expresivos. Así podemos reconocer y diferenciar, gracias a la prosodia: preguntas, aseveraciones, negaciones y otro tipo de intenciones discursivas de mayor potencial y riqueza. Y es posible identificar la musicalidad del mundo cotidiano, la musicalidad del habla, la musicalidad en la expresión de las emociones, la musicalidad en las acciones (en que destacamos su componente rítmico).

Ahora bien, es menester mencionar la línea antropológica de Eugenio Barba, que postula la extra-cotidianidad teatral contrapuesta a la disponibilidad corporal y vocal de lo cotidiano; podríamos, entonces, imaginar que las funciones referidas entran en juego en estas concreciones, pautando y definiendo características propias tanto en el habla como en la expresión integral. Cabe aludir que Hugo Aristimuño, en el estudio “Proxemia” propio de la investigación sobre creatividad y dramaturgia, realizado con el Grupo Teatro del Viento en la provincia de Río Negro, menciona en su abordaje una búsqueda del desarrollo de la riqueza creativa del actor desde diferentes aspectos, pero partiendo de la construcción del mundo individual, lo cotidiano, según la percepción. Toma la definición de proxémica:

Ciencia reciente de origen americano que examina la manera en que el hombre organiza su espacio: distancias entre la gente en el curso de sus encuentros cotidianos, organización de sus hábitats, de los edificios públicos y de las ciudades. (2000:12)

De esta manera, Aristimuño, en el título (IV): “La búsqueda de la esencia creativa”, destaca las distintas manifestaciones de la voz, de acuerdo con las circunstancias de vida de la Pillan Kushé (Abuela sagrada), Rosa Cañicul, de la comunidad indígena mapuche de la provincia de Neuquén. Y hace particular referencia a que la expresividad involucra directamente su voz, en las diferentes situaciones: “sus sonidos vocales resonando, su otra voz, su otro cuerpo, su gestualidad, su poesía”. Con estos elementos y como concreción de su estudio, reconoce distintos niveles de funcionalidad relacional y organiza estas relaciones distinguiendo según sean características físicas (acciones espaciales, visuales y verbales/vocales) y características dramáticas.

En sucesivas jornadas, incorporamos al proceso, las acciones vocales y los ejercicios iniciales partían de la emisión de sonidos, frases en idiomas ininteligibles y fragmentos de textos, desde la inmovilidad corporal, con la consigna de lograr su proyección y transformación espacial (Ruedan, golpean, distintos ritmos, reptan, saltan, acarician, empujan, llenan, vacían, etc.), sumando a esto, la creación de espacios virtuales con los códigos vocales (fantasía vocal), experiencia esta última, que abrió relaciones y potencialidades dramáticas que indagamos más adelante cuando estudiamos las características dramáticas de la relación proxémica...), construyendo un micro-realismo escénico. Entre los notables resultados de esta etapa, nos interesaron especialmente aquellos en donde logramos percibir orgánicamente, el resultado de esta conjunción de acciones físicas y vocales, en una manifestación espacial que cobró vida, se dinamizó y a su vez accionó y modificó lo que contenía: actores, objetos, escenografía, etc. (2000:14)

Lo expuesto propone una forma de tratamiento de la voz expresiva, abordada por el grupo Teatro del Viento, en su tarea dramática y en relación directa al contexto dramaturgico.

Ahora bien, este trabajo trae aquí “El círculo”: una propuesta de tratamiento convergente de los aspectos expuestos mediante un dispositivo práctico. El espectador-oyente no solo se lleva un resto de la historia, una impresión del imaginario que experimentó en ese “convivio”¹, sino también un resto sonoro que quizá como lo anterior sea una huella indeleble del mismo espectáculo. He aquí un recurso de aplicación como dispositivo de entrenamiento para la construcción de sentido sonoro. Mediante este dispositivo de entrenamiento se busca focalizar en la escucha y en la búsqueda sonora todas estas dinámicas, estos matices y gestos expresivos que construyen y devienen en posibles acabados de la propia dramaturgia espectacular, sus aspectos semánticos superficiales y profundos, la musicalidad que imprime el subtexto y las resonancias que producirán quizá un sentido tal vez impensado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTIMUÑO, Hugo (2000). Estudio: “La proxémica teatral. Un ritual dramaturgico para la creación vivencial del actor...”. Viedma.
- BARBA, Eugenio (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos Ed. SRL.
- COPLAND, Aaron (1988). *Los placeres de la música*. Buenos Aires: Leviatán.
- DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- FARÍAS, Patricia (2010). “Manual de entrenamiento vocal del P.E.V. Programa de Educación de la Voz”, dictado para docentes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

INIESTA MASMANO, Rosa (2007-2008). “La epistemología de la complejidad y el análisis Schenkeriano. Un estudio sobre el sistema tonal”, en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Francisco Guerrero). Universidad de Cádiz, Cádiz.

TABACHNIK, Paula y PESSOLANO, Nora (2014). “Cuerpo y voz. La tarea del actor”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo.

NOTA

¹ “Convivio”: Jorge Dubatti propone con este término pensar el teatro “como acontecimiento y zona de experiencia”, superando los conceptos de “teatro de la representación” y “teatro de la presentación”.

ANTONIO BUERO VALLEJO
La tragedia de la esperanza

Dalila Sposetti Dolores

El presente trabajo¹ tiene como fin realizar un abordaje reflexivo de dos conceptos que considero centrales y sobre los que se apoya constantemente la dramaturgia bueriana, a saber: la tragedia y la esperanza. Ambos conceptos pueden ser considerados en una primera instancia, como opuestos entre sí, sin embargo se observa, en el trabajo dramático que realiza nuestro autor, que ambas nociones establecen una relación dialéctica permanente.

De este modo mi objetivo será revisar, y probar, cómo estos dos conceptos están operando en la aparatología dramática de Buero Vallejo. Para ello, trabajaré sus primeras obras: *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad*, y analizaré los mecanismos dramáticos de los que se sirve Buero Vallejo como son la ocultación por la metáfora frente a un clima político cultural de censura. Al mismo tiempo, no dejaré de lado la dimensión existencialista que creo percibir en ambos dramas, y que se presenta como una constante del teatro de Antonio Buero Vallejo.

La estructura de este trabajo presenta dos partes: una corresponde al desarrollo de las características de la época que rodea al escritor, específicamente, el momento que ve la aparición de las obras que aquí nos convocan. La otra parte corresponde al análisis del funcionamiento de los conceptos anteriormente mencionados: la tragedia y la esperanza, nociones que operan en los dos dramas mencionados, con profundas connotaciones de tipo existencial.

PRIMERA PARTE
Contexto literario

La idea del desarrollo de un marco histórico cultural, lo más sincero, sucinto y nutritivo posible, nos remite a la difícil situación de concretarlo. Sin embargo resulta necesario de realizar, más aún cuando la idea de un clima político en total actividad y en pleno período de posguerra se nos enfrenta con toda su urgencia.

Por la extensión del tema, me situaré únicamente en el período que va de 1950 a 1960, con la idea de revivir el clima de ideas y de situaciones que rodearon al dramaturgo aquí estudiado, dando como resultado el nacimiento de un tipo teatral o de un nuevo teatro que venía a finalizar con el devenir creativo que hasta el momento estaba de moda: el teatro de la comedia burguesa. Así, y de la misma forma que Bertolt Brecht lo hizo en Alemania, Antonio Buero Vallejo presentaría el manuscrito de *Historia de una escalera*, dando por finalizado el continuo de producciones teatrales bastantes superficiales que se venían dando, en España, hasta el momento. *Historia de una escalera* fue y es un drama claramente surgido de la necesidad de patentizar y de evidenciar la situación de persecución y manipulación de la realidad vital de cada uno de los individuos de la época.

Siempre que se lleva a cabo una lectura reflexiva de los hechos históricos que acontecieron en alguna parte, en algún continente o país, llevamos a cabo, de algún modo, la lectura de testimonios de vidas de personas que por acto de la contingencia se vieron involucradas todas ellas en instantes definitorios cuyo desenlace podía ser la vida o la muerte. Del mismo modo, siempre que se lleva a cabo el análisis de textos literarios no podemos ignorar el contexto que rodea al autor y su obra. Porque se trata no solamente de un

ejercicio referencial en busca de paralelos que justifiquen lógica o metafóricamente la poética o el contenido de una obra estudiada o analizada. Se trata también del examen de un rastro de vida, de un espacio bio-temporal apresado y plasmado en el texto, cristalizado en el papel y cuyo fin no es quedarse en la parsimonia exhibicionista del concepto puro a la espera de la mirada racional y comprensiva, sino llevar a cabo el relato de la experiencia viva, el testimonio puro y vital de aquellos que estuvieron y vivieron para contarlo.

El espacio que ocupa el contenido literario de cada obra nos remite a la resignificación de los hechos históricos contingentes o inherentes a la obra, vivificados desde el universo ficcional creado por el autor de la misma. De este modo, la lectura de aquellas literaturas que fueron creadas en ambientes de extrema agresividad y conmoción resultan claves para llevar a cabo una “total” lectura de los hechos históricos acontecidos, y esto es, sin lugar a dudas, uno de los objetivos del análisis propuesto para este trabajo.

Siglo XX español

“Madrid era una ciudad de más de un millón de cadáveres...”.
(Dámaso Alonso, 1994. *Hijos de la ira*)

El nuevo siglo inaugura su primera mitad con estragos a nivel político, social y de otros órdenes que culminarán con la Guerra Civil Española, en julio de 1936: momento en el que el “generalísimo” Francisco Franco, jefe del nuevo Estado español, invade el sur de la península para comenzar la ocupación de las ciudades republicanas. De esta forma se inicia un período signado por la muerte y las atrocidades cometidas contra la vida humana: el pueblo español se halla dividido; la muerte, el hambre y la sangre se transforman en el marco de la escena diaria, que hacía de España el espacio perfecto para la experimentación de un horror mayor: la Segunda Guerra Mundial.

El 1° de abril de 1939 se lleva a cabo la ocupación de Madrid por medio de las fuerzas nacionalistas, al mismo tiempo un parte oficial comunicaba a la población que la guerra había finalizado. Sin embargo, muchos fueron los muertos que no llegaron a conocer tal noticia, entre tantos otros podríamos mencionar a Federico García Lorca fusilado en 1936 o a Antonio Machado que es exiliado en 1939, quien muere poco tiempo después:

Con el fin de la guerra se inicia en España un largo período en el que Francisco Franco, el caudillo, se instala en el poder treinta y seis años e impone un régimen dictatorial que verá el fin sólo con su muerte el 20 de noviembre de 1975. [...] Es significativo que se siga mencionando “posguerra” al largo período abierto en 1939 con la victoria militar del general Franco y que cerró en 1975 la muerte de quien era decano de los jefes de estado del mundo y único dictador vivo de cuantos surgieron al calor de los fascismos italiano y alemán. (Sánchez de Aguilar, 2001:36)

Los hechos que forman parte del período que engloba y se denomina “posguerra” resultan fundamentales para ubicarnos y entender los dos primeros dramas de Buero Vallejo, dado que si bien la guerra propiamente dicha había finalizado, otro período de horror y muertes se iniciaba. El momento de la posguerra fue un eslabón más en esta cadena de acontecimientos terribles que signan una época caracterizada por la censura, la persecución ideológica y el destierro. En un ámbito como este resultaba imposible poder realizar una crítica abierta al régimen del momento, y es por este hecho, entre otros, que el primer drama estrenado por Buero será recordado: *Historia de una escalera* no solo será un nuevo

drama, antes será una crítica abierta y pública que toma forma con la de una nueva estética teatral.

Panorama cultural 1950-1960

En todo cambio históricamente importante arrecia el deseo de eliminar a personas que hayan sido notorias hasta entonces. Es una buena oportunidad, incluso generacional, de anudar vigencias. Los enemigos te llegan a amenazar por el temor de que, pese a todo no desaparezcas... (Buero Vallejo, 1987:10-11)

[...] para nosotros todo drama social, toda verdadera obra política, no epidérmicamente programática, todo drama social, es en el fondo, un drama del ser y el conocer. (Salvat i Ferret, 1987:95)

Para poder entender los acontecimientos nucleares que van de 1950 a 1960, en la vida teatral de España, es necesario retroceder hacia finales de los 40, específicamente, en el clima cultural de la posguerra con la comedia burguesa. Podemos así situarnos en 1948, un año antes de la aparición en escena de *Historia de una escalera*, para observar autores y dramas que llenaban la cartelera de la época: *Abdicación y divorcio de las almas*, de Jacinto Benavente; *La perfecta soltera*, de Leandro Navarro; *El vampiro de la calle Claudio Coello*, de Juan Ignacio Luca de Tena; entre muchos otros.

Luego de la atroz experiencia bélica no es ilógico pensar que con el advenimiento de la “paz” se necesitase un paliativo anti-reflexivo, una suerte de paño que viniera a cumplir la función de sordina ante los embates de la memoria trágica. Es así que, como consecuencia, se desarrolla este tipo de comedia pensada para un determinado público, el burgués, y con dos claros objetivos: entretener y no pensar:

[...] un tipo de comedia amable y desenfadada, que no transparentaba por ningún lado la realidad española de la época y que bien podríamos denominar como burguesa. Es la comedia de evasión, esto es, aquella que se dirige principalmente hacia un público asimismo burgués; que presenta un ingenuo o ingenuista nivel ideológico, donde los personajes viven el maravilloso mundo de la neutralidad [...]. (Oliva, 1992:15)

Este tipo de comedia vive su apogeo durante los años 50 y esto no es inusual mencionarlo, dado que no solamente será uno de los motivos por los que se genera un nuevo teatro sino que además permitirá, con su permanencia, el contraste necesario entre la estética reinante y la que pronto surgirá, impulsando así el motor creativo del conjunto de escritores que se han denominado “realistas”, grupo dentro del cual se incluye al autor aquí estudiado:

[...] dicho género deberá compartir cartel con las experiencias más acabadas de la llamada “generación realista”, la cual, sin embargo, no lo suplantarán. En todo caso, “la generación realista” de alguna manera se incrustó en los resquicios que dejaba aquél. (Oliva, 1992:15)

Si bien la historia ha mencionado, honrado y catalogado el nombre de Antonio Buero Vallejo, en más de una ocasión, como el “creador” de una ruptura en la escena teatral -y testimonios no faltan para negar tal afirmación- es necesario así mismo, destacar otra

personalidad como es la de Alfonso Paso. Este dramaturgo coetáneo de Buero Vallejo y de Alfonso Sastre, perteneció, al igual que este último, al grupo Arte nuevo: especie de congregación de jóvenes auto-convocados por las mismas inquietudes alimentadas por el clima de posguerra. Alfonso Paso comienza a desarrollar una dramaturgia realista con intenciones equiparables a las de Buero Vallejo y el propio Sastre. Sin embargo, la cristalización de la estética realista, en los escenarios españoles, se hará presente con la figura de Antonio Buero Vallejo, quien conseguiría de algún modo perfilar y cimentar la pionera acometida de Alfonso Paso. Se considera a Buero Vallejo el instigador del moderno teatro español. Él desencadenó el proceso evolutivo del concepto que hasta el momento se tenía con respecto a la dramaturgia y, simultáneamente, y por lo mismo, concibe una nueva forma del concepto “teatro” y la acción dramática que conlleva, como así también se percibe en sus dramas una nueva forma de comunicarse con el público, una necesidad de “a-ferctar”:

A partir del estreno de *Historia de una escalera*, en 1949, algo empezó a cambiar en la escena española. No debemos olvidar que la obra se programó para un corto tiempo [...]. El éxito del drama de Buero fue tal, que hubo que romper aquella tradición -y lo que eso suponía- para dejar que siguiera en cartel hasta el 25 de Enero de 1950, en que fue sustituida por *Celos del aire*, de José López Rubio. (Oliva, 1992:17)

Sin duda la aceptación por parte del público fue más que satisfactoria, por lo que nos lleva a reflexionar sobre el hecho de que el inconveniente de la novedad no estaba en el público sino en las instituciones que regulaban qué se exponía y qué no. De ahí se desprende un tema crucial que caracteriza el *modus operandi* de casi todas las obras teatrales: la censura, nuevo fenómeno regulador del que *Historia de una escalera* logra evadirse.

Sin embargo la censura, tomada en su aspecto fenomenológico, y teniendo en cuenta su palpable injerencia en la literatura de la época, no llega a ser un fenómeno negativo para la producción literaria, es más, se podría agregar que no se trata de una literatura que se censura a sí misma, entendiendo esto último como el efecto de la limitación y del enaltecimiento de la banalidad sumisa y apocada en detrimento de la potencia deliberadamente creativa e ilimitada. Al contrario, esta situación de “acallamiento” no la detiene en sus afanes argumentativos y dice aún más de lo que se le permite: se trata de un fenómeno ambiental que la transforma y le agrega condimentos que la dinamitan en cuanto al producto-obra pura y genuina, para generar simultáneamente, y como consecuencia directa, mecanismos paliativos capaces de configurar los mensajes más evidentes y peligrosos a la hora de ser expuestos ante el público avizor. Las creaciones originadas en tales ámbitos conllevan un paisaje criptográfico que danza continuamente sobre la ambigüedad: impulso motor constante en la producción de la época y consecuencia inmediata de los mecanismos de persecución ideológica. Este fenómeno socavó en gran medida las capacidades argumentativas y el formato original de muchas obras, pero al mismo tiempo incitó y generó nuevas formas de decir lo in-decible de la realidad, mediante el vuelo de la creación sin ataduras.

Más adelante retomaré este tema e intentaré explayarme más en el desarrollo de los nuevos mecanismos teatrales de los que se sirve Buero para poder decir lo que conviene que sea callado, ejecutado y por qué no anulado, como si nunca hubiese existido. He ahí la grandiosidad de este nuevo drama que rompe con una tradición y que se sirve del discurso metafórico como método de combate:

Los elementos renovadores de *Historia de una escalera* quedaban más dentro del drama que fuera. Fuera de él, en el campo de las apariencias, no pasaba de asemejarse a un sainete casi tradicional. Dentro, no. La escalera era el auténtico motor dramático, en vez del simple decorado donde los personajes dicen sus parlamentos. Espacio (escalera) y tiempo; el tiempo que transcurre entre acto y acto [...]. No obstante, la importancia de *Historia de una escalera* no estaba tanto en su interés dramático, como en los caminos que abría para la escena española. Los contenidos que habían definido durante siglos el sainete español aparecían evolucionados hacia contenidos de mayor compromiso. Y todo bajo el perfecto equilibrio que suponía un aparato escénico en el que lo coercitivo había generado la citada comedia de evasión. Buero propuso en su momento la comedia de anti-evasión, comedia para pensar, comedia que abría caminos a la especulación sobre el medio en que vivían los personajes y el público. (Oliva, 1992:17-18)

Es así como Buero allana el camino para un tipo de expresión, un nuevo tipo de voz, de registro: “el teatro realista”. Otro autor que cabe destacar por su labor y su compromiso es Alfonso Sastre, quien también participa de la misma estética. El año en el que Alfonso Sastre se incorpora al ámbito del teatro fue en 1963, fecha en la que logra estrenar *Escuadra hacia la muerte*, representada por el Teatro Popular Universitario. A pesar de la buena acogida por parte del público el drama fue rápidamente censurado y prohibido con solo tres representaciones en su haber. Esta actitud represora contra la figura y las creaciones de Alfonso Sastre será una constante que lo acompañe de por vida en toda su trayectoria como dramaturgo y activista teatral. Alfonso Sastre es recordado no solo por su actitud renovadora en cuanto a las ambiciones proyectadas para la nueva escena teatral española, sino también por su compromiso político que tomó voz y vida desde el ámbito teatral. Es así que podemos registrar la redacción de diferentes documentos, declaraciones y manifiestos que intentaban promover la crítica, la reflexión y el surgimiento de una nueva actitud frente a los problemas teatrales de la España de aquella época, problemas que de algún modo hacían eco en las proclamas sociales que registraron una importante producción textual. Así podemos mencionar escritos tales como: “Manifiesto de teatro de agitación social” (1950), “Coloquio sobre los problemas actuales del teatro de España” (1955), “Declaración del grupo teatro Realista” (1960), “Documento sobre el teatro español” (1961). Al mismo tiempo que el legado teórico-reflexivo en materia teatral crecía, sus obras también. Así podemos reconocer obras que corresponden a diferentes temáticas o períodos del autor:

- Teatro con un fuerte tono experimentalista: *Uranio 235* y *Cargamento de sueños* (ambas de 1946).
- Textos realistas: *Prólogo político* (1950), *El cubo de basura* (1951) y *Escuadra hacia la muerte* (1952).

Lo importante a destacar, con respecto a la figura de ambos autores, es que uno y otro se animan a la violación de los límites impuestos por el sistema represor reinante, utilizando el discurso y la acción dramática como vehículo de denuncia². Esta situación de constante apremio los obliga a la búsqueda de nuevos registros comunicativos, nuevas formas del devenir discursivo ejecutadas a través de un realismo, continuamente trabajado y cimentado, que no se permite caer en la repetición de los viejos modelos. Si bien las inquietudes que guiaron la labor artística de ambos fueron casi las mismas, no así la zona de creación propiamente dicha por la que cada cual transitó. Pero sí hay un punto común y

loable: gracias a la labor de ambos dramaturgos, como la de tantos otros, la estética realista se introduce definitivamente en la escena teatral española con un alto compromiso social³. Ya en 1962, en la revista "Primer acto", José Monteleón habla de una "generación realista" y menciona a Lauro Olmo, Carlos Muñoz, Ricardo Rodríguez Buded y José María Méndez, como los genuinos continuadores de las aportaciones elaboradas por Buero y Sastre. Dramas emblemáticos de la estética realista son por ejemplo: *Un soñador para un pueblo* (1958), de Buero Vallejo; *El teatrito de Don Ramón* (1959), de Martín Recuerda; *Muerte en el barrio* (1959), de Sastre; *Los inocentes de la Moncloa* (1961), de Rodríguez Méndez; entre muchos otros tantos.

En ese pasaje que va de los años 40 a los 50 observamos un cambio de tipo cualitativo, determinado por un nuevo tipo de actitud frente al teatro y su fenomenología creativa: ya no se trataba de simples hombres y mujeres dedicados al teatro como una simple actividad artística cuya único fin y justificativo se hallaba en las tablas frente a un público pasivo. Ahora se trata de todo un trabajo que antecede y acompaña al desarrollo del drama. Con esto me refiero a todo un grupo de personas enteramente embebidas en la investigación, el estudio y la práctica del teatro y sus posibilidades exploratorias y creativas, como así también abocados todos ellos a la creación de grupos que desarrollaban manifiestos y documentos que testimoniaban las nuevas reflexiones acerca de la acción dramática, su dirección y sus objetivos. Al mismo tiempo se lleva a cabo el descubrimiento de la técnica de Stanislavsky⁴, lo que permitió un desarrollo más puro y concreto de la estética Realista, convocando a un mejor desenvolvimiento para los directores e intérpretes, los cuales allanaron el camino de las formas realistas de los flamantes dramaturgos de la década del 50:

Los artistas de esta época han vivido la guerra y por los padecimientos sufridos sienten la obligación de presentar hechos y realidades que no encuentran cabida en la información o en el reportaje [...]. El tema común que se muestra en esta época es el de la soledad de aquellos hombres engendrada por la desconexión entre ricos y pobres, campo y ciudad, pueblo y estado, vejez y juventud. (Sánchez de Aguilar, 2001:39)

Es interesante destacar la importancia que tuvo el teatro para la España de la posguerra que iniciará un lento y largo caminar hacia la tan ansiada democracia. Pese a que los terrores de la muerte que venía de la mano de la guerra, habían terminado, se cernía sobre el cielo de España un clima de violencia silenciada -a veces no tanto- y disimulada, que intentaban sellar cualquier fisura que viniera a descomponer el perfecto sistema a presión que silenciaba a hombres y mujeres:

La literatura de posguerra o franquista en un primer momento participa de características realistas que la llevan a convertirse en un testimonio de los acontecimientos vividos. El realismo social es la tendencia más adecuada para volver a las experiencias vividas, y el escritor utiliza el discurso como arma de combate para luchar contra la dictadura aunque la censura establecida por el régimen aborte la mayoría de las veces realizaciones de gran valor y lleve a los escritores, como decía Juan Goytisolo, a aguzar el ingenio para poder burlar las restricciones a las se veían sometidos. (Sánchez de Aguilar, 2001:38-39)

Es en esta situación que el teatro se presenta como el medio ideal para afrontar el incierto clima de transición política que se vivía. El teatro permitía mediante el juego de la

ficción -de algún modo inofensivo por su condición de irreal- la puesta en escena del debate crítico, político y social que en otros ámbitos hubiese sido no solo imposible sino inmediatamente prohibido y censurado. Aquí en el teatro la referencialidad quedaba totalmente anulada, tamizada por una especie de poder secreto segregado por la invisible presencia de la cuarta pared. Lo que se veía en escena era, en todo caso, la “representación” de un debate político, pero no “el debate” en sí donde el concepto y la materialización del mismo podían percibirse en una situación discursiva diaria. Aquí “el debate” era ante todo la representación “de”, por lo tanto algo que no acontecía “realmente” en ese momento. Es interesante destacar la importancia de este “juego” con la realidad o, mejor dicho, los grados de realidad que permite el teatro, que se transforma en la vía de escape, de expresión libre - en la mayoría de los casos- para Buero, Sastre y tantos autores:

[...] el escenario se convirtió en ese lugar de encuentro que se reclamaba. Aunque el pretexto era simple y llanamente, ir a ver una obra teatral, detrás de ello se entrecruzaban diversas posiciones personales. Allí se podía ver aquello que no se veía en la calle, oír lo que no se oía y, en definitiva, participar en temas que la política de entonces mantenía en estado letárgico. De ahí que en ese teatro se utilizara como moneda común los símbolos más inmediatos, los guiños más provocativos y las referencias más directas. (Oliva, 1992:42-43)

Alicia Sánchez de Aguilar insiste en la caracterización de la literatura española de posguerra o de la dictadura franquista, como una literatura que acompaña los hechos y sus evoluciones continuamente. En ningún momento esta se ausentará de la escena social y sus problemáticas, antes bien es un espejo reflexivo de esa sociedad; sufre y siente como ella, se solidariza como un compañero de lucha y marca perennemente su compromiso social:

Solidaridad, infructuosidad, soledad social, paciencia, esfuerzo, tentativas de compromiso, exploración de una España maltrecha por absentismo o centralismo: tales serían algunos rasgos típicos del contenido de muchas obras representativas del realismo social. Sus autores criados en la España del Movimiento Nacional, comenzaron a ponerse en peregrinación hacia la verdad de la tierra y del pueblo, de donde volvieron enriquecidos de experiencia contemplativa y urgidos a una acción que, en su propio terreno y dadas las circunstancias, sólo podía manifestarse como testimonio, es decir, como una constatación de un certeza exenta -por mucho tiempo- de la argumentación apologética de explícita acusación, pero conducente a un claro veredicto. (2001:39-40)

De esta manera, se puede asegurar que hay dos características esenciales en la Literatura de la época, una propia y otra externa o ambiental: compromiso y censura, respectivamente. La estética realista, en lineamientos generales, establece una relación específica a nivel del *pathos* con el referente alrededor del cual centra su captación estética, más aún si hablamos de un realismo social, donde lo “social” viene a determinar un campo de acción: lo social interviene como una apremiante afirmación del objeto de interés por parte de esta estética, objeto que se transforma en meta o *telos* de las pronunciaciones y/o creaciones.

SEGUNDA PARTE

Antonio Buero Vallejo: una dramaturgia de la tragedia y sus esperanzas

"[...] escriba Ud. lo que quiera, siempre que esté basado en la vida. Fue un gran consejo para mí y una gran liberación. [...] Pues de ese triunfo interno que flota sobre el fracaso general surge la esperanza infinita".

(Buero Vallejo, 1987)

Antonio Buero Vallejo nace el 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara y muere un 29 de abril del año 2000. Su trayectoria como dramaturgo, artista plástico, ensayista y defensor del teatro ha sido ampliamente reconocida en el mundo entero. Dentro del conjunto de obras en su haber podemos contar veintiséis en total, más una gran cantidad de escritos hechos por él a propósito de su dramaturgia y otros temas.

Básicamente el núcleo productor de su dramaturgia se centra en el trabajo constante de dos conceptos, que no necesariamente se oponen: la tragedia y la esperanza⁵. La tragedia bueriana traza como tema la tragedia de los hombres, hombres y mujeres condenados a un destino inexorable. Sin embargo, y ahí radica su particularidad, esta humanidad no es presentada como víctima pasiva de las eventualidades pergeñadas por los dioses del cosmos que crea Buero. Más aún, esta humanidad se presenta como los responsables absolutos de su presente y esto, a diferencia de lo que se puede pensar, no se opone a los planteamientos de la tragedia y su sistema fenomenológico, antes bien, dice Buero, la confirma:

La tragedia es el problema de la esperanza y la esperanza trágica también es una esperanza dudosa, plena de angustia, a veces casi desesperada [...]. La capacidad humana de sobreponerse a los más aciagos reveses y de vencerlos inclusive, difícilmente puede ser negada, y la tragedia misma nos ayuda a vislumbrarlo. Esta fe última late tras las dudas y los fracasos que en la escena se muestran, esa esperanza mueve a las plumas que describen las situaciones más desesperadas. Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a los más graves pero esperanzados interrogantes. (1987:9-34)

El otro polo que subyace en la dramaturgia de Buero, es el tema de la esperanza. A primera vista, "tragedia" y "esperanza" parecieran ser dos términos impensables a la hora de pensar en un relación de simultaneidad, sin embargo, se puede observar y basta leer algunas obras de Buero para entender que tal polémica relación de simultaneidad se disuelve pacíficamente en una dialéctica creativa en el que la una da lugar a la otra sin contrastes o rugosidades. El tema de la esperanza es una constante, que nace a la luz de las creencias del propio dramaturgo y él mismo lo ha repetido una y otra vez: "se escribe, porque se espera". Hay en esa creencia, una confianza, una fe paciente y sensible en el Hombre y su posibilidad de sobrevivir. Podríamos definir la esperanza bueriana como una esperanza vital, en tanto último reducto de la condición de superviviente.

Según Arlene Dónoan, en el teatro de Buero Vallejo vive una "cosmovisión trágica", tal y como la define nuestro dramaturgo. La experiencia trágica e irrevocable como la sordera, la ceguera (*En la ardiente oscuridad*), la pobreza (*Historia de una escalera*), la locura, el odio, etc. aparecen personificados como los males que aquejan al individuo del

siglo XX, matizados por las polémicas propias del siglo. Tales experiencias son estáticas, es decir, van a permanecer de por vida con ese individuo, dado que son imposibles de cambiar o curar, sin embargo hay, frente a tal tragedia, un espacio para el combate, diagramado sobre el concepto de la esperanza, de la paciente espera que recrea Buero en cada drama. Ese espacio del combate tiene que ver con las decisiones que los individuos están obligados a efectuar y, ya sea para bien o para mal, esa decisión corre a su entera responsabilidad. Aquí ya no nos encontramos frente a un dios arquitecto de destinos, más bien serán los individuos los diseñadores natos de su sino y es en esta posibilidad de cambio donde radica la esperanza bueriana:

[...] son situaciones que pueden y deben combatirse, simbolizan esa hondura trágica y enigmática del hombre, esa lucha “entre el destino como fatalidad y el destino como libertad”, ceguera-visión. [...] Oblicuidad y posibilidad son las constantes de su creación. [...] Toda su obra, en fin, es una novedad, un diálogo profundo con la sociedad, con los demonios culturales y sus infiernos, con el destino del ser Humano. Su creación trágica [...] una obra de arte que convoca al público, el gran protagonista de la vida social, a des-fundamentar sus Fundaciones y emerger en otra historia, en otra vida siempre posible, cuya única bandera sea la libertad de todos los seres humanos en un universo respetado y dignificado por el hombre. (1987:11-12)

Antonio Buero Vallejo, en la entrevista hecha por Mariano de Paco, define el teatro de la siguiente manera: “Íntimamente, un intento de arte, de pensamiento, de desahogo y de autorrealización. Mirando hacia afuera, la tentativa de crear un público y de conectar con él” (1987:47)⁶. Como se lee en la cita, hay una continua intención de establecer una relación activa con el auditorio. Una palabra a destacar en su definición es la de “desahogo”, y es interesante comprobar que otras de las cualidades que hicieron del teatro de Buero una dramaturgia para la posteridad, es el tono intimista y personal que caracteriza a las historias de sus dramas. Específicamente me refiero al toque trágico manifiesto en cada creación suya. Tragedia que, desde Lorca, no se hacía casi patente en la escena española:

[...] Esencialmente diría que el sentido actual de lo trágico ha de ser abierto y sin preceptiva. Pero bien mirado, me parece que lo primero es tan antiguo como la tragedia misma, que está ya en el fondo de las tragedias helénicas. Si admitimos esto, admitiremos que, aparte de todas las variaciones míticas, morfológicas, etc., el concepto esencial de lo trágico es de los que menos han variado en la cambiante historia. Y se explicaría porque la vivencia trágica es uno de los límites -uno de los enigmas- del hombre. (1987:65)

Al mismo tiempo el trabajo que Buero elabora con la tragedia también es particular: si bien la tragedia de los individuos del cosmos bueriano es irreductible y apremiante hay una posibilidad de lucha, esta posibilidad está determinada por la fe que el sujeto autor tiene en el hombre, figura representada a través de una galería de personajes que representan particularidades propias de nuestra raza:

[...] son “destinos” que deben y pueden combatirse, aunque en ese combate se deje uno el pellejo. Las variantes de esa lucha trágica entre el destino como fatalidad y el destino como libertad -incluidas la rebeldía y la resignación- son las que configuran el enigma de la tragedia. (*Idem*)

Abordaje a dos obras de Buero Vallejo
En la ardiente oscuridad e Historia de una escalera

La primera obra que Buero Vallejo escribe, luego de su presidio⁷, es *En la ardiente oscuridad*, terminando la primera parte de la misma en 1946. Pero será *Historia de una escalera* la primera obra estrenada en 1947, marcando así el inicio de una nueva era teatral. *En la ardiente oscuridad* representa el ensayo del drama trágico iniciado por Buero y, cabe destacar, como plantea Ricard Salvat i Ferré, que durante los años 40-50 la tragedia es uno de los formatos que menos aceptación tuvo entre el público. Hay que recordar que, cuando se estrena *Historia de una escalera*, la comedia burguesa daba muestras de su liderazgo en las marquesinas españolas, por lo que aquel público pasajero y del divertimento no podía aceptar dramas que vinieran a acabar con el ánimo festivo necesario, luego de la experiencia bélica. He ahí otra de las particularidades que se destacan en el singular éxito de *Historia de una escalera*:

Buero reclama ese tono trágico tan difícil de aceptar por nuestro público. *En la ardiente oscuridad* es una pieza dura y difícil que demuestra el interés de Buero por dar un vuelco al conformista teatro español de aquel entonces. El propio autor nos lo recuerda siempre que puede.

[...] Yo empecé mi teatro con *En la ardiente oscuridad*, porque fue la primera obra que escribí aunque no la primera que estrené, y lo he terminado con *La Fundación*. Ya en algún sitio he dejado apuntado cómo, en el fondo, en aquella primera obra y en esta última se habla de lo mismo. Se habla de dos Instituciones o dos Fundaciones cuya mentira hay que rebelar y desenmascarar. (Salvat i Ferré, 1987:80-81)

Ricard Salvat i Ferré sostiene que entre las obras mencionadas en la cita anterior existe una “coincidencia de objetivos” que permiten desarrollar de manera cíclica, y por lo mismo, con un acentuado grado de obsesión que nunca acaba y vuelve al mismo punto, todo un clima de preocupaciones y reflexiones personales. Además agrega que existe en el drama bueriano una unidad fundamental y constante que es que los individuos del cosmos que crea están enfrentados siempre a algo superior representado por la sociedad (escalera), la Institución (colegio de ciegos) o la fundación, a las que al mismo tiempo los personajes están atados, y es así como vislumbramos la tragedia que pesa sobre los personajes buerianos. La escena se inicia y ellos están ahí, en esos barrios, en ese permanente subir y bajar por una escalera, en ese permanente vagar por los pasillos de la institución.

Historia de una escalera

Es un drama en tres actos, escrito entre 1947-1948. Se estrena en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1949, con la dirección de Cayetano Luca. Si comparamos esta obra con la primera de Buero, *En la ardiente oscuridad*, percibimos que tal vez el tono trágico disminuye, sin embargo, la certera y fría manera en que se desenvuelven los hechos y la fatalidad del destino trágico es similar en ambas obras:

En sus cuatro primeras obras, Buero planteaba toda aquella problemática que atenazaba a la España que, habiendo intervenido directamente o no en la Guerra Civil, la había perdido. En *Historia de una escalera*, esa escalera simbolizaba la absoluta inmovilidad social e individual, el estar encerrado en una situación física y

moral sin escapatorias. En esas tres generaciones que Buero nos presentaba, se podía ver retratada toda la otra España. En *En la ardiente oscuridad* se nos decía que hay que afrontar siempre la verdad. Incluso si pone en peligro un estado de falsa felicidad, se destruye una “comedia de la felicidad”. (Dónoan, 1987:84)

Historia de una escalera es un drama en tres actos, tal y como lo define el propio autor. El drama se inicia con una cita de Miqueas, que dice así: “Porque el hijo deshonra al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra: y los enemigos del hombre son los de su casa”. Sin lugar a dudas, el paratexto resulta bastante revelador en cuanto a las hipótesis que podemos ejecutar con respecto al contenido de la obra. Tal es así que la cita podría llegar a funcionar como una especie de síntesis del argumento dramático, sin embargo, como se podrá observar a lo largo de la lectura de este drama, los problemas que acontecen entre el grupo de vecinos que terminan siendo familia, son superados por la metáfora de la escalera como símbolo de la vida o de la pobre vida, asimilable esta última a la pobreza de la vida colectiva o a la pobreza de la sociedad española de la posguerra.

Los vecinos o el grupo vecino-familia que lleva a cabo la acción del drama se compone de los siguientes personajes: Generosa, Paca, Elvira, Doña Asunción, Don Manuel, Trini, Carmina, Fernando, Urbano, Rosa, Pepe, Señor Juan, Manolín, Carmina hija y Fernando Hijo, y tres personajes secundarios que son: cobrador de la luz (con el que se inicia el drama) y el señor bien vestido y joven bien vestido (que aparecen al final del drama).

Las didascalias y la notación temporal

Una de las patentes características en la estructura de este drama son las didascalias. Cada uno de los actos está acompañado por didascalias bien definidas y determinantes a la hora de presentar el espacio escénico. Pero lo más característico de ellas es que son recurrentes a la hora de hacer hincapié en la dimensión temporal. Cuestión que nos lleva a suponer que la dimensión temporal o mejor dicho el paso del tiempo es una constante fundamental de este drama y que guarda una importante relación con la dimensión existencialista que invade continuamente el contenido de la historia. Esta última afirmación es la que me lleva a pensar este drama como una obra existencialista, que mide el tiempo y su relación con las proyecciones del ser. Sin embargo, la odisea de este grupo de vecinos-familia no se ahoga en puras reflexiones filosóficas. *Historia de una escalera* critica la sociedad española en el desarrollo de tres generaciones desde un ángulo existencialista que deja en evidencia los agravantes del tiempo y la pobreza española. En relación a esto Ricardo Doménech inscribe este drama en el conjunto de obras que se presentan como un proceso crítico de la sociedad española:

Así, *Historia de una escalera*, en cuyo único escenario -una escalera de vecindad- transcurren treinta años de exasperada vida española (la guerra civil se supone en los actos II y III), a través de una gran variedad de personajes pertenecientes a la clase media baja o a la clase obrera, de entre los cuales destacan Urbano [...] y Fernando [...]. El fracaso de ambos en su vida privada y en su vida civil expresa una idea de la existencia y un documento social-político. (1980:418)

Por ejemplo, en la didascalia del acto primero leemos lo siguiente: “El espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea de tiempos que han

pasado. Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo”. La obra se reclina sobre un breve viaje en el tiempo, donde personajes como Rosa, Fernando, Carmina y Trini, son jóvenes, fuertes, bellos y llenos de sueños y proyectos. El fracaso, la ruina, la pobreza, se asocian a los personajes mayores como Doña Asunción, Paca, etc. Sin embargo, todos formarán parte, en algún momento, de ese fracaso que se observa en los personajes. Dicho sentimiento se registrará en el acto siguiente. Acto que nos deposita en un futuro, donde diez años ya han pasado con respecto a las situaciones que se representaban en el acto predecesor: los que en el acto anterior eran jóvenes, bellos y podían arrancarle algo a la vida, han caído al igual que sus padres, en la pobreza, la monotonía y la tristeza de una vida gris sin ningún tipo de futuro. En el segundo acto la sordidez del clima se acrecienta, por el paso del tiempo: “Han transcurrido diez años que no se notan nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de las ventanas sin lavar”. Es singular que los achaques del tiempo no hagan mella en los objetos: estos persisten en su propia inmundicia y sin embargo serán los lectores y espectadores los que se desayunen frente a personajes avejentados y vencidos para los que el tiempo ha dejado su huella perenne, que profundiza su marca con el paso de los días, minutos y segundos: “Paca y Generosa han encanecido mucho. Trini es ya una mujer madura, aunque airosa. Carmina conserva todavía su belleza: una belleza que empieza a marchitarse. Todos siguen pobremente vestidos, aunque con trajes más modernos”. Como se puede leer en este fragmento, los hijos comienzan a emular a sus padres y la diferencia entre ambos es solo etaria: la actitud idealista asociada al estrato más joven ha sido borrada por el paso del tiempo. Finalmente, en el acto tercero el drama avanza otros veinte años y la didascalía lo anuncia de la siguiente manera: “Pasaron velozmente veinte años. Es ya nuestra época. La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos”. Aquí la vejez ha avanzado malsanamente y como una suerte de cáncer lo ha invadido todo, pero no a los objetos que sufren de una especie de eternidad anquilosada y vetusta, sino que ataca solo a los vecinos, reducto metonímico del pueblo español y de la humanidad en su conjunto.

De esta manera el drama está constituido por tres actos: el primero funciona como una introducción, el segundo y el tercero como el nudo y el desenlace respectivamente. Sin embargo, ese supuesto “desenlace” no es -en mi opinión- tal. Es decir, si lo es a un nivel formal y estructural sin embargo, en su dimensión argumental, el drama adolece de lo que podríamos considerar, canónicamente hablando, un desenlace con su consecuente solución de los hechos desarrollados y presentados por la introducción y el desarrollo respectivamente. Otra cuestión a mencionar es que tal vez el elemento con función dramática, más importante dentro de la obra, es la escalera. Este dispositivo vehiculiza metafóricamente la tesis de este proyecto dramaturgico: la noción de vida asociada a la imposibilidad (componente trágico) de disponer de la misma. Esto trae aparejado como consecuencia una monotonía imperecedera cuyo matiz más ensordecedor es el paso del tiempo inalcanzable. De otro modo: no hay forma de escapar de la escalera, porque ella es inherente a la acción de la existencia misma; se debe subir la escalera para llegar al hogar, lo mismo si se desea bajar: el sino de la vida estaría determinado por el ir y venir, por el subir y bajar a través de este único camino, mientras que el tiempo hará mella cada día un poco más en la anatomía de los individuos de ese cosmos. De este modo, la tragicidad siempre radica en que el destino es irreductible. En este caso, consiste en el subir y bajar perpetuo de todos los personajes, sin posibilidad de chance. Como no se puede disponer de la vida bajo ningún concepto, tampoco se tiene influencia sobre la muerte o sobre la vida del otro; por eso nadie se suicida o nadie mata, no hay libertad. Los personajes han sido abandonados en este universo donde las reglas ya están

determinadas, por lo tanto sus destinos ya están asignados o como dice Fernando Hijo: “Han pasado 30 años subiendo y bajando esta escalera”.

La figura de la escalera y el fracaso de la vida: tragedia y esperanza

A lo largo del drama se crea un clima atosigante, crudo y obsceno que va desde la pobreza material a la decadencia humana y la denigración de las relaciones parentales y maritales. En *Historia de una escalera* todo se degrada, pero el “todo” es asimilable solo a los sujetos del drama, en este caso los vecinos. Por lo tanto no es casual que en cada una de las didascalias -como anteriormente señalé- se haga notar que los objetos son perennes en su estado de vejez; estos se mantienen sucios, viejos y arruinados a lo largo de los treinta años que recorre el drama, pero nada más sucede con ellos. Sin embargo los seres que circulan por ese microcosmos que es el barrio, asisten al paso del tiempo tajantemente: se ajean, se afean y la desidia ataca a todos por igual; hasta tal punto llega esta situación que los jóvenes Fernando Hijo y Carmina Hija van a volver a repetir el esquema que sus respectivos padres dejaron inconcluso: la circularidad que propone el final de esta historia remite a un volver a empezar: un volver a subir por la escalera: un nuevo escalón hacia la monotonía de la ruina.

La circularidad ataca desde todos los flancos: el drama no ofrece evolución para ninguno de los personajes que quedan como estancados en un mismo discurso. El escenario siempre es el mismo, los problemas son siempre los mismos: dinero, pobreza y cuitas pendientes entre vecinos que remiten al arrepentimiento. No hay luz posible, no hay salvación para estos seres que viven presos en esta suerte de gueto, que es el barrio. El fracaso es el estigma de todos estos “sujetos”, sobre todo de Fernando que siempre ansía algo más pero sin embargo no hace nada para lograrlo:

URBANO: (riendo) Siempre es de mañana. ¿Por qué no lo has hecho desde ayer, o desde hace un mes. (Breve pausa) Porque no puedes. Porque eres un soñador. ¡Y un gandul! (FERNANDO le mira lívido, conteniéndose, y hace un movimiento para marcharse.) ¡Espera hombre! No te enfades. Todo esto te lo digo como un amigo. (Pausa)

FERNANDO: (Más calmado y levemente despreciativo) ¿Sabes lo que te digo? Que el tiempo lo dirá todo. Y que te emplazo. (Urbano le mira) Sí, te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos, para entonces quién ha llegado más lejos: si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos.

URBANO: Ya sé que yo no llegaré muy lejos; y tampoco tú llegarás. Si yo llego llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este “casinillo”.

Aquí, como se puede leer en la transcripción de estos parlamentos, Fernando queda preso de sus palabras, de una manera casi profética. El tiempo de plazo que se toma (diez años) es el mismo que transcurre y con el que se inaugura el segundo acto. A su vez, se hace una simple mención de la diferencia de las condiciones laborales entre uno y otro: Urbano aparentemente forma parte de un sindicato, mientras que Fernando, no. Sin embargo, el drama no se detendrá en estas dimensiones políticas y se vuelve a mencionar solo una vez más, tema en el siguiente parlamento:

URBANO: Sí. ¿Dónde han ido a parar tus proyectos de trabajo? No has sabido hacer más que mirar por encima del hombro de los demás. ¡Pero no te has emancipado, no te has liberado! (Pegando en el pasamanos.) ¡Sigues amarrado a esta escalera, como

yo, como todo!

FERNANDO: Sí, como tú. También tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad (irónico). Ibas a arreglar las cosas para todos... hasta para mí.

Por su parte, Urbano es un poco más sosegado en sus proyecciones a futuro y tiene una mayor conciencia de su condición, o bien, lo que es peor, ya está entregado a su suerte. Este personaje sabe muy bien que lo más probable es que ambos, él y Fernando, sigan igual, pero es singular que no se hable de pobreza, sino que mencionan la escalera como símbolo de perpetuo castigo y el acto de subir por ella como una reducción de lo que es la vida de ellos, un eterno subir, un eterno vagar sin una meta. Este eterno errar se puede asimilar al eterno transcurrir del tiempo, como una categoría inapresable, incontenible. De esta manera queda planteado el problema fundamental para los personajes: la notoria monotonía que diseña la categoría temporal del universo del drama: siempre habrá que subir. Ante la conciencia de este hecho irrevocable, los personajes quedan apresados en ese universo que no ofrece escapatoria:

FERNANDO: [...] ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie [...]. Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas (pausa). Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos... ¡Sería terrible seguir ASÍ! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio [...]. Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera [...].

En este cosmos donde la vida ya tiene un fin asignado (el del mero transcurrir sobreviviendo), el amor, que en primera instancia aparece como una fuerza liberadora, quedará empañado por la misma miseria que todo lo abarca. Por lo que tampoco el sentimiento afectivo tendrá un lugar de importancia o una realidad útil: lo que en primera instancia podría pensarse como una salvación para estos seres, queda cancelado en más de una oportunidad. Al igual que lo que sucede con el sino de sus vidas, no pueden jugarse por el amor porque ya están subyugados por su propia realidad de miseria. Así, Fernando hará planes y creará un futuro idílico para Carmina, futuro que, tal vez, se queda en las palabras:

FERNANDO: [...] Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional...

CARMINA: (Represiva) ¡Fernando!

FERNANDO: Sí. Acabar con todo esto. Ayúdame tú! escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante dinero, estudiaré para aparejado. Tres años. ¡Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos! Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio [...].

El concepto de la monotonía de la vida queda entonces reforzado por la metáfora de la escalera como un subir y bajar por siempre, y por la recursividad de los hechos que se repiten una y otra vez en un círculo perfecto: Fernando y Carmina son reflejados como

fantasmas de antes en la realidad actual de Fernando Hijo y Carmina Hija, que repiten no solo los nombres, sino la historia de amor y hasta los proyectos:

FERNANDO HIJO: Sí, Carmina. Aquí sólo hay brutalidad e incomprensión para nosotros. Escucha. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas. Primero me haré aparejador. ¡No es difícil! En unos años me haré buen aparejador. Ganaré mucho dinero y me solicitarán todas las empresas constructoras. Para entonces ya estaremos casados....Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio... lejos de aquí. Pero no dejaré de estudiar por eso. ¡No, no, Carmina! Entonces me haré ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita.

Finalmente, el drama concluye sin aportar ningún tipo de evolución para los personajes o para el argumento en sí: podríamos creer que Urbano asesinará a Fernando arrojándolo por la escalera y cumpliendo su promesa, o que Rosa matará a Pepe o que Carmina se suicidará, sin embargo nada de eso ocurre. El nihilismo se transforma en la energía vital que atraviesa al mecanismo dramático y a sus personajes, finalizando con una especie de anagnórisis por parte de Carmina y Fernando que, al verse reflejados en sus respectivos hijos, y al ver en el otro la vejez y el fracaso propio, alcanzan la dramática lucidez y la amarga certeza que hasta el momento habían querido ignorar. De esta manera, el drama asume un grado de complejidad mayor, dado que intenta llevar a cabo una investigación de corte existencialista, configurada desde una dramaturgia de la metáfora, de lo sutil, de la ironía precaria de la vida.

A título de lo anterior quedan dos cosas por agregar. En primer lugar, es importante mencionar cómo Buero Vallejo se sirve de este aparente drama familiar, en el que Doménech ve la “original síntesis de dos herencias tan dispares como el sainete y la tragedia de Unamuno” (1980:416), para, en realidad, vehiculizar mediante el drama la reflexión crítica de la España de la época, evadiendo así los retorcidos mecanismos de censura teatral. El otro punto a destacar, a propósito del cual hay posturas encontradas, es si hay realmente un reducto de esperanza en este drama. La última imagen que nos queda al leer admite dos respuestas: una por el sí que es la afirmación de la esperanza y según la cual Carmina hija y Fernando Hijo saldrán adelante dado que hay una abertura escenográfica que viene a romper con el devenir esquemático que se venía dando hasta el momento, permitiéndonos ver un más allá o, al menos, la posibilidad de un futuro. Lo importante aquí, a nivel simbólico, es que se nos deja ver un algo más, ese algo más podría codificarse como la esperanza. La otra lectura es por el no y admitiría como cierto el cierre de un círculo perfecto en el que las repeticiones invaden las distancias etarias, por lo que las promesas de Fernando hijo se quedarían en las palabras. Ya sea por una o por otra, estas posibilidades argumentativas pertenecen a la lectura personal que cada uno puede hacer de la obra, pero si tomamos en cuenta las opiniones y reflexiones que el autor ha hecho, a propósito del tema, optaremos por la respuesta afirmativa: la opción de la esperanza. Buero Vallejo -como he dicho- es un dramaturgo que no dice algo nuevo en cuanto a contenido, es un realista, pone en escena lo que se está desarrollando ahora mismo, pero su radicalidad está en el modo en que logra transmitir los sentimientos y las situaciones que fulguran a su alrededor: se permite hablar de una realidad que debe ser callada. El modo que elige es el de la tragedia pero no a la manera helenística, donde nos quedaríamos con el mero sabor negativo. Aquí la esperanza, por más pequeña y difícil de detectar que sea, tiene su pequeño lugar en el universo bueriano. Está en nosotros decidir si los personajes se harán poseedores de este gramo de esperanza o no.

En la ardiente oscuridad

Drama en tres actos cuya primera parte fuera redactada en 1946 y finalizada en 1950, para luego ser estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid el 1 de diciembre de 1950 con la dirección Luis Escobar y Humberto Pérez de la Ossa.

Este drama tiene nuevamente como tema la condición tortuosa del hombre en su derecho a la felicidad. Pero en este caso, trabajado a través de la ceguera como metáfora de la oscura soledad que aparentemente es propia de la condición humana. En el drama solo dos personajes son videntes: Doña Pepita (esposa de Don Pablo, director del colegio) y El padre (padre de Ignacio). Ambos personajes tienen una presencia fugaz en el drama, por lo que podría decirse que es un drama sobre ciegos, dado que en todo momento se habla de este tema. El problema central es la ceguera y todos los personajes que tienen una continua participación son ciegos: Elisa, Andrés, Pedro, Lolita, Alberto, Carlos, Juana, Miguelín, Esperanza, Ignacio y Don Pablo.

Básicamente, se podría resumir la trama de la siguiente manera: las escenas se desarrollaran en un único ámbito: la Institución. En este sentido, este drama y el anterior se asemejan. Hay un ambiente locativo estático lo cual -a mi parecer- aumenta el grado de desasosiego que se irá desarrollando en ambos dramas hasta llegar a la asfixia. Asfixia que *En la ardiente oscuridad* hallará su desenlace en el asesinato, mientras que en *Historia de una escalera* irá disminuyendo su voltaje hasta deshacerse en la nada. La mencionada Institución es un colegio para ciegos en el que no solo se cursan las materias correspondientes a un colegio "normal" sino que aprenden a valerse por sí mismos y a instrumentarse en esta forma de vida invadida por la oscuridad. El grupo de alumnos y el mismo director, que también es ciego, se presentan como personas "normales" y hay como una insistencia en este punto, además en ningún momento se hace presente el grado de vulnerabilidad producto de la ceguera (Bueno Vallejo, 1987:86)⁸. La alusión a la "normalidad" se hace patente desde la primera didascalía:

[...] vemos allí a ocho jóvenes ESTUDIANTES pulcramente vestidos. No obstante su aire risueño y atento, hay algo en su aspecto que nos extraña. [...] todos son ciegos. [...] La ilusión de normalidad, es con frecuencia, completa; y el espectador acaba por olvidar la desgracia física que los aqueja si no fuese por un detalle irreductible que a veces se les hace recordar: estas gentes nunca se enfrentan con la cara de su interlocutor.

A todos los alumnos se los ve muy seguros de sí mismos, felices. Dicho clima de apacible paz se verá empañado por la llegada de un nuevo alumno, Ignacio, quien resume en sí un doble grado de oscuridad: la ceguera y el odio por su condición. Y su sola presencia hace que los personajes comiencen a anticipar una nube espesa que comienza a avecinarse: "ELISA: (cavilosa) [...] Ese Ignacio tiene algo indefinible que me repele". Con esta mención y una serie de hechos más se desarrollará una serie de eventos que acabarán con la pacífica rutina, que se hará carne en el sangriento homicidio final.

La ceguera

Es importante observar cierto mecanismo simbólico operando en los dramas de Bueno Vallejo. Así como en *Historia de una escalera*, la escalera era el elemento principal y

concentraba la tesis fundamental del drama, aquí la ceguera cumple ese papel: la ceguera es el símbolo de las limitaciones del hombre:

En un centro para estudiantes invidentes, donde domina una pedagogía consistente en ignorar la situación de la ceguera -como una forma de intentar superarla-, aparece un nuevo alumno, Ignacio, el protagonista, que opone a las mentiras oficiales del centro una afirmación rebelde: la verdad de que es ciego, la verdad de que todos son ciegos y de que necesitan ver. La ceguera, como símbolo de las limitaciones humanas, y de la necesidad de ver, como símbolo de la aspiración a lo absoluto (...). (Doménech, 1980:417)

El recuerdo penoso de estas limitaciones se hará presente en las ácidas intervenciones de Ignacio, que poco a poco irá persuadiendo a sus compañeros, al tiempo que socava la aparente felicidad y se gana un enemigo letal. Vemos cómo de esta forma finaliza el primer acto:

IGNACIO: ¡Sí! ¡Ver! Aunque sé que es imposible, ¡ver! Aunque en este deseo se consuma estérilmente mi vida entera, ¡quiero ver! No puedo conformarme. No debemos conformarnos. ¡Y menos sonreír! Y resignarse con vuestra estúpida alegría de ciegos, ¡nunca! (Pausa) Y aunque no haya ninguna mujer de corazón que sea capaz de acompañarme en mi calvario, marcharé solo, negándome a vivir resignado, ¡porque quiero ver!

En este sentido, Ignacio recupera de algún modo la mítica figura de Tiresias, aquel sabio invidente que, sin los ojos que todos los demás poseían, podía, sin embargo, ver la verdad vedada para todos. Este es el papel que cumple Ignacio, quien porta la voz-luz de la verdad: la ceguera colectiva. Certeza difícil de percibir, de asimilar, por todos: todos son ciegos, todos padecen lo mismo y sin embargo no pueden percibirlo o mejor dicho lo perciben pero no pueden admitirlo. Es así como a partir del segundo acto comienza la decadencia. Este fenómeno se patentiza en los hechos y en la afirmación fundamental de una de las didascalías: “el enlace parece haberse roto entre los ciegos”. Así la unidad que caracterizaba a los estudiantes se rompe, y comienzan a disgregarse a medida que surgen las dudas, las desorientaciones y las vulnerabilidades. Mientras que Ignacio comienza a congregarse a sus revelados y flamantes seguidores, Carlos se mantendrá fiel a sus convicciones, las mismas que caracterizaban al grupo al inicio del drama. Mientras que Ignacio representa la revolución, Carlos vendría a ser el conservador sumiso de los valores de la Institución.

Región del optimismo vs. realidad o “ardiente oscuridad”

Ricardo Doménech hace una interesante aportación a la hora de clasificar y ordenar las constantes del teatro de Buero. Dichas aportaciones están hechas en función de *En la ardiente oscuridad*, sin embargo son asimilables a casi toda su dramaturgia. En primer lugar, destaca la presencia de la antinomia de “activos-contemplativos”. La segunda constante estaría representada por las patologías que torturan a sus personajes que, salvo en *Historia de una escalera*, en los demás dramas padecen dolencias tales como la sordera, la ceguera, la locura, entre otras. Tales males refuerzan un poco más la idea de la vulnerabilidad del sujeto y sus limitaciones. La tercera constante se relaciona con lo que en palabras del propio

Doménech sería: “Una imagen totalizadora de lo humano, que abarca los conflictos sociales y políticos y, simultáneamente, el misterio del mundo y de la vida, etc.”. (1980)

A partir de esto me interesa ahondar en la primera constante y su materialización en el drama. La antinomia de la que habla Doménech podría estar representada en nuestro drama por la figura de Ignacio, como representante del polo activo, y Carlos como representante del polo pasivo. Cada uno, en su área o polo, es el emblema extremo de estas polaridades. Ignacio -como ya lo he mencionado anteriormente- intenta constantemente hacer “ver” (aunque la elección verbal resulte inoportuna) a sus compañeros, que la ceguera ha hecho metástasis en ellos. Pero ya no se trata aquí de la ceguera entendida como una patología sino como una ceguera actitudinal⁹: hay una actitud de combate defensivo que Ignacio reclama: “la región del optimismo donde Carlos sueña no le deja apreciar la realidad”. Con esta afirmación Ignacio deja claro que la ceguera de sus compañeros, específicamente la de Carlos, se aloja en otro ámbito, el del pacifismo que todo lo acepta, que todo lo asume como cierto y absoluto. Es esta última, la actitud que caracteriza a Carlos: la actitud de pasividad, de “quedarse en el molde”, de contribuir con el sistema de la Institución que regula el orden, el acontecer de los hechos y hasta la vida. Carlos ve en Ignacio un enemigo letal, incluso llega a corroborar sus dudas con Doña Pepita antes de llevar a cabo el asesinato: “¿Usted cree posible que un solo hombre pueda desmoralizar a cien compañeros?”. Para Carlos, la actitud de Ignacio tiene que ver con un desarrollado sentimiento de la negación y el odio, la imagen misma del *Thanatos* resucitado:

CARLOS: [...] Eres... ¡un mesiánico desequilibrado! Yo te explicaré lo que te pasa: tienes el instinto de la muerte. Dices que quieres ver... ¡Lo que quieres es morir!

IGNACIO: Quizá... quizá. Puede ser que la muerte sea la única forma de conseguir la definitiva visión...

CARLOS: O la oscuridad definitiva. Pero es igual. Morir es lo que buscas, y no lo sabes. Morir y hacer morir a los demás. Por eso debes marcharte. ¡Yo defiendo la vida! ¡La vida de todos nosotros, que tú amenazas! Porque quiero vivirla a fondo, cumplirla; aunque no sea pacífica, ni feliz. Aunque sea dura y amarga. ¡Pero la vida sabe a algo, nos pide algo, nos reclama! (pausa breve) Todos luchábamos por la vida aquí. Hasta que tú viniste. ¡Márchate!

Con este fragmento del diálogo quedan diseñadas las dos posturas: la pasiva, que prefiere quedarse en su lugar a costa de creer en una falacia *aggiornada* y privativa, y la activa que sufre también la misma tragedia de la anterior pero, irónicamente, hallaría en la actitud combativa la libertad que ofrece la resistencia, libertad que llegaría a materializarse totalmente con la muerte, donde ya no habría ningún mecanismo regulador que opere sobre la vida y los cuerpos.

Ahora bien, quedan dos puntos por tratar que -creo- se hallan íntimamente relacionados. En primer lugar, la forma que termina el drama. Además de trágico, resulta inusual por la evolución repentina que sufre el personaje de Carlos: de repente parece haber transmigrado el alma de Ignacio en el cuerpo de Carlos. Al mismo tiempo los mismos compañeros, que horas antes apoyaban a Ignacio en su postura, olvidaron rápidamente la dirección de sus ideas, para volver a su apacible “ceguera”. Será Carlos quien ahora pronuncie las siguientes palabras:

¡No se dio cuenta? Muerto Ignacio, sus mejores amigos le abandonan; murmuran sobre su cadáver. ¡Ah los ciegos, los ciegos! Se creen con derecho a compadecerle, ellos

que son pequeños y vulgares! [...] los demás respiran como si les hubieran librado de un gran peso. ¡Vuelve la alegría a la casa! ¡Todo se arregla!

Finalmente, el otro punto que queda por tratar es el tema de la esperanza, concepto constante en la maquinaria dramática de Buero Vallejo. En este drama es difícil plantear un dejo esperanzador, sin embargo creo que la esperanza queda sembrada en el sitio que podría considerarse más inhóspito: Carlos. Carlos será ahora el nuevo encargado, el nuevo discípulo que retransmita el mensaje del maestro traicionado por él mismo. Carlos y su parlamento finalizan el drama dando pruebas de tal afirmación: “¡No existe aquí la vista! ¿Cómo se atreve a invocar el testimonio de sus ojos? ¡Sus ojos! Bah!”. Y más adelante agrega: “Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia, maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales... ¡Al alcance de nuestra vista!..., si la tuviéramos”. Se puede leer un tipo de discurso que nos recuerda mucho al tipo de exclamaciones que solía ejecutar Ignacio. Es ahora Carlos el portador de su mensaje y aunque sea solo uno el discípulo activo, al menos hay uno, al menos queda una esperanza, una llama ardiendo en la oscuridad.

Conclusión

Hagamos los autores un sincero teatro donde la vida, las inquietudes, pesimismo y esperanzas que nos rodean muestren su verdadera cara sin afeites. [...]

Mi teatro está comprometido con la búsqueda de la verdad, con el dolor de los seres humanos, con los enigmas del mundo, conmigo mismo. Pero no es seguro que se pueda calificar de comprometido en el sentido corriente, como de “obediencia” y propaganda ideológica. (Buero Vallejo, 1987)

Para terminar, y en función de lo desarrollado anteriormente, creo que ahí radica la esperanza o el concepto que Buero Vallejo tiene de la esperanza. Y creo que esta conceptualización vale no solamente para este drama sino para todos, incluido *Historia de una escalera*. En breves palabras, el concepto de la esperanza bueriana vendría a ser aquel que guarda relación con la lucha, con la lucha del hombre por sobrevivir, mientras la opacidad no se yerga sobre nuestras almas y corazones, mientras no nos acostumbremos a lo que los sistemas definen como “lo que debe ser”, mientras seamos conscientes de que la vida es ante todo una pulsión personal y única de cada individuo y que no le pertenece a ninguna sociedad, Institución o Fundación; pues entonces estamos hablando de esperanza. De ahí también la importancia del título de este drama. A mi parecer, y esta es una opinión personal, de todos los títulos que encabezan los dramas de Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad* es el más bello y el más valioso por el sentido que encierra. Es cierto que a primera vista lo que podemos destacar es que es un título un tanto *oximorónico* que está estableciendo como primer punto del contrato teatral, la oposición entre dos cosas inviables y opuestas como es la de pensar o asociar la oscuridad (frío, muerte y desorientación) con lo ardiente (calor, vida y lumbre), lo que después en el drama se traducirá en un sistema de oposiciones: vidente-invidente, feliz-infeliz, capaz-incapaz, etc. De todas formas, vale agregar que, una vez más, Buero Vallejo se sirve de un incidente como es el de la ceguera y traza una historia que, a primera vista, sería la estructura superficial, sin embargo la invidencia será un mero vehículo para narrar esa otra historia soterrada en los canales de la

condición humana y sus miserias. Esa ardiente oscuridad, de la que habla Ignacio, es tal vez la sensación más cercana a estar vivos, y el estar vivos nos permite proyectarnos hacia un futuro marcado por la resistencia, cualquiera sea el lugar desde el que se resista: el teatro, el discurso, la actitud, etc. Ignacio define a sus compañeros de “frios”, “pacíficos”, “insinceros”, mientras que él está ardiendo: “yo estoy ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos... Ardiendo en esto que los videntes llaman oscuridad y que es horroroso..., porque no sabemos lo que es. Yo voy a traer guerra y no paz”.

Y de eso tal vez sea de lo que realmente traten los dramas de Buero Vallejo, de la ardiente llama del combate, del combatiente que ante todo resiste. Esta actitud de acometimiento es la llama del superviviente, la obligación que cada uno tiene si se jacta de llevar una vida digna. Buero Vallejo realiza en cada uno de sus dramas una apología de la vida y del hombre como futuro de la sociedad civil. Pero no se trata del hombre sumiso y dócil, plegado al sistema que lo enajena y lo encarcela. Se trata de la reivindicación de un hombre que sobre-vive porque lucha y la lucha está en la resistencia. Es un hombre que se sobrepone, si no es ahora al menos más tarde. Ahí es donde Buero Vallejo deposita la Fe y la esperanza para el género humano, pese a las tragedias, pese a las escaleras más miserables y las oscuridades más adversas.

BIBLIOGRAFIA

- BUERO VALLEJO, Antonio (2005). *En la ardiente oscuridad*. Quincuagésima segunda edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- (2005). *Historia de una Escalera*. Quincuagésima segunda. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- DE PACO, Mariano (2001). “Antonio Buero Vallejo en el teatro del siglo XX”, en *Monteagudo*, 3ra. Época, nro. 6, p. 49-52, Universidad de Murcia.
- DOMÉNECH, Ricardo (1980). “La restauración de la tragedia: Buero Vallejo”, en Diez Borque, J. (Coord.). *Historia de la Literatura Española IV. Siglo XX*. Madrid: Taurus.
- DÓNOAN, Arlene et. al. (1987). “En la tragedia late la esperanza”, en *Antonio Buero Vallejo, Premio “Miguel de Cervantes” 1986*. Barcelona: Anthropos.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. “A vueltas con el posibilismo teatral”, en Centro de documentación teatral, <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4733/A%20Vueltas%20con%20el%20Posibilismo%20Teatral.pdf?sequence=1>.
- OLIVA, César (Coord.) (1992). *Teatro español contemporáneo*. Antología. España: Fondo de Cultura Económica.
- SALVAT I FERRÉ, Ricard (1987). En *Antonio Buero Vallejo, Premio “Miguel de Cervantes” 1986, op. cit.*
- SÁNCHEZ DE AGUILAR, Alicia (2001). “El franquismo en España: ideología y discurso literario disidente”, en *De historias y ficciones. Estudios literarios españoles: del Medioevo a la contemporaneidad*. Ed effha, Universidad Nacional de San Juan. San Juan.

NOTAS

¹ El presente trabajo se elabora en el marco del seminario de Literatura Española: “Dramaturgia española: el teatro de tendencia social”, a cargo de la Prof. Gloria Siracusa, en la UNCO.

² A propósito de esto es importante no ignorar un hecho significativo para la escena teatral española como es el debate “posibilismo-imposibilismo” llevado a cabo por Buero Vallejo y Alfonso Sastre. La polémica, disputa que tiene como principales representantes a los mencionados dramaturgos, fue una discordia acerca del “posibilismo teatral” en 1960. La discrepancia entre ambos autores radica en las diferentes

posturas que tomaron frente a la actitud que debían adoptar los dramaturgos frente a la censura y en consecuencia el grado de interés por evitarla. Por lo que podemos caracterizar la polémica “posibilismo-imposibilismo” como un fenómeno que hace referencia a la relación de los autores con la autocensura y el Régimen.

De esta forma, dos son las actitudes que caracterizan las dos posibles direcciones a tomar: una la representada por Sastre, quien opta por una actitud totalmente combativa, contestataria, y otra es la de Buero quien también se opone al régimen pero de una forma mucho más sutil, como “adaptado” al régimen. Estas actitudes se reflejan en los dramas que uno y otro crearon. Sastre genera un teatro “imposibilista”, imposible de representar, dado que el mensaje que sus dramas transmitían eran deliberadamente reaccionarios para la época por lo que debían ser rápidamente censurados. En cambio, Buero opta por otro tipo de actitud, una forma más sutil y diplomática que le permite cumplir su objetivo: representar sus dramas y transmitir su mensaje al pueblo español. Esta última es la que se define como teatro “posibilista”, o sea, posible de ser representado y de burlar la censura. A esto Berta Muñoz Cáliz agrega:

Lo que en un principio se planteó como una cuestión referida a la actitud de los creadores ante su obra, en función de su mayor o menor interés por evitar la censura, a la vista de las diferentes trayectorias de ambos dramaturgos se acabó entendiendo como una forma de los creadores de relacionarse con el propio sistema franquista e incluso con el público de su tiempo. [...] El dilema posibilismo/imposibilismo afecta, en primer lugar, a la forma en que los autores entienden el proceso de creación artística. Como ambos han declarado, uno y otro utilizaron recursos posibilistas en varios de sus textos -el más conocido, la localización de sus obras en contextos alejados, si bien huelga decir que si los textos de ambos autores son susceptibles de una interpretación abierta y no unívoca no se debe necesariamente a la autocensura, sino a su riqueza significativa en tanto que obras de arte y no simples panfletos.

³ El realismo literario es una estética que supuso la ruptura con la concepción romántica del entorno, tanto en los aspectos ideológicos como en los formales, a partir de la segunda mitad de siglo XIX. El término “realismo” aparece aplicado a la literatura hacia 1825 para referirse a la imitación por parte de los románticos de la naturaleza y al detalle descriptivo de algunos de sus novelistas. Más tarde, su significado se precisó para aplicarse a ciertos pintores como Gustave Courbet que, quien llevaba a sus lienzos sencillas escenas de la vida cotidiana; enseguida se aplicó el vocablo a las obras literarias animadas de un propósito análogo de recoger fieles testimonios de la sociedad de la época. Hacia 1850 en Francia una serie de escritores y críticos presentan ya al realismo como una nueva estética consolidada desde su clara oposición al programa romántico. Los rasgos fundamentales del realismo son los siguientes: *Procura mostrar en las obras una reproducción fiel y exacta de la realidad. *Se opone al romanticismo en su rechazo de lo sentimental y lo trascendental; aspira, en cambio, a reflejar la realidad individual y social en el marco del devenir histórico. *Hace un uso minucioso de la descripción, para mostrar perfiles exactos de los temas, personajes, situaciones e incluso lugares; lo cotidiano y no lo exótico es el tema central, exponiendo problemas políticos, humanos y sociales. *El lenguaje utilizado en las obras abarca diversos registros y variedades dialectales, dado que expresa el habla común y se adapta a los usos de los distintos personajes, los cuales tienen un marcado desarrollo psicológico. *Las obras muestran una relación mediata entre las personas y su entorno económico y social; las historias suelen presentar personajes desgarrados por el entorno social, funcionando así testimonios de una época, una clase social, un oficio, etc. *El autor analiza, reproduce y denuncia los males que aquejan a su sociedad. *Transmite ideas de la forma más verídica y objetiva posible. *El realismo social reúne todos estos rasgos y agrega una marcada inclinación a la preocupación por los problemas sociales del hombre llegando a rozar con el existencialismo en su versión más filosófica o reflexiva.

⁴ Con la llegada del método de Konstantin Sergeevich Alekseyev, más conocido como Konstantin Stanislavsky, se produce un cambio de paradigma, un cambio en la definición de la acción teatral y el sujeto actor, el cual es definido por el propio Stanislavsky como “un maestro de su propio arte, capaz de transmitir al espectador la idea, el tema y el contenido viviente de una obra”.

La base fundamental del Método de Stanislavsky consiste en la interrelación entre audiencia y actor, creándose así una relación interactiva entre el actor y su auditorio. El principal interés de cualquier auditorio que va a ver teatro es creer en el personaje que el actor interpreta: justamente no ver al sujeto actor, para pasar a creer en la ficción que le da vida al personaje. Es por esta razón que el método de Stanislavsky hace hincapié en el trabajo creativo que lleva al actor a desarrollar las emociones internas que serán fundamentales a la hora de crear cualquier personaje que realmente sea de carne y hueso. La consigna principal que desarrolla este Método de entrenamiento actoral se basa en el descubrimiento de que un actor puede recabar sus propias experiencias y emociones y reemplazarlas por las del personaje que debe caracterizar y de este modo poder relacionarse con el auditorio.

⁵ A propósito de esto Mariano de Paco hace una sucinta caracterización de su dramaturgia:

El origen de la dramaturgia bueriana se remonta a las fuentes clásicas de la tragedia griega y se nutre del mismo modo con el realismo simbólico ibseniano, con el mundo de los sueños que

Strindberg había mostrado, con los interiores alucinados del teatro de O'Neil y la fragmentación pirandelliana de la personalidad. Junto a estos dramaturgos cabe recordar la tradición española, desde Cervantes y Calderón hasta la más reciente: los íntimos conflictos unamunianos, el hondo misterio del tiempo en Azorín o la recuperación de la tragedia de Federico García Lorca". (p. 50)

⁶ Mariano de Paco, entrevista a Antonio Buero Vallejo. En *Antonio Buero Vallejo, Premio "Miguel de Cervantes" 1986, op.cit.*

⁷ Recordemos que Buero Vallejo fue soldado republicano desde 1936 hasta 1939, cuando es condenado a muerte, pena que fue conmutada ocho meses después, para luego ser recluido en diferentes colonias penitenciarias durante seis años.

⁸ "La ceguera es una limitación del hombre, o sea algo que se opone a su libertad, a su desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico, que es siempre en definitiva, el de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por su libertad. Pero la ceguera es, además, una no visión, o, para decirlo de otro modo, descubrir una faceta de la verdad". En *Antonio Buero Vallejo, Premio "Miguel de Cervantes" 1986, op. cit.*

⁹ Podríamos pensar esta acometida bueriana como un mecanismo de evasión, frente a los entes reguladores de la época: la ceguera debería ser entendida en términos metafóricos.

TELARAÑAS EN POTESTAD

Margarita Garrido

Estimados, Vilma Donoso e Iván Kovac, tal como les prometí van estas primeras palabras de una espectadora de la versión escénica de *Potestad* de Eduardo Pavlovsky (1985), en la sala teatral de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados) en Neuquén, 2014¹.

Si bien solo dos veces pude ver la obra -en el marco del Selectivo Provincial de Teatro y en el cierre de las VI Jornadas de las Dramaturgia(s)- en ambas oportunidades, más allá del aplauso, me surgieron estas primeras consideraciones que trataré de precisar en torno a dos ejes de análisis: la dramaturgia de autor y la dramaturgia de actor.

La dramaturgia de autor²

En primer lugar debo aclarar que mi interpretación del texto literario corresponde a la versión escénica. Y respecto de ese texto mi atención se concentró en determinadas estrategias compositivas de la trama que confluieron en activar mi sentido de “lo trágico”. Y cuando hablo de “lo trágico” actualizo mis lecturas sobre la tragedia griega antigua en apogeo en una época de surgimiento de una democracia que se permitía la puesta en crisis de “lo político”. En tal sentido, apelando a conceptos que me resultan conocidos trataré de describir cómo fui percibiendo el artefacto literario que me atrapó en *Potestad*.

En principio advertí ciertos procedimientos compositivos que bien podrían analizarse desde la lógica de la *Poética* aristotélica, que utilizo para intentar alguna reflexión sobre la construcción poética del texto literario. Me concentraré en tres conceptos: el “error” y el “reconocimiento” de ese error por parte del personaje, y la “catarsis” en el espectador.

En cuanto al “error o falta” del personaje, en la tragedia antigua es requisito fundamental para lo trágico que ese error no sea de naturaleza moral o ética, y más aún - como en *Edipo rey* de Sófocles- si ese error es involuntario. En tal caso, tras una mirada retrospectiva, el personaje reconoce su error y ese “reconocimiento” es fundamental para que él mismo se convierta en su censor frente a la piadosa mirada de su comunidad. Ante una trama así surge el concepto de “lo trágico” a partir de una ecuación oximorónica pues contiene una ambivalencia: “culpable/inocente”, es decir, “culpable e inocente” al mismo tiempo. Entonces “lo trágico” -en su grado sumo, al menos- deviene de la responsabilidad de quien se equivoca y que luego del reconocimiento de su error se autocastiga o al menos recibe el castigo merecido. En tal sentido, la catarsis del espectador resulta del desarrollo orgánico de una acción dramática pues, si bien inicialmente lo llevó a identificarse con el personaje, sin embargo, después de haber llegado a un *clímax* de tensión entre identificación y distanciamiento, el espectador puede descargar esa tensión tras la condena de personaje, objetivamente culpable, aun cuando sea subjetivamente inocente. Y si se considera que en ese esquema actancial se actualiza la antigua práctica ritual del sacrificio del chivo expiatorio -acción fundamental para la supervivencia de la comunidad tras la expurgación de sus males- el ritual teatral, entonces, permite disolver el fantasmagórico conflicto entre la escena y la platea, conflicto inscripto en la mirada del espectador.

Ahora bien, aplicando esa maquinaria conceptual en *Potestad* puede reconocerse el juego con aquellos conceptos aun cuando se advierte un significativo desplazamiento de la poética clásica. Así pues, el monólogo del personaje, que permanentemente cambia de foco, desarrolla una compleja trama episódica que atrapa como una tela de araña. El espectador se

va identificando paulatinamente con el relato del protagonista respecto de su mujer y de su hija, es decir, el espectador se vuelve confidente de ese personaje en su rol de marido y padre, afectuoso. Esto sucede hasta que, aproximadamente en el medio de la trama, aparece un segundo personaje que provoca lo que podríamos llamar una “peripecia”. Esa ruptura o cambio se produce porque en la interacción con ese otro se devela la doble faz del padre de familia: su otra cara es la de un médico de la Dictadura Militar argentina que, además, desde su rol de médico se ha convertido en padre apropiador de “su” hija³.

Con tal procedimiento de elaboración de una trama con dos personajes que finalmente se oponen, *Potestad* no deja fluctuando la ambivalencia del protagonista: “culpable/inocente”. Recuérdese que en el esquema lógico de “lo trágico” en el antiguo teatro griego se muestra precisamente la conjunción de ambos valores. *Potestad*, en cambio, potencia uno de esos componentes ya que el protagonista es doblemente “culpable” estando doblemente involucrado en la escena del crimen, aunque él no lo reconozca y mucho menos se censure por ello. Un personaje así resulta ciego ante el reconocimiento de su error y su ceguera no inspira simpatía en el espectador que, antes que su confidente, se vuelve censor de su causa.

Ante tal personaje que no admite un juicio ético sobre sí mismo, hábilmente el texto propone la aparición de un segundo personaje, su doble tal vez, porque es precisamente ese otro, “inocente”, quien paulatinamente advierte el error del protagonista, y ese reconocimiento del otro provoca su propio distanciamiento. De modo tal que habiendo sido inicialmente construido como confidente o prodestinatario del discurso del protagonista, ese segundo personaje -aunque mudo como nosotros- con su silenciosa acción se convierte en su antagonista. Es decir, la trama textual finalmente establece la disociación entre el inocente y el culpable aunque queda en espera, espera trágica, su castigo...

¿Será por eso que al espectador de *Potestad* le cuesta sentir el efecto catártico? ¿No hay catarsis! ¿Tal vez porque al espectador le es costoso el subjetivo reconocimiento de que permanece en él algo de ese otro? ¿Tal vez porque le es costoso el objetivo reconocimiento de formar parte de una comunidad a la que le cuesta la expurgación de sus males?

Atrapado en el artefacto literario, el espectador reconoce que la trama se fue construyendo principalmente con dos procedimientos: por un lado, los “bucles” o inclusión de episodios que dilatan el tiempo del relato de modo que retardan la develación de una realidad que el espectador desconocía y que, por lo tanto, no esperaba. Además, la trama se cierra en el punto máximo de tensión entre ambos personajes, tensión que se genera también en el espectador porque, a partir de la interacción entre la escena y la platea, la ficción ha atravesado la realidad. Afirmo esto porque mis emociones, conmovidas en el vaivén de mi primer acercamiento y mi posterior distanciamiento, al finalizar el hecho teatral no se estabilizaron de modo que pudiera expresar una palabra más allá del aplauso liberador de la tensión. El texto literario me ha puesto en crisis...

La dramaturgia de actor

¿Y qué tal si tuviéramos la posibilidad de re-visar la puesta en escena de *Potestad*, pero sin las palabras? Seguramente muchos podrían argumentar que así no apreciaríamos las virtudes del texto literario. De todos modos, aun reconociendo que el código lingüístico ha hecho un aporte estético-ideológico importante, nos atreveremos a solicitar a nuestra

memoria su concentración en las imágenes visuales a fin de advertir al menos una parte de lo que definimos como la dramaturgia de actor.

Así pues surge de nuestro recuerdo un cenital iluminando dos sillas vacías junto a una mesa con un velador aún no encendido en la privacidad de un hogar. Y desde la retroescena de la izquierda, un personaje masculino, de aproximadamente cincuenta años, con vestimenta propia de la vida cotidiana actual, se desplaza lentamente hacia la silla y se aplica a la meticulosa tarea de sentarse, al lado del velador. Después de la minuciosidad con que adopta variadas posiciones que le resultan incómodas, finalmente se acomoda frontal a la platea. Tal vez entonces enciende el velador. Su cuerpo muestra tensión muscular y rigidez en las articulaciones: su pierna izquierda en ángulo recto y su pierna derecha en ángulo agudo permanecen inmóviles mientras está sentado, durante gran parte de la propuesta escénica. Y en su monólogo, mirando al espectador, la función deíctica de sus dedos apunta a la silla vacía, a su izquierda, y a algo más, a los pies de esta. Para el protagonista, todo gira en torno a ese espacio del otro, ausente, ubicado a su izquierda, hasta que algo sucede a su derecha que lo obliga a levantarse y permanecer allí un tiempo, mimetizado en ese otro ausente-presente tras su desdoblamiento escénico mientras sigue apelando a la mirada del espectador. Posterior a ese desdoblamiento del personaje -doblaje del actor- surge un nuevo cambio en la escena cuando aparece un segundo personaje. Desde la izquierda del protagonista, una mujer lentamente camina hacia la silla vacía y cómodamente la ocupa. Su posición, de perfil al espectador, es frontal al protagonista. La escena, entonces, se cierra sobre sí misma generando una cuarta pared ante la platea. La rigidez del cuerpo masculino es notable frente a los modos suaves y blandos del cuerpo femenino. Entre ambos, el intento de acercamiento visual y táctil es permanente aunque permanentemente resulta frustrado. Imposible acercamiento si se advierte los quiebres en las secuencias de los movimientos entre ambos. Especialmente en el caso del protagonista, el deseo que le hace tender un brazo hacia el otro está construido con la lógica de la ruptura. Tal lógica del deseo prohibido, que se reproduce como espejo en su *partenaire*, genera no solo tensión intraescénica sino extraescénica ya que también afecta mi cuerpo expectante, atrapado en el deseo del otro, deseo siempre insatisfecho.

En definitiva, el esquema de las acciones físicas podría estructurarse en dos partes: antes y después de la aparición del segundo personaje. Durante la primera parte, se instala una relación entre la escena y la platea ya que toda la acción monológica del protagonista está organizada en función de su interlocutor mudo, extraescénico, el espectador, que se siente visualmente apelado por aquel. Es a ese espectador al que trata de explicarle algo en alusión a alguien ausente, a su izquierda -esa presencia de la ausencia está clara en la silla vacía- y luego también en alusión a ese otro ausente, a la derecha del protagonista. Tras esta secuencia de acciones entre la izquierda y la derecha, frontales al espectador, surge, en cambio, la segunda parte de la obra que se centra en la interacción entre una pareja, olvidada de la expectante comunidad que los observa. Muy hábilmente, el silencio de la mujer -muda como nosotros, los espectadores, pero no ciegos- nos hace concentrar la atención en sus movimientos suaves, blandos, en oposición a los movimientos del protagonista. Podría decirse, entonces, que de la imagen visual de esta segunda parte del hecho escénico surge una cuidada réplica de acciones sostenidas en la lógica del desencuentro. Al final, el alejamiento del personaje femenino deja al protagonista en soledad, en la oscuridad de la escena y, por qué no, en la oscuridad de su escena traumática.

Y en la claridad de la platea, tras los merecidos aplausos, se devela la crisis que deviene de un acontecimiento teatral que toca ciertas fibras de nuestra subjetividad...

En síntesis, retomando el análisis de ambos ejes dramáticos consideramos que un componente importante de la propuesta escénica de *Potestad* radica no solo en los procedimientos compositivos del texto espectacular, sino en la telaraña del encuentro convivial capaz de entrelazar el espacio de “ficción” con ese otro espacio “real” del espectador. Podría decirse, entonces, que apreciamos *Potestad* no solo por una cuestión estética sino por su relación con “lo político”. Pues esto me sucede cuando el acontecimiento teatral apela a mi subjetividad para el “reconocimiento” de la errónea trama de la historia argentina en la que soy partícipe necesaria, precisamente por la acción de mi memoria con sus efectos en el presente y con potestad en el porvenir...

¡Interesante propuesta, la de Iván Kovac y Vilma Donoso...!

NOTAS

¹ Con I. Kovac y V. Donoso, la obra se puso en escena en 2010 y continúa. Recibió el premio a “la mejor actuación masculina” en el Selectivo Provincial de Teatro, en Neuquén, marzo de 2014.

Iván Kovac

-Estudios universitarios completos: Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo. Título: **Intérprete Dramático**.

-Estudios terciarios: Escuela Regional Cuyo de Cine y Video. Título: **Realizador de cine y video** (Inconcluso).

Como actor

Teatro para adultos

1995: *Pim, Pum, Pam*. Versión libre sobre textos de Eugène Ionesco, dirección de Víctor Arrojo, Mendoza.

-----: *Cadena perpetua*. Creación colectiva del grupo Cadena Perpetua, Mendoza.

1996: *Los días de Julián Bisbal* de Roberto Cossa, por el grupo Ensemble, Mendoza.

-----: *Sobre el daño que hace el tabaco* de Antón P. Chéjov. Unipersonal, Mendoza.

-----: *Performance*. Grupo La Máscara, Mendoza.

1997: *Antígona desnuda desciende la escalera*, escrita y dirigida por Carmen A. Ormeño, en Río Negro y Mendoza.

1998: *Cóndor* de Susana Tampieri, por el grupo Cajamarca, Mendoza.

-----: *Fragmentos de un destierro*, creación colectiva, dirección de José Luis Valenzuela.

2002: *Postales argentinas* de Ricardo Bartís (Proyectada en el ciclo de Teatro y Tv de Canal 7 Argentina, ganadora de la Fiesta Regional de Teatro 2002).

2003: *María de Buenos Aires*. Operita de A. Piazzolla y H. Ferrer.

-----: *Agosto* de Sergio Martínez, por el grupo La Libélula (Proyectada en el ciclo de Teatro y Tv de Canal 7 Argentina).

2004: *Molierescus, la misma pasión* de Claudio Martínez, grupo La Libélula.

-----: *Democracia en el bar* de Leo Maslía, con la Comedia Municipal de Mendoza.

2004-2005-2006: *Kamikaze*. Espectáculo de humor co-dirigido con Claudio Martínez.

2006: Actuación junto al Coro Vocacional de Chos Malal, Neuquén.

2009-2011: *Fotos del silencio* de Fernanda Archanco, por el grupo de Teatro X la Identidad Fiske Menuco (Gral. Roca), Río Negro.

2010: *Potestad* de Eduardo Pavlovsky, desde 2010 a la fecha.

Teatro para niños

1999: *La máquina de jugar*, creación del grupo La Libélula (Ganadora de premios a nivel nacional), dirección de Claudio Martínez.

-----: *Ensalada de juguetes*, creación del grupo La Libélula (Ganadora del premio Estrella de Mar 2000 al mejor espectáculo infantil), dirección de Claudio Martínez. Desde agosto de 1999 a la fecha.

-----: *Historias de mentirita*, creación del grupo La Libélula.

2000: *Los superhéroes también toman la leche*, creación y dirección de Claudio Martínez (Ganadora de la Fiesta Provincial).

2001: *Diversiones inventadas* de Claudio Martínez.

2002: *Grandes acontecimientos*, creación colectiva.

-----: *Romeo y Julieta, un amor con pirueta*. Versión del clásico de Shakespeare, por Sergio Martínez.

-----: Participación como actor en Vendimias Nacionales y departamentales (Mendoza, Godoy Cruz, Capital) desde 2002.

2003: *Mosqueteros, la última misión*, por el grupo La Libélula.

- 2004: *Los tres lobitos y el chancho feroz*, por el grupo La Libélula.
-----: *Bombos y platillos*, creación colectiva, por el grupo La Libélula.
-----: *Tantos, puntos y goles*, creación colectiva, por el grupo La Libélula.
2005: *El Romeo y la Julieta*, versión gauchesca del clásico de Shakespeare en la Fiesta Nacional De La Tonada, Tunuyán, Mendoza.
-----: *Los Pérez Gilez de vacaciones*, grupo La Libélula.
2007: *Papas fritas*, espectáculo de humor junto a Claudio Martínez en Mendoza.

Magia

- 2006: Socio fundador de la "Agrupación Magos sin Galera" de Mendoza.
-----: Presentación permanente en eventos desde 2006 en Mendoza capital y alrededores.
-----: Presentación permanente en eventos en la localidad de Chos Malal, Neuquén y alrededores, desde 2006 a la fecha.
2007: Show de Magia en el marco de las actividades de verano, organizado por la Coordinación de Cultura de Chos Malal, Neuquén.
-----: Presentación en la localidad de El Huecú, Aluminé y Las Coloradas, Neuquén, por los festejos del Día del Niño.
2007-2008: *El show del payaso Nené y el mago Iván*. Presentación para escuelas, cumpleaños y municipios de Chos Malal, Buta Ranquil, Las Lajas, Piedra del Águila, Zapala, Rincón de los Sauces, Villa la Angostura y Junín de los Andes.

Como director

- 1995: *Cadena perpetua*. Creación colectiva, por el grupo Cadena Perpetua.
1996: *Los días de Julián Bisbal* de Roberto Cossa, por el grupo Ensamble.
-----: *Performance*. Grupo La Máscara.
2004: Fiesta Nacional de la Vendimia: Asistencia de Dirección de actores.
2005-2006: Fiesta de la Vendimia de Godoy Cruz 2005: Asistencia de Dirección de actores.
2007: *Modelos de madre para recortar y armar* de Hugo L. Saccoccia con el Grupo Municipal de Teatro de Chos Malal, Neuquén.
-----: *Blanca siete y los nueve enanitos*, versión sobre el clásico de los hermanos Green, con el Grupo Municipal de Teatro de Chos Malal.
2007-2008: *El lugar* de Carlos Gorostiza, con el Grupo Municipal de Teatro de Chos Malal (En 2008 participó del Festival Provincial de Teatro en la ciudad de Zapala).
2009: *Debajo de la alfombra*. Creación colectiva con el grupo de teatro de jóvenes de Chos Malal. Teatro x la Identidad.
-----: *Como el agua* de Tomás Antonio Foti, estrenada en el Festival Nacional de Teatro de Humor y Premios Emilia, Zapala, Neuquén.
2011: *La culpa y el chancho* de Nicolás Allegro, estrenada en el Festival Nacional de Teatro de Humor y Premios Emilia, Zapala, Neuquén.
-----: *Va y viene, una comedia escatológica* de Javier Ahumada, estrenada en el Festival Nacional de Teatro de Humor y Premios Emilia, Zapala, Neuquén.

Vilma Esther Donoso

- Nacida en la ciudad de Mendoza y radicada en el norte neuquino, Chos Malal, en 1998. Maestra de Artes Plásticas. Docente de teatro en el CIART (Centro de Iniciación Artística) N° 6 de Andacollo y en el CIART N° 4 de Chos Malal. Fue incursionando en el teatro a partir del taller municipal de Chos Malal a cargo de Iván Kovac, desde el año 2005. Participó en diferentes obras y festivales:
2006: *Modelos de madre para recortar y armar* de Hugo Saccoccia. Con presentaciones en el Cine-teatro "Secundino Peri" de Chos Malal, también en Trico Malal y El Huecú.
2008: *El lugar* de Carlos Gorostiza. Con presentaciones en el Cine-teatro de Chos Malal, y en el Selectivo Provincial de Teatro realizado en Zapala.
2009: *Como el agua* de Antonio Foti. Con presentaciones en Chos Malal, y en el Festival Nacional de Humor de Zapala.
2010: *Potestad* de Eduardo Pavlovsky. Con presentaciones en Plaza Huincol, Cutral Có, Chos Malal, Zapala y Neuquén capital. También en la ciudad de Mendoza.
2011: *La culpa y el chancho* de Nicolás Allegro. Con presentaciones en Chos Malal, en el Festival Nacional de Humor de Zapala, en la ciudad de Neuquén y en Andacollo.
² Eduardo Pavlovsky nació en Buenos Aires en 1933. Es actor, dramaturgo, director teatral y médico psiquiatra. Desde su primera escritura, en 1962, a la actualidad, se reconocen más de una veintena de obras. Para más información remitimos a una entrevista realizada por Jorge Dubatti, en "Entrevista con Eduardo Pavlovsky: 'El teatro es, para mí, la vida'". *La revista del CCC*, enero/agosto 2012, nro. 14/15. Disponible en versión *online*.

La versión literaria de *Potestad* puede leerse en <http://www.memoriaenelmercosur.educ.ar/wp-content/uploads/2009/03/potestad.pdf>. El estreno se realizó el mismo año de su escritura (1985) en el Teatro del Viejo Palermo, con la dirección de Norman Briski.

³ En *Página 12* (03/03/2000) se lee:

“Cuando estrené *Potestad*, en 1985, el tema de los raptos de niños no se veía como problema, no tenía una subjetividad en la gente, pero actualmente presenta una vigencia escandalosa. Estas funciones las hago con mucho entusiasmo por los jóvenes, porque es algo que conviene recordar siempre”, cuenta el dramaturgo, actor y médico psiquiatra Tato Pavlovsky. (...)

“Los criminales y raptos de niños podían ser tiernos. Precisamente eso es lo que los convierte en individuos muy complejos”, opina Pavlovsky. “Para hacer un personaje de estas características hay que meterse en la lógica del represor. El personaje ampara a la nena, la educa con mucho amor, le da lo mejor de sí, pero le roba la identidad, le modifica el nombre y le niega su historia. Esto es un acto criminal. Muchos chicos, aún cuando se enteran de la verdad, prefieren quedarse con quienes mataron a sus padres. ¿Cómo se explica que los mellizos Miara quieran seguir viviendo con sus apropiadores?” La ternura y la monstruosidad conviven en la psicología del torturador. “En definitiva, la represión me interesó desde la perspectiva de su ambigüedad”, sostiene en una entrevista con *Página 12*.

Pavlovsky sintetiza la génesis de *Potestad*: “Nuestro país sufrió durante la dictadura una de las patologías sociales más graves y difíciles de diagnosticar. No había antecedentes en la psiquiatría mundial de este fenómeno social. Un grupo de hombres y mujeres dedicándose a raptar niños considerándolos botín de guerra. Una nueva secta de hombres ‘normales’ se dedicaba a raptar a los niños de padres asesinados y cambiarles la identidad original por otra. *Potestad* surge como una necesidad de hablar de este fenómeno, de este nuevo tipo de monstruosidad que nació en la dictadura. De esta falla ‘ética’ que contó con tantos cómplices”.

POLITICA DEVOLUCIONARIA

José Luis Valenzuela

*“En el arte actual (...), no sentir
nada es no trabajar lo suficiente”.*
(Nicolás Bourriaud)

De la revuelta al zapping

Un título como *30000. Teatro de la Memoria* contiene, para cualquier argentino en edad de sufragar, una referencia inequívoca: todos sabemos que se alude allí a los “desaparecidos/as” de los años ’70s, aun cuando muchos compatriotas hayan reducido drásticamente esa cifra y aunque a la mayoría de ellos ese trauma nacional les importe tanto como un accidente de tránsito en Ottawa o como el nacimiento de mellizos en Kuala Lumpur. En la modernidad líquida que nos toca vivir, en estos tiempos de cinismo mercenario, el ejercicio de la memoria es una obsesión minoritaria, más digna de aislamientos preventivos que de emulaciones o elogios.

De poco sirven las profusas páginas que -al menos desde el siglo XIX- nos advierten sobre esa Repetición que fatalmente golpea a los desmemoriados; el olvido es el protector espontáneo de las psiquis atareadas en el incesante consumo de lo nuevo. Recordar, en cambio, implica un trabajo a contracorriente, una elaboración obstinada en pugna con el humano deseo de no saber. Y ese combate entre la averiguación y la ignorancia se escenifica incansablemente en Occidente desde que Edipo nos mostrara la letal potencia de una verdad súbitamente develada. De modo que, en buena medida, podría decirse que todo el teatro occidental es un Teatro de la Memoria, y es previsible que un festival consagrado a “los treinta mil” albergue un amplio espectro temático y un variado abanico de formas concebidas para dialogar con públicos igualmente diversos, lejos ya de unanimidades que tal vez nunca existieron.

Es así que el 7° Festival Provincial 30000, organizado por la Delegación San Juan del Instituto Nacional del Teatro entre el 24 y el 27 de abril de 2014, ha sido, para los espectadores que llenaron las salas cada noche, la ocasión de transitar por la diversidad compleja y contradictoria de lo que en este incierto siglo XXI podemos seguir llamando “teatro político” sin que sea fácil distinguirlo del teatro a secas.

Cada vez que intentamos precisar el adjetivo “político” en este territorio del arte, las comparaciones históricas parecen inevitables, aunque, como es el caso de los párrafos introductorios que siguen, naufraguemos en esquematismos y esbozemos solo sobrevuelos apresurados.

En los años ’70s, era “política” la denuncia de un estado de cosas social, de incumbencia colectiva, con poco espacio para las singularidades y con un notable protagonismo de las figuras “típicas”, rápidamente identificables por todos los públicos. Era la época en que el sujeto revolucionario tomaba el aspecto de un partido político, de un movimiento de masas, de un sindicato, de una célula armada..., con sus líderes y sus adversarios rápidamente caracterizables. Las dramaturgias, las actuaciones y los dispositivos de escenificación reproducían en buena medida los modelos provistos por ilustres precursores europeos: Piscator, el Brecht “didáctico”, el Agitprop bolchevique...

También eran “típicos” -aunque dotados de una mayor complejidad alegórica- los personajes del “grotesco” practicado por otros teatristas que entendían ese género como una

progresión dramática desde la deformación (casi siempre cómica) de personajes y situaciones hasta la ominosa convivencia de humanidad y animalidad en seres que convocaban a la vez la risa y el horror. Era entonces política -en autores como Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky o Ricardo Monti- la exhibición de esos conflictos irresueltos como figuración del malestar generalizado de una sociedad en lucha consigo misma, confusa y autodestructiva.

Tras la restauración democrática, la explosión carnavalesca y neodadaísta del *under porteño* o la festiva irreverencia de la *Cochera cordobesa*, por ejemplo, inauguraron una imprevista dimensión de “lo político”, a saber, la celebrada admisión escénica de individuos impresentables, de los desahuciados de todos los escenarios, de los deseos más indignos, de las costumbres inconfesables y de las teatralidades marginales. En reductos desaconsejables que nada debían a los postulados estético-temáticos del viejo teatro independiente, esta impensada peste dionisiaca autorizaba y promovía el brillo de los desclasados, de los ambiguos, de los desordenados, de los fronterizos, de los “trans”, de los que nunca habían pasado por una escuela de actuación ni habían leído a Stanislavski ni a ningún otro Padre con prerrogativas para separar a los actores de los que no lo son ni lo serán nunca. Fue entonces profundamente política esta toma por asalto de los escenarios por parte de los que carecían de cualquier calificación habilitante. Y fue también político el consecuente trastorno de las formas impulsado por estos huérfanos iconoclastas.

Con los años '90s retornaron las composiciones minuciosas y las poéticas autoconscientes, y se afirmaron los memorables espectáculos del Sportivo Teatral de Ricardo Bartis y las inquietantes producciones del Periférico de Objetos, derivando, hacia el final de la década, en obras que insistían en el obsesivo tratamiento de las “disfunciones”, las violencias y los *impasses* de los vínculos intersubjetivos. Para dar cuenta de esta reconsideración escénica de “lo político” -término al que se antepuso el prefijo “micro”- el discurso crítico debió echar mano a la jerga deleuziano-guattariana que en Francia había comenzado a irrigarse a fines de los años '60s. Los ensayos, los análisis y las reseñas se poblaron lentamente de “rizomas”, de “intensidades”, de “estados”, de “estratos”, de “cartografías”, de “máquinas deseantes”, de “pliegues”, de “virtualidades”, de “desterritorializaciones”... Lo político, abordado ahora en un nivel “molecular” antes de extenderse a las multitudes “molares”, acabó refugiándose en los “inconscientes que protestan” -al decir de Deleuze y Guattari- forzando la productividad de sus deseos o descomponiéndose entre los engranajes de la máquina de guerra estatal.

Pero las vicisitudes de lo político en los escenarios argentinos de las últimas décadas del siglo XX no solo desplazaron contenidos y renovaron formas, sino que incidieron en esa zona problemática que llamamos “recepción teatral” o, quizá mejor dicho, en el eje producción/consumo del hecho escénico. De los públicos exaltados o conmovidos de los años '70s se pasó a las salas desconcertadas, semi-vacías de hoy, incomodadas o silenciosamente agitadas por preferencias, rechazos y entusiasmos específicos.

Los escenarios dejaron de prescribir los modos en que deben entenderse, gozarse o descifrarse las obras exhibidas y a los espectadores se les entregaba el “poder” -comparable al del televidente con el control remoto en sus manos- de editar, entrar, permanecer o salir de unos espectáculos que habían dejado de ser “representacionales” para devenir “performativos” en diversos grados. Una “libertad” -a veces angustiante- que gravitaba sobre receptores desprovistos de “manuales de usuarios” dejaba así al descubierto una “política de la recepción” desde la cual todo el teatro setentista aparecía -retrospectivamente- tan manipulador como los productos más crudos de la industria cultural.

Las derivas de “lo político” entre aquellas exaltaciones y estos desconciertos no son ajenas, claro está, a las determinaciones económicas, sociales e ideológicas que siempre enmarcan e infiltran nuestra práctica escénica, y cualquier estudio atendible del teatro argentino contemporáneo está obligado a demorarse en ellas. Por lo pronto -y dentro del muy limitado alcance de estas reflexiones- cabe decir que el giro micropolítico y la política de la recepción continúan irrigando nuestros escenarios, convocando tribus de devotos o suscitando malestares y aversiones en quienes objetan que, mientras los teatristas nos concentramos en nuestros espacios íntimos, el Poder (que nunca se rindió a los relativismos posmodernos) sigue comprando, imponiendo y derribando gobiernos, encandilando masas, multiplicando beneficios (propios), negociando distritos entre sus fracciones potencialmente conflictivas y consolidando su invicta hegemonía mundial.

Recuerdos de la muerte (propia)

La desaparición forzada de personas, el ilimitado sadismo practicado en los centros de detención, fueron, al igual que la Shoah (pese a que las víctimas de esta última no hayan admitido comparaciones), heridas definitivas en la carne de la Historia. Esos tajos tienen la dimensión de lo irremediable, aunque frente a hendiduras semejantes los hombres de todos los tiempos han ensayado unas pocas respuestas básicas: el olvido, el perdón, la venganza o el clamor de justicia (es decir, de castigo). No obstante, ninguna de estas reacciones puede borrar una huella que ha quedado inscrita para siempre en lo Real, y que desde allí nos zumba con la constante amenaza de repetirse en el momento menos pensado. Hay, entonces, una quinta respuesta posible que no intenta borrar las marcas sino redireccionar sus efectos. Se trata de una reacción que el arte ejemplifica, pero que puede manifestarse también en los sueños, las fantasías, los chistes o, en general, en aquello que Freud llamaba “formaciones del inconsciente”.

Puesto que la insistencia en la herida puede paralizarnos, el arte pretende continuar ese trazo indeleble, llevando su influencia por senderos menos letales que los de su pura repetición. Y ese intento redireccionador es lo que llamamos “creación” o “trabajo artístico”. Recíprocamente, podríamos decir que toda obra es un intento reparador-continuador de una huella por una vía que no es la del olvido, ni la del perdón, ni la de la venganza, ni la del reclamo de castigo.

Continuar el trazo que un acontecimiento deja en un cuerpo (individual, social) es entonces muy diferente de olvidarlo, perdonarlo, vengarlo o compensarlo según la Ley. Lo cual no impide que el mismo individuo ocupado en continuar -es decir, en “redireccionar”- un trazo imborrable pueda, como sujeto social, apoyar activamente algunas de las otras cuatro respuestas frente a la herida traumática. Estaríamos entonces ante la escisión -a veces difícil de sobrellevar- entre artista y ciudadano.

Las cuatro alternativas de una reparación no-artística suelen atarse a la impaciencia del activista, a la negligencia del amnésico o a la meticulosa seriedad del archivero, aun cuando este proceda finalmente a borrar o a quemar sus registros, dejándose arrastrar así por el olvido. Estas alternativas son, para apoyarnos en la terminología de Günter Grass, menesteres de la “memoria”, si admitimos que, en cambio, “al recuerdo le gusta jugar al escondite como a los niños. Se oculta, tiende a adornar y a embellecer, a menudo sin necesidad. Contradice a la memoria, que se muestra demasiado meticulosa y,

pendencieramente, quiere tener razón”. (Günter Grass; *Pelando la cebolla*, Buenos Aires, Alfaguara, pág. 10)

La continuación de una huella -cercana al “recordar” de Grass- equivale a una reorganización “lúdica”, por así decirlo, de los efectos de esa huella en los cuerpos que la recibieron. He enmarcado entre comillas la palabra “lúdica” para subrayar que se trata aquí de un juego, pero debe aclararse que este está sometido a reglas que la historia de determinada disciplina -la Historia del Teatro, en nuestro caso- ha venido decantando a través de los siglos y que acotan fuertemente el margen de libertad e invención de ese sujeto que “juega” con la huella indeleble. Podría decirse, en el sentido que Grass da a estas palabras, que el olvido se opone más al “recuerdo” que a la “memoria”, teniendo en cuenta, como había observado Freud, la paradójica pasión por no saber que afecta a esta última.

Cabe decir que el recuerdo y la memoria responden a usos o funcionamientos particulares del tiempo subjetivo. Puesto que el tiempo “se nos da” sin que podamos poseerlo, y puesto que el tiempo es el emblema de todo aquello que nos determina y se nos impone en tanto que seres humanos, solo hay un modo de conquistar una relativa autonomía frente a las fatalidades que Cronos nos asesta: el trabajo. Trataré de aclarar este punto, pero tengamos en cuenta previamente que, entre esos golpes inexorables que el Tiempo descarga sobre nosotros, la muerte asume sin duda la dimensión de insignia suprema. Y es también ella, la muerte, el sumo objeto del olvido.

Se ha dicho que olvidar la muerte es una necesidad de la vida, sobre todo de la vida psíquica. Si el humano vivir, el vivir “ilusionado”, supone imaginar un futuro como posible espacio de construcción personal, es necesario olvidar la propia muerte, ese implacable instante que ensombrece todo porvenir. La muerte propia, muda e infalible, debe entonces sepultarse muy por debajo de nuestra conciencia del día a día, muy por debajo de las palabras que dan “sentido” -es decir, orientación- a nuestro hacer cotidiano. Bajo el sentido y las significaciones que nos permiten “vivir humanamente”, yace la verdad a-significante de la muerte, reducida a una huella ilegible, desnuda de ideas y de nociones, pero marcando, a nuestras espaldas, la dirección de nuestros pensamientos.

Toda herida capaz de dejarnos sin palabras es entonces un recordatorio de la muerte, y es por ello que el olvido trabaja allí para permitirnos seguir viviendo, es decir, seguir pensando y haciendo. Evocar la herida recibida -tal vez con intenciones reparadoras en el modo del perdón, la venganza o el castigo- es abrirnos a la dimensión inimaginable de la propia muerte. El olvido habrá hecho ya su labor encubridora sobre lo que se pretende traer al presente; el acontecimiento en sí estará ya definitivamente perdido. Es por ello que, frente a lo que ninguna imagen ni palabra puede reconstituir, el sujeto encuentra al menos dos vías directas que lo invitan a “pasar al acto”: la venganza y el castigo por mano propia. Pero le cabe también, ante lo irrecuperable, la obstinación del trabajo: el atareado trámite de desagravios y compensaciones en los laberintos de la Justicia, el esfuerzo del perdón en quien comprende que el lugar de eterna víctima solo le depara pasividad, inhibición y duelo melancólico. El buscador de justicia extrae su impulso al trabajo de la Verdad que cree poseer, mientras que el perdonador reemplaza la exhumación de esa Verdad por la concesión de un indulto sobre la base de una verdad confesada por el victimario.

El trabajo artístico, en cambio, reconociendo la huella traumática como indeleble e intraducible, dando por perdida la Verdad del acontecimiento y desconfiando de las verdades de la conciencia, bordea esos vacíos con tramas reticuladas en las que tiene cabida la contradicción, la duda, el secreto y la invención pura. Es en esa construcción reticular donde

“juega” el artista, enmarcado por reglas que preceden históricamente a sus audacias: cada realizador adviene a un campo que está atestado de “lenguajes”, códigos, procedimientos y “regímenes semióticos a-significantes”, como diría Guattari. Y si ese (des)orden material y simbólico puede tener para la “libertad” artística el peso de un obstáculo y la exigencia de un largo aprendizaje, del paso por sus desfiladeros depende la relativa perdurabilidad de las obras y la posibilidad de que sus efectos incidan en subjetividades ajenas a la del propio artista.

Dicho de otro modo, el trazo originario, la huella de un acontecimiento perdido para siempre, emisario de la muerte y tan indecible como ella, es, para el artista, un “imperativo de trabajo” que, sin embargo, no lo instruye sobre cómo realizar la tarea reparadora o, mejor dicho, “continuadora” de ese trazo. Las herramientas y las estrategias para la construcción bajo perentorio encargo le serán parcialmente dadas, en cambio, por ese saber específico, históricamente acumulado en medio de permanentes disputas que llamamos Historia del Arte. Por extenso que sea ese saber histórico, sus archivos le proveerán solo un marco y un trampolín del que deberá saltar bajo la presión de la huella primitiva. Y ese salto-respuesta que a su vez aspira a dejar un trazo continuable, tendrá, con respecto al corpus que le precede, el carácter de un “suplemento”, en el sentido que Derrida daba a ese término.

La continuación del trazo originario será entonces siempre infiel, distorsiva, provisoria, refractante, insumisa, parcial y, sin embargo, será afirmada por el artista como si se tratara de un producto último y definitivo, capaz de abrir un tajo en la malla de las certezas sociales y privadas. Es en tanto que “acto” -tal vez precedido por una larga y meditada elaboración que sin embargo no tiene el valor de una “causa”- que la obra podrá irrumpir como acontecimiento y, bajo ciertas condiciones, dejar un trazo o huella en el *socius*. El trazo dejado por el acto artístico será entonces huella de una huella.

Entre la huella originaria (ilegible) y la obra-huella (parcialmente legible) habrá una relación de infidelidad y aun de traición, de todos modos inconstatable. Pero, paradójicamente, es la fragilidad y la contingencia de esa traducción o suplementación lo que podría convertirla en “orden de trabajo” para otros artistas o intérpretes, es decir en un trazo que demanda su continuación en otros contextos, en otros momentos y en otras materias.

Debo insistir en la condición paradójica de una obra que tiene el carácter de un “acto” -es decir, de una afirmación tajante, definitiva y “sin por qué”- y que, a la vez, emerge como manifestación “vacilante”, “fragmentaria” y “provisoria” de una huella arcaica, definitivamente inaccesible. En esa contradicción residen las dificultades de “desmontar” un espectáculo contemplado, “devolviendo” a sus realizadores los efectos de una recepción y habilitando así un diálogo capaz de continuar los que el espectáculo ha “trazado” en sus espectadores. Tal dificultad consiste en que los teatristas nos entregan un “don” acabado y cerrado mientras que, en tanto que “desmontadores” de ese obsequio, debemos tratarlo más bien como el germen de incontables continuaciones posibles. Dicho de otro modo, tendremos que restituir la contingencia y la incompletud en una obra que nos ha sido entregada como punto final y necesario de un esfuerzo enamorado de sus temas y sus formas. El desmontaje productivo que tiene como punto de partida o pretexto esa “ofrenda” que los artistas ponen en escena, puede tener para estos la violencia -contenida o explícita- de quien relativiza el aura resplandeciente de un objeto amado y ofrecido en comunión sacrificial.

Diez obras y cuatro líneas

Se sigue de lo dicho que el diálogo entre los realizadores de un espectáculo y quien les “devuelve” las impresiones recibidas durante una función, debe situarse en el inestable equilibrio entre el develamiento de las formas, las estructuras, los códigos, los “lenguajes” y los procedimientos que preexisten y trascienden a la obra considerada, y la preservación de la singularidad (en extremo valiosa para sus realizadores) del espectáculo efectivamente producido. La “devolución” o el “desmontaje” se debate entonces entre las generalidades que sitúan una obra particular en un campo cuyas líneas de fuerza pueden volver a poner en “proceso” lo que inicialmente nos ha sido presentado como un “producto”, por una parte, y la pregunta sobre el grado en que la obra ofrecida, quizá afirmada con la fuerza de un “acto”, adquiere o no el peso de un “acontecimiento” en el sistema teatral hegemónico, por otra parte. Y todo ello condicionado por el hecho de que, por lo general, quien “devuelve” ha visto el espectáculo una sola vez.

En la práctica e idealmente, el efecto de la “devolución” de impresiones o del “desmontaje” de una obra debería ser doblemente estimulante para sus realizadores, pues, en principio, les motivaría a proseguir su propio trazo y, por otro lado, les señalaría que la contundencia de un espectáculo en tanto que “acto” desgarrador de las “certezas” vigentes en un determinado contexto, bien podría poner en segundo plano la discutible universalidad de la “calidad artística” que se espera de una obra. Detengámonos entonces en lo que he podido “devolver” a las obras presentadas en el 7° Festival Provincial de Teatro de la Memoria.

Una preocupación temática común, la de la “identidad”, podría servir de conexión entre los dos espectáculos -disímiles en todo lo demás- ofrecidos la noche del 24 de abril: *Número 8* de Luciano Delprato y *Tiburcia... y otros cautiverios* de Jorge Flores Quiroga. Y un buen camino para “desmontar” estas obras podría ser el de comparar los modos en que cada una de ellas nos remite a este tema hipotéticamente común.

En un reportaje concedido al diario cordobés *La voz del interior*, Luciano Delprato, director de la Organización Q, cita una frase de su amigo Silvio Lang: “Uno es responsable del mundo que se imagina”. De inmediato, una expresión como esta hace pensar en un conocido imperativo de la ética psicoanalítica: hazte cargo de tu deseo. No obstante, el entrevistado prefiere comentar que “a veces naufragamos en el sentido, pero también hay que hacerse cargo de los ‘restos’ del naufragio”. Restos que flotan, diríamos, inasimilables e ilegibles, en el océano del omnipresente sentido que suele recubrir nuestras existencias. En la escena serían “trazos” que, por su obstinada ilegibilidad, persisten en el aparato perceptivo de los espectadores, desafiando sus capacidades asociativas. El teatrista “se hace cargo”, se “responsabiliza” de esas persistencias enigmáticas, de esos restos, cuando no pide disculpas al público por aquello que de su obra permanece ilegible o insoportable, pues también para él insisten como enigmas.

Así, con *Número 8*, la Organización Q se hace “responsable” de llevarnos en un viaje de más de dos horas sobre el más inestable de los soportes: las tablas siempre oscilantes de una balsa en medio de un océano que bien puede ser de ácido sulfúrico. Los espacios incómodos para los actores nos remiten de inmediato a Tadeusz Kantor, para quien la escena opera por momentos como una “máquina aniquiladora” que “por movimientos brutales, automáticos, reprime a los actores, los arroja ‘más allá’, los elimina. Para la vida y la representación, queda un espacio ridículamente pequeño. Los actores se esfuerzan por no

dejarse echar del todo, por guardar el equilibrio; se agarran como gentes que se ahogan, luchan desesperadamente, caen”. (Tadeusz Kantor; *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, De la Flor, 1984, pág. 126)

En la mencionada entrevista, Delprato señala que “el concepto básico de la Organización Q es extender la ética del trabajo con objetos a la del trabajo con sujetos”. Y la entrevistadora Beatriz Molinari comenta que “el grupo está interesado en la fricción de los sujetos con el tiempo y de los objetos con el espacio”. ¿Qué debemos entender por “fricción”? La palabra nos hace pensar en impedimento, obstáculo, rispidez, “disfuncionalidad”... La “disfuncionalidad” de un espacio es, como lo he indicado en el párrafo precedente, uno de los rasgos del teatro kantoriano. En cuanto al tiempo, podríamos decir que este es “disfuncional” si no se presta dócilmente a los “proyectos” de los sujetos. El tiempo funcional, en cambio, sería correlativo de un trayecto con metas precisas que instala lo “decidible” (el fracaso o el éxito) como punto final de un proceso. El tiempo de la ficción clásica es, para el lector-espectador, un tiempo “funcional”, aun cuando los protagonistas del relato deban enfrentar incontables obstáculos e incluso morir en el intento de llegar a la meta.

El tiempo “friccional”, en cambio, no solo puede ser ríspido para los actores-personajes, sino también para el espectador acostumbrado a deslizarse en la linealidad de las narraciones realistas. En *Número 8*, se diría que los actores-personajes están atrapados en un tiempo dramático que se niega a soltarlos, proponiéndoles muchas veces una continuación del relato en momentos en que la obra parece haber llegado a su fin. Para el público, ese final indefinidamente diferido lo expone a la angustia de lo interminable, a ese vértigo ansiógeno de lo infinito (es decir, de esa entidad inabarcable que suele simbolizarse mediante un “ocho” horizontal). El tiempo engendra fricción en los espectadores -y ya no solo en los sujetos escénicos- cuando la meta de la acción se desdibuja y se torna indecidible, confrontándolos a una experiencia “barroca, bizarra, de elementos en una ensalada mística con cierto grado de exquisita” (Delprato), exponiéndolos, en suma, a una recepción indefinidamente abierta, reformulable, “disfuncional”.

El relato de *Número 8*, desplegando una temporalidad dramática “friccional”, ofrece sin embargo repentinas tablas de salvación a los espectadores anhelantes de sentido: promediando el espectáculo, la escena se convierte en un retablo en el que asistimos a la representación de una obra corta de títeres protagonizada por Mr. Punch y su esposa Judy. Es característica, en la tradición del teatro popular inglés, la autosatisfacción, la violencia y el desparpajo de Punch cada vez que enfrenta a sus antagonistas, y la versión que nos propone la Organización Q se ajusta estrechamente a la secuencia argumental establecida en la Inglaterra victoriana. Considerada por algunos críticos como “sucesiones de encuentros” más que como historias propiamente dichas, las obras protagonizadas por Punch están concebidas para ser escenificadas en la calle, permitiendo que cualquier transeúnte se “enganche” frente al retablo y pueda comprender rápidamente la situación representada, prosiguiendo su marcha en cualquier momento. De este modo, la linealidad que instala este “intermedio farsesco” en el despliegue de *Número 8* puede aparecer para algunos espectadores como un “respiro” con respecto a la compleja trama que hasta entonces venía ofreciéndoles el espectáculo. Tanto en esta “inserción” titiritesca como en un monólogo ubicado cerca del final de la obra, así como en otros tramos diseminados en su desarrollo, el público “reconoce” -o cree “reconocer”- claras alusiones a la historia nacional y a sus personajes, así como a los supuestos significados del título del espectáculo. Por otra parte, para algunos espectadores

informados, la situación de estos naufragos a la deriva puede remitir “intertextualmente” a la pieza de Sławomir Mrożek *En alta mar* y, sobre todo, a la escena pintada por Théodore Géricault en *La balsa de la Medusa*.

En suma, *Número 8* propone intermitentemente estos “islotos de sentido” donde un espectador desorientado puede tocar tierra firme, satisfacer su anhelo de comprensión y de lectura distendida, para luego volver a sumergirse en una “gran discusión poética” en la que se mezclan, según dice Luciano Delprato, “Pinocho y Patoruzú, Jonás, la Biblia, mis lecturas de *La invención del amor* Paul Auster...”, sin jerarquías ni prejuicios.

Pese a esta complejidad con pocas concesiones, la propuesta de la Organización Q no deja de desplegar un orden calculado con esmero, más alimentado de “musicalidad textual” que de secuencialidad literaria. La misma idea de “fricción” ya atribuida al espacio y al tiempo dramático de *Número 8*, puede aplicarse también a las palabras pronunciadas que, tratadas casi como objetos sonoros y semánticos, luchan por su “derecho de admisión” escénica, abriéndose paso en un espacio sonoro y un espacio de significaciones siempre a punto de saturarse (y en relativa competición contrapuntística con la música en vivo de Pablo Cécere), recurriendo para ello a la repetición-variación de fragmentos (tales como el signficante “perder” en toda la primera parte del espectáculo). Hay, entre esos elementos repetidos-variados, vínculos bucleantes de diversos alcances que les permite insertarse en el discurso sin pagar el precio de una subordinación a las exigencias de la narración clásica. Y cabe observar que el bucle es un tipo de lazo conector propio de los sistemas técnicamente llamados “complejos”, aun cuando a simple vista esas construcciones puedan parecernos “caóticas”.

He dicho, párrafos atrás, que sobre *Número 8* sobrevuela la temática de la “identidad”. No se trata, sin embargo, de una preocupación *a priori*, que pudiera haber guiado desde el comienzo las búsquedas del grupo. Delprato advierte que “la condición del varón [su “identidad”] se hizo presente y se convirtió en tema *a posteriori*. Cuando aparecieron los temas, nos hicimos cargo de ellos desde una mirada transversal, poética. En la selección contingente de los textos, del material, aparece nuestra condición de varones de 35 años, promedio, en Córdoba, en el siglo XXI”. De hecho, el trabajo comenzó con un pedido a los actores: cada uno debía decidirse por ocho libros. A Luciano le “llamó la atención que la mayoría de los relatos elegidos ocurrían en el mar. Asumí [entonces] la marca masculina de ese comienzo literario”. A partir de allí, la tarea consistió fundamentalmente en “escuchar el material hasta que apareciera la figura que nos arrastraba”.

En la mencionada entrevista en *La voz del interior*, el director y dramaturgo explica que la condición masculina es tratada, es este espectáculo, desde la ausencia de lo femenino: “la identidad del varón emerge de una mujer que se fue, una madre de la que te fuiste, una mujer de la que huiste”. La mujer ocupa aquí, como en el psicoanálisis, el lugar del Otro, una alteridad oceánica que puede ser tan nutriente como infinitamente voraz. En otro reportaje, Delprato asocia lo marítimo a “una gran madre, con mayúsculas. Todos nacimos de ella y por eso no están permitidas las mujeres en la balsa (es la idea machista de la cosa). La figura de la mujer ausente es la madre, la amada, la Patria. Los varones trataríamos de pararnos sobre esas ausencias definitivas. La metáfora del útero es evidente. El útero es el espacio vacío, condición para la existencia de la vida, vacío que el hombre se obsesiona por llenar. Nosotros atravesamos nuestros dilemas de género y, además, somos hombres con problemas con las mujeres. Vamos de las estrellas al barro”.

Si el vínculo con el otro-prójimo (otro varón, en este caso) se da en el modo ambiguo de la camaradería y la agresión, en la inmediatez de las confianzas y los juegos violentos, la relación con el Otro (Mujer) es asimétrica, desproporcionada, abismal y, por ello, necesariamente mediada. Sin un asidero al menos provisorio, la exposición directa a lo Otro equivaldría a un naufragio irremediable: hace falta por lo tanto sostenerse de pie en la balsa precaria de los sueños, en “los sueños húmedos de los marineros que sueñan que son monos que sueñan que son ángeles”. Pero la balsa, amparo frente a lo infinito, lleva marineros soñadores que bien pueden devorarse entre sí, como de hecho lo hicieron los naufragos reales que inspiraron el cuadro de Géricault.

*

Si en *Número 8* la “identidad” es una frágil embarcación construida con los restos de un naufragio, en *Tiburcia... y otros cautiverios* esa identidad siempre amenazada se reedifica mediante la tradicional estrategia del rito, es decir, de una ceremonia restauradora de un orden allí donde reinaba -o podría reinar- el caos.

Cuando comienza la obra de Jorge Flores Quiroga dirigida por su autor e interpretada por Mariana Domínguez, todo parece dispuesto para ofrecernos una muestra de lo que suele llamarse “teatro antropológico” (lo que no debe confundirse con lo que designa la expresión “antropología teatral”). La historia de “tres hermanas que, separadas por un malón aborígen, vuelven a unirse por obra del destino”, como advierte el breve resumen del programa de mano, habrá de contarse con los recursos del canto, la danza, la palabra y los movimientos escénicos cuidadosamente trazados. Estamos entonces ante los ingredientes procedimentales del rito, esa secuencia de comportamientos codificados a la que no pocos autores atribuyen no solo la función de conjurar lo caótico o la excesivamente fluyente manteniéndolo fuera de cierto dominio estable y controlado, sino también la de sublimar la inexpulsable agresividad de los individuos, encauzándola hacia la conformación de un orden comunitario. De este modo, el rito se presenta como un mecanismo de preservación identitaria, tanto en el nivel colectivo como en el individual, si aceptamos que cada uno de nosotros, una vez depuestas las máscaras sociales cotidianas, reconoce ser una multitud a duras penas amarrada por esa ficción llamada Yo.

Sin embargo, *Tiburcia... y otros cautiverios* relativiza fuerte aunque sutilmente esos poderes unificadores y conjuradores de la ceremonia ritual. En diversos tramos del espectáculo se nos da a ver, por ejemplo, una secuencia coreografiada que, como una “partitura vacía”, nos atrae por sus valores formales sin dejarnos leer en ella un “contenido”. Algunos minutos más tarde vemos la misma secuencia, pero esta vez acompañada de un texto que, de pronto, le confiere un sentido con el que muchos espectadores satisfacen la potente inclinación humana a “querer entender” aquello que vemos u oímos. Hay, en ese “reconocimiento” de lo que inicialmente aparecía como enigmático, un apaciguamiento identitario: lo extraño (lo Otro) es finalmente lo familiar (lo Mismo). Lo que esta repetición de una misma secuencia en sus variantes “vacía” y “llena” nos muestra, entonces, es que el significado de los sucesos y las cosas que nos rodean o nos asaltan es una proyección de nuestra subjetividad y no un rasgo intrínseco de esos mismos sucesos o cosas. La noción de “identidad” queda así revelada en su radical dependencia de una mirada externa (de una mirada-otra), exterior al propio sujeto que se pregunta por su ser. Ser es ser reconocido y “leído” por otro, para decirlo brevemente.

Mirada y escuchada con atención, por lo tanto, la obra de Flores Quiroga nos confronta a la condición extrínseca -y, por lo tanto, intercambiable, relativa, fluyente,

inestable y provisoria- del sentido (la “identidad”) de las cosas. Por otra parte, las tres hermanas a las que se refiere el relato entremezclan constantemente sus rasgos caracterizadores, volviendo porosos los tabiques que supuestamente separarían las culturas que fueron moldeando a cada una de ellas. Esas hermanas “crean leyenda, fundan mitos y la fábula utópica de ser libres como el viento”, según nos advierte una gacetilla. El cerco identitario queda, por lo tanto, atravesado por esos vientos libertarios y por esa condición femenina que, como explica el psicoanálisis, no puede ser Una.

El final del espectáculo reproduce la estrategia antes señalada de confrontar lo extraño a lo familiar cuando una niña, traída a escena para protagonizar el cierre de la obra, pronuncia una plegaria poética en idioma mapuche -obviamente incomprendible para la mayoría de los espectadores- que a continuación es traducida al castellano por la actriz que había venido sosteniendo hasta entonces la representación. El efecto de “reconocimiento” que produce esa traducción equivale a un cierre semántico -es decir, a una clausura identitaria- de lo que hasta entonces había sido un juego cautivante de revelaciones y ocultamientos, permitiéndole al público una tranquilizadora recuperación de lo Mismo, cuando la pura y rara sonoridad de la lengua aborígen lo hubiese dejado en una inquietante exposición a lo Otro.

**

Las tres obras presentadas en la segunda noche de 30000. Teatro de la Memoria - *Lobo... ¿estás?* de Mario O’Donnell, *Palabras encadenadas* de Jordi Galcerán Ferrer y *Variaciones III* de Guadalupe Suárez Jofré, sobre un libro de Gabriela Halac- pueden considerarse como sendas ocasiones de reflexionar ya no sobre la “identidad” sino sobre la “diferencia” y sus avatares. Si la primera de estas categorías animaba el discurso y la práctica políticas hasta los primeros años ’70s, la “diferencia” funda el campo de lo que en aquellos años comenzó a llamarse “micropolítica”.

Heredera de la dialéctica del amo y el esclavo que Hegel expusiera en su *Fenomenología del espíritu*, la identidad concebida por el pensamiento político se nutría de la confrontación especular entre las clases: proletarios frente a propietarios, los unos y los otros conscientes de sí y de sus intereses, trabadas ambas partes en una lucha cuyo obligado desenlace la Historia ya habría dictaminado. Pero la historia efectivamente acontecida no dejaba de mostrarnos amores e identificaciones donde debían haberse constatado odios y rechazos. ¿Qué inesperada colonización de la subjetividad había inoculado en las masas obreras el irresistible anhelo de una vida burguesa? Tal vez había llegado la hora de preguntarse sobre los modos en que el Capitalismo Mundial Integrado -como lo llamaba Félix Guattari- había enseñado a los sujetos a amar su propia alienación. Lejos de entrar en su fase crepuscular, la maquinaria capitalista había aprendido a producir nuestros sueños, nuestras fantasías, nuestros ocios y nuestras pasiones con la misma eficiencia con que enlataba sopas o ensamblaba las piezas de un automóvil. En suma, ¿hasta qué punto los individuos podían reivindicar una “identidad” que no hubiese sido montada en esas cadenas fordistas llamadas Escuela, Familia y Medios de Comunicación? En tales condiciones, quizá la tarea más urgente era la de “des-identificarse” o, para decirlo en el vocabulario guattariano, la de “desterritorializarse”, la de abrir “líneas de fuga” en esas demarcaciones identitarias. En lugar de blindar una “identidad”, se trataría por el contrario de poner a vibrar una “singularidad” reinventiva, de abrir otros espacios de vida y de afecto en los angostos intersticios que deja la producción en serie de los individuos.

Lobo... ¿estás?, estrenada en Teatro Abierto de 1981, fue escrita en una época en que la dramaturgia nacional se interrogaba con insistencia sobre la constitución de las subjetividades por los poderes que irrigan la vida social. Bajo la dirección de Rosa Yunes en 30000. Teatro de la Memoria y la obra de O'Donnell exhibe “plagas sociales, corrupciones, perversiones; lo deseado y lo temido; feroces tensiones entre la independencia y el sometimiento, y la destructividad de lo supuestamente bueno”, todo ello dentro de un cuadrilátero boxístico donde la diaria supervivencia parece depender de un ágil juego de cintura que intentaría evitar el definitivo *knock-out* de toda rebeldía creativa.

La temática de *Lobo... ¿estás?* bien podría introducirnos en un debate que ha sido crucial para los revolucionarios del siglo XX: aun aceptando que las luchas por la liberación de las clases sometidas no levantan paralela y automáticamente las íntimas represiones de la subjetividad ni cicatrizan sus tempranos estigmas, tampoco es admisible la entronización de los deseos individuales como únicos motores de una reinención social. Si en cambio se afirma que la singularización de las subjetividades reclama estrategias específicas, “micropolíticas”, irreductibles a las que orientan las batallas sociales, un militante de izquierda debería combatir pareja y simultáneamente en ambos terrenos.

En la escenificación de Rosa Yunes, tales campos de beligerancia quedan graficados en la tarima central donde las subjetividades son “formateadas” por los Poderes y en el coro que rodea ese recinto, compuesto por actores y actrices a la espera de su turno para entrar al *ring*. Las breves escenas que se disputan en el cuadrilátero se contraponen a la disposición coral de los actores disponibles para encarnar algunos de los muchos roles de la obra: esta oposición espacial y funcional bien podría dar lugar a una contextualización que polemice con la propuesta originaria de O'Donnell y la re-dinamice siguiendo la advertencia brechtiana según la cual toda escenificación debería ser una actualización, aun de los textos recientemente escritos.

*

Palabras encadenadas acerca todavía más nuestra mirada a un típico espacio micropolítico, explorando una vía contraria a la de *Lobo... ¿estás?*: en vez de recorrer las sucesivas alienaciones que nos modelan como sujetos-sujetados a un Orden que nos antecede, la obra de Galcerán Ferrer se detiene en una relación de poderes particular y la ahonda hasta su agotamiento. En efecto, “Laura y Ramón están encerrados en un sótano. Uno de ellos es la víctima, el otro victimario. Cicatrices y marcas del pasado van poniéndose de manifiesto y tomando forma de juego”.

Puestos dos seres humanos en situación de encierro, no tarda en aflorar aquello que Hegel preveía: cada uno intentará reconfigurar al otro a su imagen y semejanza, dejándole solo la alternativa del consentimiento o la resistencia violenta. A menos que uno de los individuos elimine definitivamente al otro, la relación de dominación siempre podrá invertirse, ya que el/la derrotado/a (la víctima) no dejará de “trabajar” (en el sentido más amplio de la palabra) para quedar, a su vez, en posición de “devolver favores” a su victimario/a. Hay entonces una potencial reversibilidad en el vínculo opresivo, a falta de un tercer término que pudiera abrir el juego hacia otros horizontes. Mientras tanto, la relación recorrerá el circuito que Freud había detectado en las pulsiones: inversión de los afectos y vuelta de estos sobre la persona de la que emanan.

El recorrido pulsional, emblema del vínculo que la clínica llama “perverso” y que a todos nos compete, vuelve intercambiables los papeles (las “identidades”) cumplidos por sus participantes: entre víctima y victimario subsiste una “diferencia”, pero la decisión sobre

quién es radical y esencialmente víctima o verdugo queda para siempre “diferida” mientras las “personas” intervinientes permutan indefinidamente sus puestos. De este modo, *Palabras encadenadas* escenifica la *differance* derrideana, con la consecuente indecidibilidad de las identidades personales. Y, dado el encierro en que quedan confinados los personajes, la trama lleva al límite la “repetición diferente” (o “diferante”) de una dominación-sumisión que transita entre el humor y la risa hasta un desenlace fuera de escena que astutamente preserva la indefinición entre “juego” y “realidad”.

Si la confrontación (tradicionalmente) “política” se libra oponiendo sujetos (individuales o colectivos) que sostienen sus “identidades” hasta la definitiva resolución del combate, el enfrentamiento “micropolítico” disocia la “subjetividad” de la “persona” (identitaria), coloca dicha subjetividad en el “entre-dos” de los términos que difieren y, de ese modo, despoja al sujeto de su tradicional sustancialidad. Palabras como “represión” o “poder”, que en el campo político tenían una significación precisa e inequívoca, en el terreno micropolítico reclaman profundas reconsideraciones, tal como lo muestra, en nuestro país, buena parte del teatro de Eduardo Pavlovsky.

*

Para decirlo de manera simplista, el paso de la política a la micropolítica “refracta” los conceptos claros y distintos de las ciencias sociales, descomponiéndolos y dispersándolos como cuando una representación pasa del espacio consciente al inconsciente, para ponerlo en una perspectiva freudiana. Este tránsito refractante nos llevaría, en el límite, a contraponer la “realidad” a lo “real”, poniendo en crisis toda representación hasta ahora confiable. En la historia del teatro, estas refracciones sucesivas corresponden al paso del realismo al simbolismo y luego al dadaísmo en tanto que “lógicas compositivas”, más allá de las vigencias fechables de tales poéticas. Específicamente, si el realismo extiende sus dominios sobre las percepciones y las asociaciones comprensivas de la conciencia -que fundan lo que llamamos “realidad”-, el simbolismo se abre a esos “espacios mentales” en que palabras, imágenes y sensaciones nacen, se encadenan y se extinguen según “otra lógica”. Ese cambio lógico y ontológico se corresponde con el “descubrimiento” de la entidad que hacia fines del siglo XIX comenzó a llamarse “lo inconsciente”. Para indicarlo de modo muy esquemático, los ámbitos mentales y los seres fantasmales expuestos en las obras de Strindberg o de Maeterlinck, eran claramente coordinables con las “formaciones del inconsciente” que Freud había empezado a comprender operativamente cuando se avecinaba el cambio de siglo.

Desde entonces hasta nuestros días, lo inconsciente ha sido sensiblemente reformulado bajo la presión de la filosofía, del arte y del propio pensamiento psicoanalítico. Estemos o no enterados de estos debates y combates librados en el campo de la cultura, nuestro inconsciente ya no es el de Freud, como sus histéricas, por ejemplo, ya no son las nuestras.

Variaciones III, presentada por el grupo Ob Caenum, puede ser vista como el equivalente, a comienzos del siglo XXI, de las obras simbolistas que desconcertaban y provocaban a los públicos cuando empezaba el siglo XX. “Historia de una corporalidad dislocada: la de la infancia y la de la enfermedad; memorias de hechos que se inscriben y se escriben a través de las sensaciones que nos acercan a la intimidad de lo que somos”, nos dice el programa de la obra. La enfermedad, mensajera de la muerte, disloca los cuerpos vivientes tanto como el tiempo hace de la propia infancia una desordenada colección de fotos desteñidas. Las sensaciones-inscripciones discontinuas quedan a merced de una memoria que las “reescribe” conectándolas y dislocándolas según las inquietudes de una intimidad sin

fondo y sin deudas con ninguna exigencia de “objetividad”. La escritura y la reescritura de esta memoria activa no obedecen a las normas de la narración legible ni se esfuerzan por componer una poesía escénica de rápido desciframiento. Los tres cuerpos vivos, la exigua utilería, las pequeñas pantallas, las luces muy focalizadas, los cables que cruzan el piso y el cautivante campo sonoro, materializan así una “intimidad” mucho más “maquinica” que “representativa”.

Si la escena del simbolismo clásico era la figuración de una mente que desplazaba y condensaba imágenes o palabras para componer una ensoñación destinada a envolver a su público, *Variaciones III* se nos presenta como una máquina que funciona alternando marchas y descomposturas en las que el sentido captura y abandona sucesivamente a un espectador interpelado más en sus sensaciones y en su propia actividad fragmentadora y asociativa –es decir, en su propia capacidad de “producción maquinica”- que en su atención descifradora del “querer decir” de la obra. La máquina de la memoria queda así simulada en su productividad general, tanto significativa como pre-significativa, dejando a los espectadores la optativa tarea de hilar y tejer significaciones conjeturales que, en última instancia, concernirán más a su subjetividad que a los supuestos contenidos del espectáculo. La memoria, que en sus usos sociales e históricos es convocada como testigo y aliado del relato verdadero, se muestra así, en los espacios íntimos del sujeto, como una fábrica aliada del deseo.

**

La tercera noche del Festival nos propuso *No pasarán*, por la Compañía de Danza Riveros-Luna, *Como quinoas* de Araceli Arreche y *Vida (bis)*, adaptación de un texto de Soledad Pérez Fernández y Leonor Rosas Villada. La heterogeneidad de estos tres espectáculos admitiría sin embargo un enlace spinoziano, pues ante ellos podría reiterarse la pregunta “¿cuánto puede un cuerpo?”.

Descartes había establecido que es el alma -o debería serlo- lo que determina al cuerpo a actuar. En todo caso, el alma debe imponer su libertad por sobre las flaquezas y las inercias somáticas. Frente a esa certeza filosófica, Baruch Spinoza afirmaba que “a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer un cuerpo en virtud de las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea. (...) El cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma. (...) De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que dicen”. El alma, en suma, no es para Spinoza otra cosa que “la idea del cuerpo”, siendo psiquis y soma los modos o modificaciones finitas de una única sustancia infinita.

Sobre las potencias del cuerpo, quizá ninguna disciplina artística sabe tanto como la danza. En *No pasarán*, los cuerpos danzantes ponen en escena una fuerza anímica de la que poco se habla cuando se evocan los alimentos de la pasión revolucionaria de nuestros años '70s. Para buena parte -si no para la mayoría- de los militantes setentistas de izquierda, la Revolución era mucho más un rechazo de lo existente que un proyecto de objetivos razonados y planificados. Pocos habíamos pasado del segundo capítulo de *El Capital* y, en el momento de respaldar discusiones doctrinarias, nos bastaban los brevarios de Ernest Mandel o de Marta Harnecker. ¿Quién era, para aquella militancia, el sujeto revolucionario? No eran tanto las “masas” que entronizaba el peronismo, sino más bien el poeta-labrador-soldado que Miguel Hernández encarnaba ejemplarmente. Si las páginas de Marx ofrecían razones para la lucha, los versos de Lorca, Alberti o Hernández guiaban el lápiz del Che Guevara cuando anotaba en

su libreta: “Debo confesar, a riesgo de parecer ridículo, que el revolucionario está guiado por grandes sentimientos de amor”. El amor, diría Spinoza, esa “alegría acompañada por la idea de una causa exterior”. La Revolución era una mortífera pasión romántica, si así queremos calificarla, pero las bibliotecas militantes, pobladas de poetas, perjudican un tanto los argumentos de quienes tratan de equilibrar la balanza con alguna variante de la “teoría de los dos demonios”: probablemente no había, del otro lado, versos para recitar mientras se aceitaban las armas o se enchufaban las picanas.

No pasarán define de este modo su argumento: “Un conjunto de republicanos decididos a sostenerse en pie frente al sublevamiento militar, se acuartela en el comedor de una casa, vivenciando, puertas adentro, el horror de la Guerra Civil española”. Este párrafo no es tanto la promesa de una historia por contar como la descripción de un marco espacio-temporal que, una vez escenificado, predispone los sentidos a testimoniar lo que pueden unos cuerpos gastados por las labores de la tierra: las viejas frazadas que cuelgan del techo, los escasos muebles ásperos, las ropas apagadas parecen, por momentos, combustibles de un ardor rebelde, de una dionisiaca afirmación de vida que alcanza su clímax en lo que bien podríamos llamar “el Solo del Gitano”. No es un desarrollo narrativo lo que conduce y enlaza la trama de esta obra, sino más bien una sucesión de respuestas coreográficas a la estrofa de Hernández: “Llegó con tres heridas: / la del amor / la de la muerte / la de la vida”. Amor, muerte y vida que se condensan en un conmovedor desenlace.

Algún observador podrá objetar, tal vez, que ninguna pasión es pura, que ni siquiera lo es la más legítima de las rebeldías en defensa de lo que se tiene por supremamente valioso. La Historia ha mostrado las contaminaciones, las contradicciones y las paradojas de todo fuego revolucionario, y alguien podría esperar que un abordaje de la Guerra Civil española se interne en tales claroscuros en aras de cierta distanciada vocación por una “verdad completa”. Pero se trataría de otra obra, de otra posición ideológica, de un espectáculo en el que la complejidad dramática primara por sobre la elocuencia energética de los cuerpos, lo cual no parece haber sido el propósito de la Compañía Riveros-Luna ni tiene por qué serlo.

*

Si *No pasarán* nos hace saber de la potencia de los cuerpos en la modalidad de sus “presencias” -tanto en el sentido escénico como filosófico del término-, en *Como quinoas* somos afectados por los poderes de los cuerpos ausentes.

Al poco tiempo de haberse restaurado la democracia, en los años '80s, las agrupaciones de derechos humanos pintaban siluetas de tamaño natural sobre láminas que se desplegaban en plazas, en tribunales y en todo tipo de actos públicos. Eran solo líneas con forma humana, acompañadas cada una de ellas por el nombre de un/a desaparecido/a, intensas por la fuerza de la ausencia que circunscribían. Esas huellas de cuerpos desaparecidos que se sabían torturados y seguramente destrozados, eran como moldes vacíos llamando a gritos al contenido carnal que antes contorneaban. Esas siluetas eran una apelación a los cuerpos reales desgarrados, de la misma manera que la imagen del propio cuerpo en el espejo es, para nuestra conciencia yoica incipiente, el molde que nos salva de hundirnos en un incontrolable caos de sensaciones cercano a la muerte. Es la potencia pregnante que una imagen ejerce sobre la materia díscola, amorfa y fugitiva que le sirve de referente sensible.

En *Como quinoas*, el escenario se nos aparece cubierto por montículos de ropas de todas clases que poco a poco irán animándose gracias a las manipulaciones y las evocaciones

de unas mujeres enamoradas que recuperan, en esas prendas vacías, las huellas de unos cuerpos todavía capaces de entregarles sensaciones. Nuevamente resuenan las palabras de Spinoza: “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, aun si de él no han quedado más que los suplementos que los recubrían. Y los cuerpos como quinoas -es decir, como esas “semillas de indios” que los conquistadores españoles habían prohibido cultivar sin lograr, no obstante, extinguirlas- que las mujeres reclaman son los de Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Paco Urondo.

De la obra de Araceli Arreche dirigida por Fabián Castellani, nos dice el programa: “Un espacio lleno de ropa usada puede ser un álbum de fotos. A cada textura, color y peso, corresponden cientos de imágenes vivas. Las actrices luchan entre ellas, con sus recuerdos, con los recuerdos de sus personajes, con el imaginario del escritor amado”. Los cuerpos reales de las actrices, entonces, en tensión con los cuerpos imaginarios: los propios en tanto que actrices, los de sus personajes y los de aquellos que las prendas -esas “fotos” o siluetas tridimensionales dotadas de “textura, color y peso”- les traen al presente. Potencia de las imágenes de los cuerpos, por lo tanto, que en la escena se incrementa a través de las incontables microsorpresas que nos deparan unas acciones y unos gestos trabajados bajo la mirada de un director que, como Fabián Castellani, está largamente familiarizado con los recursos técnicos de la antropología teatral.

*

Finalmente, el poder de los cuerpos se dejó sentir en unas carnes envejecidas a través de *Vida (bis)*, adaptación del relato homónimo de Soledad Pérez Fernández y Leonor Rosas Villada.

Dos ancianas, “Mercedes y Federica, han sido abandonadas en un geriátrico. Allí comparten la soledad. Un día, cansadas de la indiferencia, deciden emprender un viaje que cambiará sus vidas”, leemos en el programa. Las etapas de ese viaje -que tendrá por hitos referenciales las cuatro esquinas del escenario- pueden seguirse en términos spinozianos: para el filósofo holandés, hay una física de las relaciones según la cual, para que un cuerpo se mueva, debe ser determinado por otro cuerpo. En esa determinación reside el “deseo”, que es “el apetito acompañado de conciencia”. Si un cuerpo empuja o tracciona a otro en la dirección de un florecimiento personal, este último experimenta ese efecto como un aumento en “la potencia de su obrar”, lo cual conlleva el sentimiento de alegría. (Inversamente, la ausencia de aquella causa euforizante dará origen a la tristeza del afectado/a). El amor es, así, “una alegría acompañada por la idea de una causa exterior”. De este modo, el deseo es, para Spinoza, el afecto básico del cual surgen la alegría y la tristeza como sus primeras consecuencias: todo lo demás, incluso el amor, formará parte de una afectividad derivada.

Vida (bis) hace recorrer a sus protagonistas el trayecto que va del deseo al amor, en un sentido spinoziano. El inicial “apetito acompañado de su conciencia” no es solo el de una contención afectiva, el de unos prójimos verdaderamente dispuestos a asistirles, y que las llevaría a la decisión de escapar del geriátrico, sino también el apetito de los sentidos, una sensualidad que se resiste a extinguirse aun cuando los cuerpos no parecen estar ya en condiciones de hospedarla.

Luego del viaje iniciático que emprenden las “compañeras de soledad”, el amor habrá nacido entre ellas. Un amor spinoziano, tensado entre la necesidad de que lo amado sea singularizado y mantenido independiente del amante (pues solo de ese modo actúa como una palanca hacia el “florecimiento del yo” de este último) y, por otra parte, la esclavitud que supone el hecho de tener la propia felicidad sujeta a la presencia del objeto de amor. El amor

susurra constantemente la frase “si me faltas, me muero”, y es por ello que el amante prefiere morir antes que lo amado. Tal es el estadio final en que Mercedes y Federica regresan de su breve recorrido del mundo exterior.

La propuesta del director Emiliano Voiro de “marcar” a cada una de las ancianas con un rasgo caracterizador (un gesto de la mano en una de ellas, el uso de un pañuelo en la otra) insinúa un apartamiento del realismo y la apertura hacia una posible poética simbolista que admitiría quizá una exploración de más largo alcance. Quiero decir que el desarrollo de un “extrañamiento” como el que esas marcas caracterizadoras dan a entender, podría atenuar la dimensión casi anecdótica y sentimental de la obra y llevarnos tal vez hacia una generalización del periplo spinoziano, pues el amor en tanto que afección generosa, capaz de un sacrificio extremo y sin retribución, supone cierta desertificación del mundo y el correlativo hallazgo de un oasis único y último (tal como sucede en el “viaje” de Mercedes y Federica). Y ese impensado encuentro de dos almas exiliadas, muchas veces ligado al crepúsculo de la vida, bien podría ser un modo en que el deseo se singulariza aun en cuerpos frescos y plenos: potencia mortífera -en tanto que sacrificial- habitando lo que florece primaveralmente, como tantas veces lo ha tematizado el Romanticismo.

**

La programación de la cuarta noche de 30000... nos ofreció *La calle* de Daniel Gil y *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, dirigida por Víctor Arrojo.

La primera es una obra para títeres acompañada de música en vivo y compuesta por dos fragmentos de lo que el titiritero-autor anuncia como un espectáculo más extenso. Ambas escenas fragmentarias se ofrecen como alegorías políticas cuyo desciframiento no debería presentar dificultades al espectador, puesto que *La calle* aparece como un ejemplo de teatro político en su modalidad didáctica.

Sin embargo, una de las escenas presenta un inesperado cortocircuito que complica su transparencia alegórica. El contenido de ese fragmento se describe en el programa con estas palabras: “Una noche de primavera del '76, dos desconocidos se encuentran en la parada de colectivos. A través de una charla casual, se descubren imposibilitados de crear otra cosa que no sea la muerte”. Se trata de una escena de seducción que rápidamente deriva en una propuesta sexual y luego en una insinuación necrofilica. Sin embargo, la moraleja en torno a la imposibilidad de “crear otra cosa que no sea la muerte” se sostiene en la ecuación sexualidad=procreación, haciéndose este segundo término equivalente a “creación”. Puesto de este modo, el supuesto subyacente a la alegoría sobre el golpe del '76 muestra una deuda -tal vez involuntaria- con la conservadora subordinación de la sexualidad humana a la función genésica, lo cual solo parece admisible si la escena se asume como el puntapié inicial de un ulterior debate. De otro modo, cada espectador podrá preguntarse hasta qué punto el izquierdismo tradicional mantiene (peligrosamente) fuera de su cosmovisión a esas fuerzas irreprimibles del deseo y el goce que tienden a emanciparse de toda productividad mensurable.

*

Finalmente, la obra de Somigliana sugiere, según el resumen transcrito en el programa, que “la llegada del perverso Marqués de Sade a un país latinoamericano muestra, a través del humor satírico, cómo el ‘nuevo mundo’ le dio cabida a nefastos personajes del ‘viejo mundo’”. También aquí la ficción escénica asume una función alegórica para subrayar el sadismo de una conquista de nuestro subcontinente que está lejos de haber cesado. A diferencia de lo que sucede en el vínculo perverso, donde la pulsión sádica termina

volviéndose contra su propio agente tornándolo masoquista, tanto *El nuevo mundo* como la historia de nuestros pueblos nos muestran ese proceso no en su momento de reversión o inversión, sino en una fase orgiástica de desenlace incierto.

Víctor Arrojo introduce hábilmente una escena de *Las preciosas ridículas* de Molière, anunciando e impulsando el entramado de *quid pro quo* que dará a la sátira de Somigliana un carácter marcadamente físico, apto para unas interpretaciones actorales al modo de la *commedia dell'arte*. El elenco de actores y actrices no profesionales, sin embargo, irá atenuando esta “fiscalidad” y elocuencia gestual iniciales, aunque la dicción de los textos compensará ciertas imprecisiones de movimientos, impidiendo que decaiga la atención de los espectadores y que estos puedan acompañar la trama hasta la orgía celebratoria final.

Espacios microcríticos

“Hoy no puede haber preconceptos. Es preciso ennoblecer las cosas, hasta el excremento”.

(Víctor García)

Cada una de las observaciones vertidas en el apartado anterior debió estar precedida por una advertencia relativizante: “Me parece que...”. Ante cada una de las obras en que me detuve, otro observador -o yo mismo, en otros momentos o circunstancias- pudo haber formulado apreciaciones distintas o incluso contrarias a las que he enunciado. No hay, claro está, imparcialidad u “objetividad” en lo que decimos sobre aquello que observamos aun con ánimo puramente descriptivo. Tampoco sería posible indagar ni hacer explícitos todos los supuestos, las determinaciones, los intereses sabidos o ignorados, las censuras voluntarias o involuntarias y las ignorancias que disputan, murmuran, se acoplan o se arremolinan debajo de lo que Kant llamaba nuestra “facultad de juzgar”.

El objeto artístico del que se nos pide “decir algo” tiene, en sí mismo, un número seguramente infinito de posibles “entradas” discursivas, y ante tal infinitud de lo singular, lo más honesto sería callar, como nos hubiese aconsejado Wittgenstein. Pero si “algo” hay que decir, deberemos concentrarnos en uno o muy pocos rasgos de la obra que tenemos delante, dejar en sombras todos los demás y aventurar una argumentación orientada solo por el destino que pretendemos darle a nuestro “decir”. Más allá de las sensaciones (de ningún modo incondicionadas ni “naturales”) que un determinado objeto de arte pudiera inducir en un sujeto y que parecieran circunscribirse a esa intimidad silenciosa compartida por lo contemplado y el contemplador, la toma de la palabra por parte de este último implica la presencia (al menos virtual) del destinatario de ese discurso como tercer término de la relación. Pero, ¿quién o qué es ese tercer elemento interviniente?

En primer lugar, el destinatario de lo que se dice sobre una obra podría ser otro contemplador, actual o potencial. Estaríamos entonces en el terreno de la crítica. Dejemos de lado, por ahora, la crítica académica y sus tensiones hacia un decir fundado sobre lo que es un objeto artístico, así como sobre sus condiciones de producción y de recepción. Ocupémonos muy brevemente de la crítica normativa cuyos vehículos naturales suelen ser las columnas o secciones que les reservan los medios masivos, aunque poco quede por agregar a lo ya discutido sobre sus condicionantes subjetivos, económicos, políticos e ideológicos. Tal vez alcance con subrayar que las presiones del Mercado sobre esos juicios críticos se fueron haciendo cada vez más inocultables en los últimos sesenta o setenta años. Más que a un destinatario de carne y hueso, por lo tanto, la crítica periodística le habla al Mercado en

tanto Otro demandante de buenas razones para pagar el precio de una butaca o para auspiciar determinado proyecto artístico. Y esas “buenas razones” convocan las competencias profesionales y aun académicas del crítico involucrado.

Hay entonces una Crítica que media entre los productores y los consumidores del hecho teatral, tomando a estos últimos como presencias potenciales que deben ser interpeladas como individuos catalogables, racionales pero susceptibles de persuasión, es decir, deseantes. Esos virtuales consumidores constituyen, sin embargo, una entidad carente de cuerpo. El crítico mediático, por lo tanto, le habla mucho más a un Otro de consistencia simbólica que a un otro equiparable a un prójimo carnal. El Otro, a la vez destinatario y determinante del discurso crítico, es un campo de valoraciones y decisiones de consumo.

La crítica normativa, como se sabe, penetra también en el espacio supuestamente privado de la producción artística. No pocos realizadores tienen al Mercado como guía y Otro absoluto, y resulta muy difícil, en el salón de ensayos, dejar fuera a ese juez superyoico que se mezcla con los procedimientos puramente técnicos de la creación escénica. Podría decirse que esa intromisión del discurso normativo en el espacio productivo es tanto mayor cuanto más explícita sea la voluntad de los realizadores de “vivir del teatro”, y es necesario aclarar que el Mercado de referencia no es solo -o no es necesario que lo sea- el que fija los precios de los productos artísticos, sino que es fundamentalmente un Mercado de Capitales Simbólicos, para retomar aquí la difundida terminología de Bourdieu.

Para el artista, el Mercado es un Otro que distribuye lugares e impone condiciones de pertenencia o de exclusión en campos artísticos particulares. Por lo tanto, esa alteridad consagrada o expulsora irrumpe en la intimidad cuasi-sagrada, amorosamente investida, que el artista mantiene con su obra. Tal irrupción, por ende, puede ser profundamente hiriente o embriagadoramente reconfortante para los sujetos creadores. Y el crítico normativo -particularmente el que se expresa en los medios masivos o el que se encarna en el juez de un concurso o de un certamen- es un sujeto personalizado cuyo poder destructivo o exaltatorio le viene de ocupar -con legitimidad siempre dudosa- el lugar del Otro de la producción artística.

Por su parte, el crítico académico, aun cuando se ve obligado a justificar sus juicios por la vía de una teoría “objetivante”, no consigue por ello atenuar el impacto afectivo que sus enunciados producen sobre los artistas estudiados en vida. No es esto algo que debamos lamentar, pues al crítico -sea este periodístico o académico- no le concierne el cuidado de la integridad psíquica de los realizadores ni es su tarea una rama de la diplomacia.

La crítica se coloca en una situación similar a la que afronta un psicoanalista cuando escucha el relato de un sueño o de una fantasía de parte de su paciente y no puede evitar que en su cabeza se impongan etiquetas del tipo “fantasía típicamente obsesiva”, “regresión”, “temor de castración”, “deseos edípicos”... Y probablemente esa rotulación será tanto más tranquilizadora cuanto mejor se ajuste al vocabulario y a los argumentos del *corpus* disciplinario, puesto que ello garantiza la eventual comunicabilidad de su diagnóstico a terceros que por ahora no participan en la relación analítica.

En caso de que el psicoanalista verbalizara sus pensamientos etiquetadores, el paciente bien podría responder, con ánimos de reforzar la gratificación del primero, lo siguiente: “Tiene usted razón, seguramente he ‘experimentado realmente sentimientos hostiles hacia mi padre, que me impedía apoderarme de algo que le pertenecía; tengo la intuición de que debe tratarse no sólo de su pistola, sino también y sobre todo de su mujer, mi madre’...” (Serge Leclair; *Psicoanalizar*, México, Siglo XXI, 1980, págs. 7-8). Si un

asentimiento como este es sincero, del lado del sujeto analizado tendrá el precio de haber disuelto por completo la singularidad de su palabra entre las mallas abstractas de una teoría preexistente. Y esa interpretación estereotipada, claro está, no pudo haber dado a las partes más satisfacción que la que deja un mutuo coqueteo en el que sus carnes trémulas habrán quedado intactas.

Tomo, completamente al azar, una reseña donde el periodista dice que “A la manera atractiva de *Se fue con su padre* (2012), donde Luis Cano trabajaba una lejana alusión a Strindberg, en *Fantasmas de una obra de teatro de 1900* vuelve sobre la búsqueda del eventual sentido de una obra (teatro, narrativa). Al punto que la mecánica se vuelve la parte más activa del juego; tanto o mejor que su intriga. El espectador es otra vez desafiado a ordenar situación por situación, imagen tras imagen, frase tras frase, para hallar el hilo conductor de una historia posible; lejanamente a la manera del Cortázar de *62 modelo para armar*, salvadas las distancias y contrastes” (Luis Mazas; “Romance del Hilario y la Fátima”, en Revista *Veintitrés*, Buenos Aires, 26 de junio de 2014, pág. 44). Imaginamos que si Luis Cano pudiera responder a estas observaciones, podría decir, por ejemplo: “Tiene usted razón, mi dramaturgia, como la de buena parte de mi generación, hace de la ‘mecánica’ y de los ‘procedimientos’ el centro de su interés y el contenido mismo de la obra, agotados ya desde hace mucho los temas que se referencian en la ‘realidad’ extrateatral y las pretensiones hermenéuticas del teatro. Como usted dice en otra parte de su crítica, *Fantasmas...* es ‘una experimentalidad [sic] para amantes del teatro de laboratorio, conscientes y felices de ser arte y parte de un proceso más desafiante que cómodamente seductor’, amantes tan perspicaces y bien informados como usted, señor crítico, como yo y como muchos colegas de mi generación. Con diversos grados de conciencia hemos estado produciendo obras destinadas menos a lectores/espectadores distendidos que a expertos en mecánica (narrativa y dramática), y celebro que usted haya sabido reconocerlo”.

Estamos aquí, como se ve, muy lejos de una crítica de impresiones o de juicios apoyados en el “gusto”. Es característico de los campos (o “sistemas”) teatrales consolidados que la crítica periodística reproduzca, en un espacio mediático cada vez más reducido, los enfoques y las razones del discurso académico. Sin embargo, no se ha disipado el peso valorativo de una palabra crítica hija de los tiempos, expresada ya no en términos de “me gusta”/“no me gusta”, sino en los modos de la pertinencia, la inactualidad o la insolencia de determinada producción artística. Lo notable es el juego de espejos que se instala entre críticos y realizadores: sabiéndolo o no, estos últimos bien pueden adaptarse a las reglas de un proceso consagratorio en el que se trata de ofrecer productos cada vez más agradables a sus jueces, en franca y progresiva seducción de un Otro que a su vez va apareciendo como un provocador de obras más que como un desprevenido testigo de acontecimientos artísticos.

No se trata de denunciar aquí la “alienación” especular de quienes intervienen en el juego del arte, sino de admitir que la “representación” tiene, en el dominio de las artes del espectáculo, una vigencia mucho mayor que la que prefieren adjudicarle las doctrinas “posmodernas”. En efecto, el crítico imagina -se “representa”- una intencionalidad estética operante en el realizador; este, a su vez, imagina la demanda de un Otro históricamente instituido, y ambos imaginan un espectador feliz si, por ejemplo, se lo pone a trabajar en una obra entregada como un desafiante “modelo para armar”. Hay, por lo tanto, una “productividad especular” en la crítica que cabe asociar a un campo teatral consolidado o en vías de consolidación. Más aún, cabe decir que es esa crítica la que en última instancia afirma un campo de producción/recepción teatral, con todas las virtudes y los problemas que suelen

presentar tales formaciones artístico-discursivas. Y las contiendas, las seducciones, las sujeciones y las rebeldías que tienen lugar en los sistemas teatrales afianzados, reproducen las vicisitudes confrontativas del Amo y el Esclavo descritas por Hegel en el capítulo “Autoconciencia” de su *Fenomenología*.

Pero lo real de la creación está del otro lado de los espejos en que se reflejan sus productos. Ello no significa que podamos rechazar el saber (en tanto que fundamento último de una saber-hacer) que circunda y penetra toda práctica teatral. El juego de espejos de la teoría (la “especulación teórica”) parece comenzar con el “reconocimiento” (es decir, con el recorte y la identificación) de entidades y luego proseguir con la inserción de esas entidades en articulaciones formales que obedecen a una lógica rigurosa, aunque ya pocos dudan de que en realidad esa lógica precede y determina el reconocimiento de los objetos que habrán de articularse en un ulterior entramado.

La especulación teórica, claro está, no es una práctica exclusiva de la ciencia o la filosofía: todos teorizamos, aun para ir de compras, para elegir pareja o para decidirnos a dar un paso nimio o trascendental en nuestras existencias. Dicho de otra manera, aun el conocimiento más intuitivo (o “tácito”, como prefieren decir los cognitivistas) recorta y articula sus nociones y percepciones según cierta lógica de la que pocas veces somos conscientes, y de ese modo tejemos la malla que llamamos “realidad”. Con respecto a ese entretejido, lo Real siempre estará del otro lado o, mejor dicho, en otra parte.

Si pretendemos atravesar los espejos de la crítica, por lo tanto, todo juicio - particularmente los “juicios de valor”- y toda sistematización devienen sospechosos. Algo trabaja a espaldas de nuestra conciencia cuando señalamos los defectos de un espectáculo, por ejemplo, o cuando designamos tal o cual obra como una versión consumada de la investigación artística contemporánea. No se trata, sin embargo, de emprender una ascesis que nos ponga “más allá de nuestra subjetividad”, sino de contar con tales determinaciones que, no por ser automáticas, beben de la fuente de alguna verdad.

Admitiendo esa distorsión o filtro subjetivo como inexpulsable, Freud había formulado, en los albores del psicoanálisis, la regla según la cual el analista que escucha a su paciente “no debe intentar retener especialmente nada y acogerlo todo con igual atención flotante”. Si el analista selecciona voluntariamente el material que le ofrece el analizado, estaría “fijándose especialmente en un elemento determinado y eliminando en cambio otro, siguiendo en esta selección [sus] esperanzas o [sus] tendencias”. “Y es esto precisamente lo que debemos evitar”, agregaba el padre del psicoanálisis. “Si al realizar tal selección nos dejamos guiar por nuestras esperanzas, corremos el peligro de no descubrir jamás sino lo que ya sabemos. No debemos olvidar que en la mayoría de los análisis oímos del enfermo cosas cuya significación sólo a posteriori descubrimos” (citado por Serge Leclair en *op. cit.*, pág. 17).

Aun cuando una atención flotante sostenida hasta sus últimas consecuencias permanezca en el terreno de los anhelos utópicos, del párrafo citado se sigue que abandonar el amparo (especular) de una teoría, así como los juicios y las decisiones que de ella se derivan, implica confiar en los restos o las huellas dejadas por lo oído y lo visto, desatender los dictados de nuestra atención sistematizadora y permitir que otra superficie sensible de nuestra psiquis se encargue de retener los trazos náufragos que nos dejan aquellas palabras y aquellas imágenes. Esa atención flotante supone también la confianza en una interpretación “retroactiva” -que seguiría a Wilhelm von Humboldt cuando este decía que “la verdad histórica es igual en cierto sentido a las nubes, que sólo en la lejanía toman forma ante los ojos”-, una

confianza que no ignora que esa “significación *a posteriori*” estará sujeta a todo tipo de distorsiones y modificaciones sin que finalmente nos sea posible discriminar entre “lo auténtico” y “lo falseado”. De hecho, la consideración detallada de esta apuesta a los trazos mnémicos y sus continuaciones posibles nos llevaría a abordar la noción freudiana de “posterioridad” (*Nachträglichkeit*), lo cual nos apartaría de los propósitos del presente artículo. Baste con decir, por el momento, que esa condición flotante de los trazos, huérfanos de una significación ordenadora, se atenuará en un vínculo discursivo en el que cada interlocutor continuará la huella del otro, admitiendo que la verdad de lo allí significado estará para siempre diferida. Por complejo que pueda parecernos el fenómeno de la *Nachträglichkeit*, la creación teatral está plenamente familiarizada con sus efectos, como he intentado mostrarlo en *La actuación: entre el cuerpo propio y la palabra del Otro* (Neuquén, Educo, 2011, págs. 33-63).

Lo que la práctica de las “devoluciones” o “desmontajes” de espectáculos teatrales me ha ido mostrando a lo largo de una década, es la necesidad de abrir y dar consistencia a un espacio, dentro de la práctica teatral, al que cabría designar como “el reverso de la crítica” y cuyas elaboraciones surgirían de un particular intercambio entre los realizadores de una obra y un observador capaz de percibirla como siempre inconclusa. Se trataría de una “reversión” en el sentido en que Lacan decía del “discurso de analista” que era el “reverso” del “discurso del amo”. No habría, por lo tanto, entre la crítica tradicional y este espacio “devolutivo” una relación de mutua exclusión, sino, en todo caso, de “complementación compensatoria”, pues esta nueva práctica se ocuparía de los restos que el discurso crítico deja de lado y de las perlas olvidadas en sus intersticios. Debo subrayar entonces que, en el espacio de las “devoluciones”, las categorías valorativas de la crítica propiamente dicha quedan fuertemente “desplazadas”.

Ante la crítica ejercida en un campo teatral consolidado se erigen en realidad dos “reversiones”. La primera de ellas es la de los artistas cuyas obras impugnan los modelos consagrados y que, bajo ciertas condiciones, podrían forzar un cambio en las reglas según las cuales cierto objeto o comportamiento es juzgado como “artístico”. Diríamos entonces que el sujeto-artista interpela a un saber crítico que se erige socialmente como un “discurso de la universidad”, si se me permite apelar aquí a una terminología lacaniana. Ese discurso universitario -donde el saber ocupa el lugar del agente- encuentra así su reverso histórico, a saber, el de una producción artística que lo pone en crisis y que lo obliga a elaborar nuevas teorías para restituir su autoridad y vigencia.

De este modo, lo que podríamos llamar la “reversión histórica” de la crítica desnuda su carácter “político”: tras la fachada del saber se oculta una voluntad de poder legislativo sobre un determinado campo artístico. Volviendo a nuestro terreno específico, diremos que la transgresión teatral y el discurso crítico se enfrentan así en una arena política cuyos efectos productivos (es decir, una reformulación de las “reglas del teatro” hasta entonces vigentes) solo serán visibles si esa arena es un campo teatral consolidado.

La segunda reversión posible del discurso crítico tiene una mayor generalidad, ya que podría desplegarse aun en territorios donde el teatro sobrevive como una práctica apenas marginal. En tales espacios, el poder -tanto productivo como normativo- que el discurso crítico ostentaba en un campo teatral consolidado, se halla notablemente disminuido, y los artistas producen en general bajo una “autoexigencia” de trabajo. Entre estos creadores, “hacer teatro” se convierte entonces en un “deber para con ellos mismos”, ya que las sociedades en torno están muy lejos de demandárselo. Se diría que en tales páramos la

actividad escénica asume un carácter “ético”, lógicamente precedente a una búsqueda o una experimentación estética transgresora o conservadora en diversos grados.

La teoría teatral les llega a estos “teatristas de provincias” como un saber producido en otra parte y, para que este saber recupere su poder productivo, es necesario que asuma, para los sujetos concernidos, el carácter de un íntimo e ineludible “imperativo de trabajo”. Esa labor autoexigida puede tomar entonces dos direcciones: encuadrarse en las “reglas del teatro” sancionadas por un lejano discurso crítico o bien sostenerse en una perplejidad disconforme, incierta y por momentos paralizante, a la espera de que el “teatro-por-hacer” se abra paso entre una nebulosa inicial. En el primer caso, el teatrista siempre podrá someter su tarea a un juicio valorativo que le indicará en qué medida su obra exhibe las cualidades necesarias para ser admitida en un campo teatral consolidado, si tal fuera la meta de sus esfuerzos. En el segundo caso, el realizador se expone a residuos mudos que ninguna teoría crítica vigente calificaría de “materiales potencialmente artísticos” o de posibles puntos de partida de una creación teatral aceptable. Esos restos son trazos mudos en los que nadie percibiría una potencia estética y requieren del sujeto un sostenimiento (ético) en la más completa incertidumbre.

Es aquí, en este dominio en que los teatristas se debaten con los desconciertos, los titubeos y los súbitos hallazgos de la creación, donde acontece la segunda reversión crítica posible. En este espacio, que bien podríamos llamar “microcrítico”, quedan en suspenso las categorías admitidas y bien definidas con que opera la (macro)crítica habitual y cuyos efectos se dejan sentir sobre todo fuera del ámbito desordenado, pasional y, a la vez, riguroso, que caracteriza a la producción escénica antes del alumbramiento público de sus resultados. En ese “jardín secreto” solo sería admitido un “microcrítico”, es decir, un observador capaz de suspender sus juicios en la misma medida en que deben hacerlo los realizadores, si estos han de producir algo a partir de unos restos inclasificables para el saber crítico vigente. El microcrítico practica entonces una “política devolucionaria” que es la antesala del tipo de asistencia técnica al trabajo grupal o individual a la que bien se ajustaría el nombre de “clínica teatral”, si no fuera porque esa designación nos remite al intento de “curar” o de “reparar” aquello que se nos aparece como desviado de la Norma.

**HOMENAJE
A
BEATRIZ SCIUTTO**

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

BEATRIZ SCIUTTO EN EL PERIODISMO PATAGÓNICO

Alejandro Finzi

Beatriz Sciutto es una de las grandes periodistas de espectáculos de la Patagonia. Desde los años '80, en las páginas del Río Negro, difundió el quehacer de grupos artísticos, teatrales y musicales de la región. Lo hizo no solo con una excepcional capacidad profesional, sino imprimiendo a su letra escrita los principios de la ética periodística con una voz valiente y luminosa cuando la censura quería arrebatar la condición ciudadana a la Comunidad nacional y defendiendo el espacio que, entre las páginas del medio para el que trabajaba, necesitaban los artistas para dar a conocer sus realizaciones.

Durante su dilatada actuación profesional siempre consideró a los artistas como su propia familia, transmitiendo, en las letras de plomo, con meridiana claridad, el valor que el quehacer cultural tiene para la sociedad; una sociedad donde, por otra parte, los bienes y producciones creativas son los huérfanos del Estado a la hora de recibir el respeto y el apoyo que merecen por un trabajo tan importante e imprescindible que debe sostenerse y difundirse en sus logros y en sus búsquedas.

No hay artistas, ya profesionales, que no tengan una deuda de gratitud con "Betty" Sciutto, en su oficio, en la claridad, en la valentía y en su estilo riguroso, homenaje suyo al propio idioma. Betty recogió los frutos de nuestro trabajo y lo difundió a los cuatros vientos o, para utilizar una expresión más nuestra, los tiró como semillas a nuestro ventarrón para que él llegue lejos y fecunde.

Si el arte es el ejercicio de la memoria y, el sujeto, como pensaba Spinoza, se constituye en la perseverancia del ser, el trabajo meticuloso, porfiado y claro para otorgar al puñado de palabras impreso, el sentido de nuestra labor en los escenarios y las tablas, se constituye en un preciado bien que la cultura del norte de la Patagonia, por el propio camino que tiene delante suyo, debe recordar.

LA PERIODISTA COMO INTELLECTUAL

Griselda Fanese¹

Betty Sciutto llega a Neuquén desde Santa Fe, donde vivía, en 1975. Había estudiado Relaciones públicas y prensa en el Instituto Internacional de Relaciones Públicas y Prensa, de Buenos Aires, que tenía una filial en Santa Fe. Estudió abogacía en la Universidad Nacional del Litoral, sin finalizar la carrera. En Neuquén, estudió Licenciatura en Turismo durante tres años, junto su hermana. Entró a trabajar en el diario Río Negro en 1978, en la sección de Cultura y Espectáculos (CyE). Hacia 1982 firmaba críticas de espectáculos y realizaba entrevistas, algunas de ellas firmadas, sobre todo en los suplementos de los domingos. Estaban a su cargo las entrevistas, las crónicas y los artículos críticos de la sección de CyE de ese diario que procedían de Neuquén. Estuvo vinculada a una de las escuelas de arte que dependen del Consejo Provincial de Educación de Neuquén: la Escuela Provincial de Títeres, donde fue bibliotecaria. También integró coros de la ciudad: el Conjunto Vocal de Cámara de Neuquén, el coro de la Universidad Nacional del Comahue. Intervino activamente en las actividades culturales del Teatro del Bajo -cuya sala se abrió en la calle Misiones de Neuquén capital en 1982- y en algunos de sus talleres.

Betty Sciutto llevaba la sección de CyE del diario Río Negro con un compromiso acentuado hacia la producción local, en particular el teatro. Hoy, guarda memoria de su involucramiento en los proyectos como el del Teatro del Bajo en los 80: "El periodista tenía que estar adentro, tenía que ponerse la camiseta"².

Entre otros roles, la prensa pone en circulación y legitima discursos que pugnan por la hegemonía en ciertos momentos clave en la historia de una comunidad. Es así que el recorrer diarios viejos pone en evidencia, en las páginas, una puesta en escena de sujetos y acciones que revela sentidos en disputa en la esfera pública en un período socio-histórico dado y que da cuerpo a concepciones que, en apariencia, no son discutidas en la comunidad. Las páginas de CyE del diario Río Negro en la década de 1980 muestra a un ojo atento el clima de la época en las prácticas y en los discursos tanto de agrupaciones de artistas como de periodistas. Esas páginas se muestran como un espacio en que podemos registrar la búsqueda de un lugar en la esfera pública por parte de actores sociales provenientes del campo artístico, muchos de los cuales actuaban convencidos de que el arte podía ser agente de cambio en una sociedad, como la argentina, en trance de construir una vida comunitaria luego de la descomposición operada por los años de la dictadura militar.

Betty Sciutto difundió y apoyó de forma continua, con extensas notas expresadas en un tono ensayístico, fuertemente subjetivo y comprometido, las producciones del Teatro del Bajo desde la apertura de la sala en 1982 hasta su cierre en 1987, y del grupo de teatro Río Vivo a partir de 1987. Asignó valor político a esas agrupaciones y contribuyó ampliamente a instalar al teatro local en el gusto del público. La importante inserción de esos grupos en la vida citadina de esos años se debió en gran parte al respaldo de Betty Sciutto y, muy en particular, a su colaboración desde el diario con el rol de gestor de una política cultural por parte del Teatro del Bajo -cuestión central en años en que la reconstrucción de una cultura que se percibía en ruinas era cuestión fundamental- y con el papel crítico de la dramaturgia de Alejandro Finzi en Río Vivo.

En la transición política hacia el gobierno democrático (1982-83), Betty Sciutto en Neuquén, como otros periodistas en Roca, respaldó a grupos de teatristas convencidos de que

la intervención cultural sería esencial en el proceso de reconstrucción de prácticas democráticas que conjuraran la inmovilidad cultural y el autoritarismo impuestos por años de régimen autoritario y de concentración de poder.

Por vía de la intervención en los medios de periodistas como Sciutto, en los primeros años de la década de 1980 lograron un lugar en la esfera pública una cantidad significativa de artistas y grupos de artistas que configuraban una escena cultural en expansión en la Norpatagonia. Con la crítica a la sociedad autoritaria, con una renovación estética en consonancia con la revisión ética del estado de la cultura, al dar lugar en las páginas del diario Río Negro a la plurivocidad de quienes se proponían ser agentes de cambio en la cultura, ese periodismo contribuía al acrecentamiento tanto de la capacidad crítica del público de espectáculos como a la formación de los artistas.

Formas de ser intelectual

Parecería relativamente simple responder a la pregunta de a quiénes consideramos intelectuales hoy. Surgirían algunos nombres, mediáticos todos, varones generalmente, y, pensando en el contexto del país, los residentes en Buenos Aires ganarían por amplísima mayoría. ¿Cómo definir al intelectual, cuyo estatuto ha vivido tantos avatares y para el que la fórmula de Jean Paul Sartre -“El que se mete en lo que no le concierne”³- no es suficiente, si es que alguna vez lo fue? En un ensayo sobre la historia de los intelectuales italianos en la revista *Belles Lettres*, Frédéric Attal prefirió designarlos como “profetas, filósofos o expertos”. En el último número de la revista *Débat* (173, enero-febrero de 2013), Sylvie Laurent desmonta el mito según el cual el intelectual de izquierda(s) habría desaparecido en América, mientras es recluido en Europa a pequeñas editoriales sin la menor difusión en los grandes medios -y hay que tener en cuenta que hoy uno de los prejuicios más firmes sobre el papel del intelectual es que su condición de existencia es la publicidad de sus actos y sus palabras. Por su parte, Edward Said planteó que “el intelectual es aquel que, a contrapelo de su tiempo, elucida las condiciones de ejercicio de un poder a veces invisible”. Michel Foucault aportó su piedra a este edificio conceptual al proponer diferenciar el intelectual específico, casi siempre académico o con formación académica, involucrado en los asuntos públicos y haciendo valer su conocimiento en el apoyo a agrupaciones, del intelectual universal, que analiza y juzga sobre la base de valores humanistas.

Esas formas de ser intelectual, visibles hasta los años 70 en Europa, no son ociosas para pensar la labor de B. Sciutto en su trabajo crítico, posicionado a favor de un campo teatral en formación, así como difusora de la producción musical local y de la literatura norpatagónica. Desde su papel de periodista, Sciutto participa activamente en la consolidación de agrupaciones artísticas, en la formación de público, influye en criterios de valoración y en las micropolíticas de las asociaciones de artistas⁴, perfilándose en un rol autónomo como escritora que registra y difunde la cultura local.

Enzo Traverso, en *¿Qué fue de los intelectuales?*, se pregunta por el papel de los intelectuales hoy y apunta algunas clases de intelectual actual. Por un lado, el científico o filósofo platónico, rey de la ciudad ideal, creador del pensamiento que otros repetirán, cuyas actuaciones y discursos sigue permanentemente la prensa. Luego, el consejero del príncipe o el filósofo de la corte -y dócil en relación con ella-, comprensible también como el “experto” cuyo saber constituye una tecnología intercambiable en el mercado -y dócil al mercado. Este tipo de intelectual no se compromete en defender valores, sino en practicar competencias,

desde una supuesta neutralidad del conocimiento. Entre el platónico y el experto, Traverso define el intelectual crítico, sin mayor visibilidad, restringido a veces a un clima local, a una actuación provincial, actuando en apoyo de movimientos que inciden en el cambio social.

En esta línea de pensamiento, hoy el intelectual no es necesariamente un escritor, un ensayista, un literato de gran difusión nacional o internacional, como en siglos pasados, sino un periodista, un escritor, un analista de alcance local, un maestro, un profesor, etc, y en este sentido se puede pensar la labor de Betty Sciotto como participante autónoma y activa en la cultura norpatagónica de los 80.

Pierre Bourdieu piensa una sociología de los intelectuales en el marco de un análisis de la división del trabajo social. Para Bourdieu un intelectual es un agente que desde una posición relativa en un espacio social relativamente autónomo de producción cultural, hace valer el peso de un capital simbólico específico, y a partir de allí interviene en otros campos, como el de la política o las luchas sociales. Como suele ocurrir en las ciencias sociales, hay un modelo implícito en este concepto, que es el Émile Zola del *affaire Dreyfus*, que actúa en un campo literario en Francia en proceso de logro de autonomía, como Bourdieu muestra en *Las reglas del arte*⁵.

A Betty Sciotto -como a la escritora Irma Cuña, entre otras mujeres que viven o han vivido, han trabajado, han escrito, han actuado en la cultura en Neuquén- podríamos pensarla entre los “otros” intelectuales, los “intelectuales de provincia” o los “intelectuales de pueblo”⁶. Esto nos pondría frente a la necesidad de prestar atención a toda una variedad de condiciones, posiciones y modos de operar que no responden, al menos mecánicamente, al perfil de intelectual que discuten Foucault o Bourdieu, aunque sí caben perfectamente en la figura amplia del productor cultural.

Esos “otros” intelectuales, los intelectuales de provincia, no se desenvuelven en un campo relativamente autónomo en el que apoyarse para acumular capital específico para transferir a las luchas políticas, sociales y culturales; o, si lo han hecho, se encuentran ubicados como productores en zonas demasiado marginales de esos campos como para poder contar con un capital de visibilidad que hacer valer en espacios centrales de poder. Las notas de Betty Sciotto en el diario Río Negro en los 80, son legibles como producción de un agente que interviene en el campo cultural local, en red con agrupaciones culturales, en acciones micropolíticas, apoyándose en saberes adquiridos y validados por vías o en lugares sociales que habilitan la producción cultural, en particular el periodismo cultural. De ahí el valor de la vinculación de la periodista al conjunto coral de la Universidad del Comahue o a la biblioteca de la Escuela Provincial de Titeres, que la incluyen en las redes de sociabilidad y de conocimiento que convalidarán su trabajo de difusión en las páginas del diario.

Muchos teatristas, artistas plásticos, músicos, titiriteros, tienen memoria del compromiso de Sciotto con ellos como actores sociales y con sus producciones, y hacen referencia al respeto con que estudiaba sobre su arte o su perspectiva para comentarlos en sus notas⁷. Esto es, ese compromiso se revelaba en el trabajo de documentación para encarar las críticas, en la actualización permanente a través de publicaciones, la lectura de la prensa especializada procedente de Buenos Aires⁸, la participación en los talleres de formación del Teatro del Bajo. Ese acompañamiento, podría remitirse a una postura ética sobre el trabajo y la profesión o a una ética del cuidado del otro -“yo era la única mujer, me sentía responsable por esto...”, dice en la entrevista ya referida. La condición de mujer habilita una línea de discusión que merece estudio aparte ya que esa condición no contribuiría a su emergencia como periodista en aquellos años, lo que se acentuaría probablemente por el contexto en

formación. Sin embargo, la falta de contexto no impidió el trabajo y el compromiso de la periodista con los artistas locales, sino que, partiendo de una posición relativamente frágil, le permitió agenciarse como parte de la constitución del campo ella misma.

Pensar hoy en el rol de periodistas como Betty Sciutto obliga a pensar de nuevo nuestras categorías de análisis de la realidad social, a revisarlas, es decir, a poner a prueba nuestras herramientas. No “explicar a Betty Sciutto desde la categoría de intelectual”, sino que su actuación social y cultural nos lleve a revisar conceptos que son marco de nuestro trabajo de investigación -la categoría de “intelectual”, por ejemplo.

De ahí la pregunta de líneas arriba sobre qué es un intelectual, para llegar a definirlo desde el posicionamiento crítico, local y localizado, desnaturalizador de lo dado -en este caso, una sección de “cultura y espectáculos”-, consciente de los roles del periodismo y de la influencia sobre el público en un sentido muy preciso: la producción de cultura local es una aporía sin la formación de un público.

Un homenaje

El rol intelectual que significa la actuación de B. Sciutto pone de relevancia la inversión de su conocimiento de la palabra escrita en función de un posicionamiento crítico ante el estado de cosas en los últimos años de la dictadura y los primeros de postdictadura. Su trabajo en el periodismo local desnaturaliza los efectos políticos e ideológicos del proceso dictatorial, desde una acción constante, constructiva y coherente, organizada, en pro de una mayor conciencia acerca del rol de los productos culturales en el cambio social.

Por eso, nuestro homenaje y la presentación como **candidata al Premio Lola Mora 2015**, como mujer comprometida con el hacer cultural en Neuquén. Desde el afecto, vamos hacia categorías teóricas para pensar la actuación de la periodista, con un efecto sobre esas mismas categorías. Betty Sciutto, cuya escritura en las páginas de un diario regional fue decisiva para el teatro neuquino, nos lleva a visitar cuestiones como qué es un(a) periodista, qué es un(a) intelectual autónoma, en qué consiste un rol constructivo en una comunidad, qué es pensamiento de alcance crítico en contexto local. Vaya este primer acercamiento a Betty Sciutto como homenaje y como señalamiento de su valor en la cultura norpatagónica.

NOTAS

¹ Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (Facultad de Humanidades, UNCo). El presente trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación *Retóricas y modos de representación en discursos políticos, críticos y literarios en la Argentina reciente* (FaHu, UNCo).

² Entrevista a B. Sciutto, realizada en octubre de 2014 por G. Fanese.

³ “Defensa de los intelectuales”. Cit. por Enzo Traverso en *¿Qué fue de los intelectuales?* Trad.: M. de la P. Georgiadis. Bs. As., Siglo XXI, 2014.

⁴ Cfr. G. Fanese, “De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el diario Río Negro (Neuquén, 1982-83)”. *Anclajes* vol.16 no.2, Santa Rosa, jul./dic. 2012.

⁵ P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad.: T. Kauf. Barcelona, Anagrama, 1995.

⁶ A este sentido de intelectual contribuyen los trabajos de A. T. Martínez, A. C. Agüero y D. García en el dossier “Los otros intelectuales: curas, maestros, intelectuales de pueblo, periodistas y autodidactas”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, Bernal, No. 17, 2013.

⁷ Cfr. Fanese, 2012, ya citado. Alejandro Finzi, en el homenaje a Betty Sciutto en la sala teatral de Teatristas Neuquinos Asociados (Te.Ne.As.), Neuquén, en el marco de las VI Jornadas de Dramaturgias de la Norpatagonia, se refirió ampliamente al compromiso de Betty Sciutto en el estudio y la difusión de la producción teatral local.

⁸ B. Scitutto menciona a periodistas como Osvaldo Quiroga y Carlos Morelli como referentes del periodismo cultural que ella seguía como lectora (entrevista octubre 2014 realizada por G. Fanese).

TRANSCRIPCIÓN DE ALGUNOS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS DE B. SCIUTTO¹

NOTA

¹ Transcripción de Margarita Garrido.

*VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Alejandro Finzi)*

SÁTIRA POLÍTICA DE CORTE FARSESCO

(Diario Río Negro, 1984)

Beatriz Sciutto

El dramaturgo argentino Ricardo Monti escribió en 1971 una sátira política. La bautizó con el título que parece convertirse en record mundial por su extensión: “Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones”.

Ahora la obra, bajo la denominación de “Historia tendenciosa” sufrió algunas adaptaciones en manos de Víctor Mayol. Algo más breve que el original -se redujeron textos extensísimos y se eliminaron otros-, la pieza es llevada a escena por el elenco estable del teatro del Bajo, primero para el público de Neuquén y de aquí en más para el interior neuquino.

La historia en cuestión toma como eje central a la clase media argentina, recreando situaciones de neto corte farsesco. Los personajes, con rasgos estereotipados y a veces hasta clownescos, se presentan como fanticos grotescos, generalmente sarcásticos.

Abarca la obra desde principios de este siglo hasta los años 70. Los hechos esquematizados al máximo muestran un trasfondo histórico, pero no aparecen aquí figuras claves personalizadas con nombres y apellidos. En esto habría una sola excepción: la escena en que se trata la ascensión del peronismo al poder, a través de la emisión en *off* de los discursos del general Perón.

Se recrean alternativamente los períodos de gobiernos civiles y *defacto* [*sic*], las presiones del capitalismo -primero inglés, luego norteamericano- y la actitud pendular de la clase media entre los intereses de turno.

Esta “Historia tendenciosa” podría definirse como una obra-entretenimiento, que sin embargo no desdeña cierta crítica ácida a los factores de poder.

Adaptación, dirección y actuación

Víctor Mayol, con la adaptación, consiguió que esta pieza no fuera meramente un personal alegato partidista. Se obvió así un particular juicio de valor, de Monti -que sí consta en el original- con relación a un presidente de los argentinos: tal el caso de Hipólito Irigoyen. De allí que aparezca en la actual puesta en escena la figura de un político *sui generis*.

Un dato para no dejar pasar, fue la exclusión de la clase obrera en el texto que presenta este elenco. Monti la coloca en su obra jugando un papel pasivo y deslucido, pero aquí -en el Teatro del Bajo- será “el gran ausente”.

La responsabilidad de la dirección también es de Mayol. En este caso comparte su tarea con Guillermo Murphy, un hombre que se formó en el curso sobre la especialidad dictado en Neuquén y que debuta como asistente de dirección.

En líneas generales se ha impuesto buen ritmo a la obra, aunque ésta no sea una de las mejores de la exigua producción de Ricardo Monti (tiene en su haber cuatro más: “Una noche con el señor Magnus e hijos”, “Visita”, “Marathón” y “La cortina de abalorios” para Teatro Abierto). Se manejó con sapiencia tanto el espacio escénico como los cambios de ambientación, los cuales se realizaron sin solución de continuidad.

Apropiados fueron los recursos: correcta la utilización de efectos sonoros, lumínicos (un logro para marcar fue la escena de la inquisición y fusilamiento) y el cuidado de aquellos detalles esencialmente históricos (discurso de Perón, pancartas).

El elenco tuvo un desempeño actoral heterogéneo. Sobresale el de Cecilia Lizasoain imbuida en una creíble y afiatada Pola (la cabaretera) y en una aceptable madre de la clase media.

Guillermo Tagliaferri se luce como “Profesor de literatura”, pero no asume en toda su esencia y presencia al “Político”. Aunque rescatable como “Presentador” cabría señalar algo con relación a este último personaje: muestra algunos desajustes -bastante visibles- en los movimientos chaplinescos, al iniciar la obra.

Julio Cortés no logró concretar un trabajo acabado de su aristócrata nativo Boñi García, aunque repunta con su dama desarrollista. Luis Giustincich denota mayor elaboración en el personaje del inglés mister Hawker que en el norteamericano Peagg. En éste último es como si hubiera “bajado la guardia” y se desdibuja un tanto su actuación.

Con solvencia se mueve Mariloli Duarte en su papel de Juanita (la tía-sierva de clase media); es correcta como moza cabaretera y menos convincente en su representación del militar: quizás por la dificultad de asumir un híbrido personaje.

Mantiene una línea homogénea al asumir sus disímiles personajes el actor Raúl Toscani. Se maneja con capacidad y pulcritud. Va con facilidad -a pesar de las diferentes características- de un estudiante púber a un borracho, de un industrial a una dama desarrollista.

A modo de conclusión, esta puesta en escena, esta “Historia tendenciosa” tal cual la hemos visto, es apta para pasar un momento distendido, sin pretender hallarle -porque de esa forma la escribió Monti- un análisis concienzudo, profundo, de las cuestiones política, social y económica del país.

NEUQUÉN DIO EL TEATRAZO
El arte se metió en la piel de la ciudad
(Diario Río Negro, 22/09/1985)

NEUQUÉN (AN). En la jornada de clausura del Teatrazo Latinoamericano -luego de cumplir 48 horas ininterrumpidas de actividades culturales- los artistas neuquinos elaboraron un interesante programa. A las 7 de hoy, finalizará la gran peña teatral y musical que se inició anoche sábado (a las 24). De allí en más los elencos teatrales recorrerán las calles, plazas y confiterías de la zona céntrica de esta capital.

A las 11, en las confiterías ubicadas frente a la terminal (Mitre entre Río Negro y Corrientes) se realizarán improvisaciones teatrales a cargo del Grupo Juvenil de Don Bosco III bajo la dirección de Cresto.

En el teatro del Bajo -Misiones 224- habrá desde las 16, obras para niños. El elenco estable prometió el estreno de la pieza *Andanzas de Juan el Zorro* dirigida por Luis Giustincich.

El Grupo de la Escuela Provincial de Títeres ofrecerá -a las 17- en Ferisur un espectáculo de esa especialidad. A la misma hora, en la plazoleta del área centro, habrá una reunión de libre expresión para todas las edades, con la coordinación de artistas locales.

También a las 17, estará en las escalinatas de la catedral de Neuquén, el coro de la Universidad Nacional del Comahue dirigido por el maestro Daniel Costanza.

Durante todo el día el Taller Fotográfico tomará retratos a la vieja usanza de los fotógrafos que recorrían los pueblos para sacar instantáneas. Quienes deseen retratarse así, deben pedirlo en Ferisur.

Un adiós con alegría

... Y los artistas se despedirán, agotados pero felices por este éxito llamado Teatrazo Latinoamericano en su versión Neuquén. A las 18, una murga partirá desde la municipalidad - avenida Argentina y Roca- hasta arribar a Ferisur. Bailarán y cantarán, uniéndose fraternamente con los 3.000 participantes del desfile 81º aniversario de Neuquén. Todos juntos -un pueblo que trabaja cotidianamente por su cultura- sacará sus expresiones a la calle y no habrá barreras divisorias entre artistas y espectadores porque el público puede sumarse, ya sea disfrazado o no. El hito final será el predio ubicado entre Sarmiento y las vías del ferrocarril. El adiós será con alegría: cantos, danzas, representaciones y una corona para la más bonita de las capitalinas: su majestad, la Reina de Neuquén.

Y EL ALIMENTO SALVÓ A UN GORRIÓN

Beatriz Sciotto

Cuando la gente se moviliza espontáneamente, sin barreras, sin prejuicios, sintiendo y gozando de la libertad de su pensamiento y expresión, nada es imposible y hasta las empresas más modestas pueden transformarse en el mayor acontecimiento del día, en la historia simple y cotidiana de una ciudad.

El programa del "Teatrazo Latinoamericano" en Neuquén -en adhesión a la convocatoria para todas las ciudades de habla hispana del continente- era hasta el jueves pasado muy parecido a un pichoncito de gorrión: desplumado, poco atractivo y con su pico

constantemente abierto en búsqueda de alimento. ¡Y he aquí la magia de la madre-respuesta! Las semillas las fueron trayendo los músicos, los actores, los plásticos: hombres, mujeres, niños, artistas o no. Algunos actuando, muchos bailando o aplaudiendo o dialogando o convidándose un vaso de vino o compartiendo un mate con “yuyitos para el amor”. Porque amor sobraba, y también vocación, talento, ganas de prodigarse mutuamente y a raudales en el teatro del Bajo durante la corta noche-día desde las 24 del viernes hasta las 7 del sábado.

Estuve allí las siete horas y pasaron tantas y tan bonitas cosas que no alcanzará este espacio para narrarlas. Las palabras huyen cuando hay que definir los sentimientos o resumir la hermandad, los objetivos comunes, las pequeñas-grandes cosas que rara vez nos animamos -pobres reprimidos- a regalarnos los unos a los otros. Es difícil, porque detrás de una máquina de escribir no hay un *robot*.

En Misiones 224, para el Teatrzo, actuó el elenco del barrio Don Bosco III con la obra teatral *Detrás de la botella* sobre el problema del alcoholismo (con debate incluido).

Renovándose constantemente, unas trescientas personas asistieron y apoyaron el programa que continuó con el grupo “Amalgama”: tres buenos músicos jóvenes (Sergio López, Fabián Gallina y Roberto Claros) con talento y enormes posibilidades en su futuro profesional.

Eximio actor, Darío Altomaro hizo reír y reflexionar con su monólogo *Vacaciones* de Oscar Viale.

Daniel Costanza es una persona especial. Más que un excelente barítono y director del coro de la UNC, es un muchacho que felizmente ha roto el “acartonamiento de levita” que suele rodear al género coral de “altos estudios”. Con “Amalgama”, Daniel improvisó con solvencia dos “negros spirituals”.

Neuquén tiene imán. Con suerte atrajo -se lo quitó a La Pampa- a “Chiquito” Díaz. Posee una bella, dulce y afinada voz de tenor. Sus dos temas *La tregua* de Mans y *Será posible el sur* de Nahuel, crearon un clima de movilización interior pocas veces logrado por los cantantes.

Pasaron también, con toda su fuerza, “Salsa Nuestra”, los buenos actores adolescentes de “La expresión y los jóvenes”, Pepe Sepúlveda y se vieron las obras plásticas de la artista Ana Zitti.

Finalmente, las actrices Cecilia Arcucci y Paula Mayorga -coordinadas por Daniel Vitulich- resumieron la bronca, la esperanza y hasta la consigna del Teatrzo: “Unidad, democracia, liberación”. Ofrecieron *Preludio a un canillita* de Ferrer y *Hagamos un trato* de Benedetti. En su poema-alegato, Ferrer dice al canillita:

(...)

tomá, guardá tu diario ¿para qué?
¿En dónde m... anuncian la esperanza?
la prepotente soledad de nuestros sueños
la calentura de ganar, ¿quién dice, a ver?
que hay una hembra y un varón haciendo un niño.

Ah juventud, ya nacerá...

Vamos andando, vamos canillita
para pelear alcanza y sobra con ser dos
si el mundo fue, ya no será una porquería
porque en el mundo vivimos vos y yo.

“PERSONAJES Y SUCEOS PATAGÓNICOS SON UNIVERSALES”

(Diario Río Negro, 01/03/2004)¹

Beatriz Sciutto

Dramaturgo y catedrático en el país y en el extranjero, se desempeña en la UNC y en el comité editorial del Instituto Nacional del Teatro. Viajó a Canadá para continuar sus investigaciones sobre nuevas tecnologías en las artes.

Anduvo tras los pasos del asesinado periodista neuquino Abel Chaneton; de las vicisitudes del sabio croata Juan Benigar en su búsqueda de la pureza racial entre los mapuches; auscultando huellas de Bairoletto y Martín Bresler; abriendo el correo aéreo de Saint-Exupéry en sobrevuelo por estas tierras. Alejandro Finzi ha dedicado parte de sus obras teatrales a personajes y sucesos regionales de los dos últimos siglos.

Realidad, historia y ficción, regionalismo y universalidad son puestos bajo la lupa de este cordobés que tras vivir en Francia se radicó en Neuquén y cada verano se traslada a la Universidad Laval en Quebec para profundizar sobre Literatura y Teatro. Dos pasiones que no mellan los 40 grados bajo cero que por estos días viven los canadienses.

-¿Dramaturgia universal y regional? ¿Cómo se descubre la escisión?

-La expresión “teatro regional” está bastante desvalorizada. Veámosla en perspectiva: hacia comienzos de la década de los '80 Robert Lepage da a conocer en Quebec su admirable *Trilogie des Dragons*. El espectáculo en tres partes y de seis horas de duración, es considerado uno de los más destacados de la escena internacional de las últimas décadas. Cuando vi la reposición en marzo pasado, en los bajos de Quebec, en el ex cuartel de bomberos donde tiene su sede ese grupo, me encontré presenciando un inconfundible exponente del teatro de las provincias argentinas. El maravilloso espectáculo narra la historia de una familia de Quebec entre 1932 y 1985: sus tradiciones francesas, sus conflictos con la inmigración y la cultura inglesa, su búsqueda de identidad en la vastedad de un país que, como el Canadá, está hecho de distancias y de una memoria desdibujada por los largos inviernos. Los investigadores y críticos de Buenos Aires reconocen en Lepage al maestro que es, pero durante décadas fueron incapaces, muchas veces, de advertir el valor y la originalidad de una teatralidad argentina integral, propia, cuyo centro de preocupaciones formales y temáticas está en el mismo horizonte que las del gran realizador canadiense, por ejemplo. Ahora al teatro regional lo llaman “teatro de provincias” y por ahí también vamos mal. Hay que preguntarse desde dónde se escribe la historia ¿no?

-¿Un teatro de nuestros confines se identifica con otros mundos?

-Eso creo. El valor cívico de un Abel Chaneton, la utopía de Juan Benigar, la lucha contra el despojo de un Bairoletto, la temeridad y la decencia de un Martín Bresler, la pasión de Saint-Exupéry por la Patagonia, se constituyen e identifican como regionales en tanto dan testimonio de valores comunes, que van más allá de las etiquetas y de las anécdotas pequeñas. Cuando llevamos en gira *Chaneton* a Colombia, nos decían “¿qué colombiano es este Chaneton!”. Lo mismo en Lieja, lo mismo en Poznan con nuestro espectáculo sobre Saint-Exupéry. Y eso ocurre, tal vez, porque el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma.

-¿Esa idea de regionalismo se asocia exclusivamente con la historia?

-No con la historia percibida como aquel suceso o aquel personaje que define una época o momento. La historia de Juan Benigar, por ejemplo, es una herida abierta en el norte

patagónico. Las demandas que llegó a verbalizar en defensa de la población aborigen son de una luminosa actualidad y se compadecen con aquellas que identifican el genocidio contra las culturas autóctonas americanas. La idiota moralidad que condenó el amor de los chosmalenses Franklin y Bromidia, a comienzos del siglo XX, que propongo como personajes en *El secreto de la isla Huemul*, está presente en la ideología de los reclamos que ciertas instituciones hacen en contra de la designación en la Corte Suprema de la doctora Argibay. La mordaza periodística que sufrió Chaneton, no es sino un eslabón de la terrible historia que asocia también en nuestros días la cultura y la censura. Para mí, esa serie de obras que escribí entre los '80 y los '90 forma parte de un ciclo cuyas anécdotas tienen plena vigencia y que concluí el año pasado con la adaptación de *Vuelo nocturno* de Saint-Exupéry.

-Hay títulos que suenan a no conocidos...

-Porque no han sido estrenados aquí. *Camino de cornisa* que se hizo en Santa Fe y en Buenos Aires, ojalá entusiasme a algún director de la zona. Relato la historia del viaje por la ruta 23 de dos parejas de la alta sociedad porteña, en 1942, para asistir a la inauguración del hotel Llao Llao y su encuentro con un soldado expedicionario del desierto. *La isla del fin del siglo* es una obra presentada en París, que después Cheté Cavagliatto hizo en Santa Fe en 2003 y próximamente en mayo, se estrenará en "El Teatro La Capilla" de la ciudad de México. En ellas, la Patagonia es propuesta a la escena. Es lo que busqué, cruzando el imaginario de los que aquí vivimos, la percepción con la que muchos venimos a radicarnos en la región. Los públicos que presenciaron estos espectáculos no los identificaron con productos "localistas" o "coloristas". Este año se hará en Buenos Aires *Bairoletto* y *Germinal*: veremos qué dicen los porteños. Hace un par de años la hizo Alejo Sosa en San Luis. Ahora tiene en cartel *Martín Bresler* y el sudafricano, el más famoso evadido de la cárcel neuquina U-9, tiene un inconfundible acento puntano.

-¿Cómo se da el encuentro entre culturas de diferente procedencia en esa realidad ficcionada?

-La idea de frontera se asocia a esta indagación estética. Hablo de esto en *De escénicas y partidas* la antología que publicaron el año pasado reúne algunas de mis obras más conocidas. Creo que *Camino de cornisa* busca explorar lo que puebla la frontera. Ese lugar es el lugar donde habita la maravilla, el prodigio, donde se da el conflicto entre la civilización y la barbarie. Donde lo que es civilización se revela como su término antagónico y viceversa. Esa es la maravilla que descubría también Saint-Exupéry en 1930, cuando anticipaba para la Patagonia un futuro de promisión al ver que el primer edificio que los pobladores levantaban cuando fundaban un pueblo era una escuela.

-Lo "regional" en el teatro ¿se extiende al resto de factores que conforman la escena?

-Efectivamente. Las prácticas de montaje hacen, muchas veces, sabiduría y belleza de la penuria. Son realizaciones "contra" la constante falta de apoyos. Por eso también el regionalismo tenemos que leerlo por otro lado: por el de las asimetrías que se producen cuando los bienes culturales no son de acceso generalizado. Cuando el Estado no ejecuta las partidas presupuestarias imprescindibles para que los artistas puedan desarrollar profesionalmente sus oficios. En este sentido sí que lo regional es bien provincial, pequeño, insignificante. Con la pauperización generalizada a la que se ha condenado nuestro país se necesitan políticas que piensen las demandas culturales más allá de un prospecto de talleres, muestras y recitales. Los presupuestos y programas, en orden a las demandas y necesidades existentes, son de un raquitismo vergonzoso. No reconocer el profesionalismo de los

creadores regionales. Esto es chiquito, mezquino, huele a una vergonzante idea de patria chica que piensa que el quehacer cultural es un apéndice presupuestario. Se está muy lejos de honrar las necesidades y demandas de la población en el campo de la cultura.

(La misma página de la entrevista incluye un recuadro con lo siguiente...)

Quince años y muchas obras

Muchos años de creación transcurrieron en esa aventura que se llamó “Río Vivo”, el grupo fundado por Daniel Vitulich y con el que Finzi a lo largo de quince años, tanto a nivel nacional como internacional, dio a conocer un conjunto de obras sobre personajes patagónicos.

Entre los que más difusión alcanzaron se encuentran *Chaneton*, *Bairoletto* y *Germinal*, *Benigar* y *Patagonia, corral de estrellas*.

El resto del continente y Europa han conocido *Viejos hospitales*, *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*, *Molino rojo*, *Martín Bresler*, *La isla del fin del siglo* y *La piel*.

Guionista de la radio 103.7 UNC/CALF, docente de la Facultad de Humanidades y responsable del área de Literaturas Europeas, director de la colección de teatro internacional “La escena del mundo”, Finzi forma parte del comité editorial del Instituto Nacional de Teatro, cuya primera comisión directiva integró para el período 1998-1999.

Veinticinco de sus textos llegaron a la escena. Su estreno más reciente en Buenos Aires es *La piel*, con Laura Bove, Julio Ordano y dirección de Enrique Dacal, considerada por el diario “La Nación” uno de los diez mejores espectáculos de la temporada 2003. Este año se estrenarán obras suyas en México y Brasil.

En Córdoba se presentará en abril la primera edición de *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* y se estrenará su texto más reciente *Mazzocchi*, sobre la obra de ese que se suicidó a los veintidós años, en 1960.

NOTA

¹ La entrevista incluye la fotografía del dramaturgo con un epigrafe: “Alejandro Finzi: ‘No reconocen el profesionalismo de los creadores regionales’”.