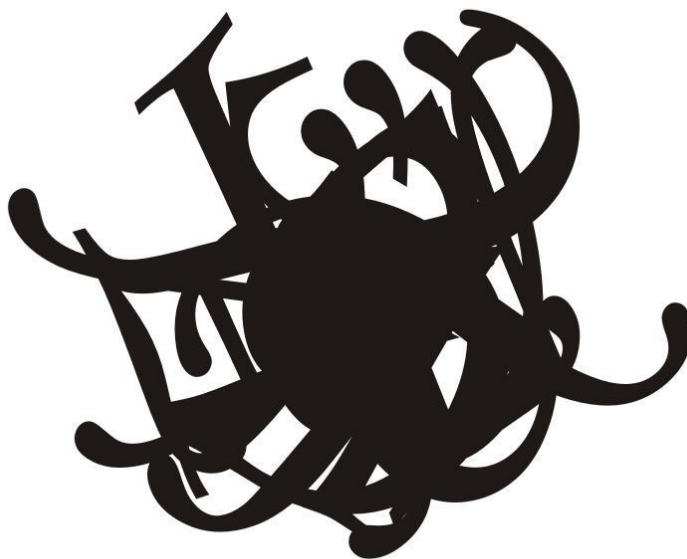


**VII JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN**
(En homenaje a Raúl Toscani)

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**



educó
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2016

Universidad Nacional del Comahue



ACTAS
VII JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN
(En homenaje a Raúl Toscani)

Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)

educó
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2016

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

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén /
dirigido por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional
del Comahue, 2016.

372 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-463-9

1. Teatro Contemporáneo. 2. Dramaturgia. 3. Actas de Congresos. I.
Garrido, Margarita II. Garrido, Margarita, dir.
CDD 862

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, del 07 al 09 de octubre de 2015.

El volumen se estructura en cuatro secciones: Homenaje/Ponencias/La relación expectatorial en Neuquén/*In memoriam* de G. Pennini. La mayoría de las ponencias ha sido elaborada 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

©- 2016 - 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

COMITÉ ORGANIZADOR

CENTRO DE ESTUDIOS DE LAS DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA
(CEDRAM)

Proyecto de Investigación de la UNCo:

La praxis teatral en Neuquén

(2013-2016)

DIRECCIÓN

Margarita A. Garrido

ASESORÍA

Oswaldo Calafati

INVESTIGADORES/AS

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/>

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

DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”

Honorable Legislatura de la Provincia del Neuquén
Subsecretaría de Cultura, Juventud y Deporte de Neuquén
Subsecretaría 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 7

(Sede Salón Azul, UNCo)

ACREDITACIÓN Y ENTREGA DE PROGRAMAS (9.30 hs)

APERTURA (10 hs)

Palabras de M. Garrido y colegas

Autoridades invitadas:

UNCo. Honorable Legislatura de la Provincia del Neuquén. Subsecretaría de Cultura/Juventud y Deporte. Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad. Instituto Nacional del Teatro. Escuela Superior de Bellas Artes. Escuela Provincial de Títeres. Escuela Experimental de Danza Contemporánea. TeNeAs (Teatristas Neuquinos Asociados). La Conrado Centro Cultural. AMI (Asociación de Músicos Independientes de Nqn.). ANAP (Asociación Neuquina de Artistas Plásticos de Nqn.). Asociación de Madres de Plaza de Mayo filial de Río Negro y Neuquén.

HOMENAJE A R. TOSCANI (10 a 13 hs)

(Coordinación: M. Garrido)

Invitados/as

L. Rigoni e I. Ragni (Madres de Plaza de Mayo), Marcos Cornú (La Conrado Centro Cultural). C. Lizasoain (TeNeAs) y H. Tarifeño, entre otros.

Hitos en la trayectoria de un hombre de teatro (M. Garrido)

Video de *Nena, si te vas, dejame el colchón* ("Beto" Mansilla)

Grupo Liendre en Neuquén (J. Cortés)

Relato del encuentro de estudiantes de la Escuela Sup. de Bellas Artes, con el teatrista R. Toscani (Coord. A. Burgos)

CURSO

(14 a 17 hs)

(Coord. Dr. C. Fos)

Introducción a la historia del teatro político argentino

CURSO

(17.30 a 20.30 hs)

(Coord. Prof. J. L. Valenzuela)

Cómo entrar impunemente en espectáculo ajeno

JUEVES 8

(Sede Salón Azul, UNCo)

PUBLICACIONES Y PONENCIAS

(9 a 10.30 hs)

(Coordinación: G. Siracusa)

Publicaciones:

La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras (En homenaje a A. Finzi)

Actas de las VI Jornadas (...) (En homenaje a A. Finzi)

Ponencias:

“Es lejos o es tarde”. El instante en la puesta de las obras de A. Finzi (C. Yordanoff)

Procedimientos compositivos en *La última batalla de los Pincheira* (A. Finzi)
A. Finzi adaptador: *Mascaró, el cazador americano* de H. Conti, de la novela al teatro (J. Dubatti)

PONENCIAS

(11 a 13 hs)

(Coordinación: N. Mantelli)

Sobre *Phaedra* de L. Sarlinga: la relación expectatorial (Autores varios) (Invitado: L. Sarlinga)

Génesis del proyecto de *Microficciones teatrales*. Presentación de la antología (Coord. E. Gotthelf) (Invitado: J. Onofri)

El enigma de las cosquillas. Acerca del microdiálogo: *Charla en la fosa común* de L. Muñoz (N. Mantelli) (Invitada: L. Muñoz)

PONENCIAS

(14 a 17 hs)

(Coordinación: M. Reyes)

El texto dramático ¿la Cenicienta de la Literatura? (A. Ciucci-M. Cinquegrani)
Dramaturgias trasatlánticas (G. Siracusa)

Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD (A. Nudler)

La dramaturgia, apasionante manera de ver la historia (J. R. Rithner)

Espacios públicos del arte (R. Seoane) (Invitado: C. Ortiz)

CURSO

(17.30 a 20.30 hs)

(Coordinación: J. Dubatti)

Los nuevos espectadores y la necesidad de las Escuelas de Espectadores

VIERNES 9
(Sede TeNeAs)

PUBLICACIONES Y PONENCIAS

(9 a 10.30 hs)

(Coordinación: N. Mantelli)

La princesa del guisante y el príncipe Andante (S. Patrignone)

Revista "En réplica" (S. Patrignone)

La urdimbre de la memoria (*Llalin kushe*) (S. Vai)

Estética y política en la obra *Kajfjkura: el valor de una historia inconclusa* (M. Álvarez) (Invitado: J. Bastidas)

Megaminón: portal dramático. Entre el apocalipsis y la apocatástasis (N. Mantelli) (Invitado: S. Fanello)

CURSO

(11 a 13 hs)

(Coordinación: Dr. J. Dubatti)

Los nuevos espectadores y la necesidad de las Escuelas de Espectadores

PONENCIAS

(14 a 17.30 hs)

(Coordinación: M. Reyes)

El taller de teatro: una experiencia de nivel medio (A. Ciucci-M. Krumrick)

Acassuso. La escuela y el delito: entre la transgresión y el sueño (L. Moretti)
(Invitada: E. Hernández)

La calle teatral (P. Corihuala) (Invitado: D. Álvarez)

Escritura, experiencia y teatro para niños: algunas reflexiones (S. Patrignoni)

Imagen referencial (F. Cresto)

De sala en sala: Del Establo a la sala de TeNeAs (M. Reyes)

Puesta en escena de *La canción de las tumbas* (Dir. F. Cresto)

HOMENAJE A R. TOSCANI

(18 a 22 hs)

(Coordinación: C. Mancilla)

Para vivir mejor: Opus I

No solo se trata de magia. Juego teatral versátil (Niños/as y profesores de talleres de TeNeAs y C.M.)

Corazón de comediante (Araca Teatro)

Monólogos (Escuela Superior de Bellas Artes, Dir. M. Dolores y R. Fratarella)

Microficciones teatrales (Teatro Cultural Cipolletti, Dir. R. Fratarella)

Para vivir mejor: Opus II
Asuntos (Compositor e intérprete musical: R. Ventura)
Boscoso (EEDC, Dir. P. Donato)

Para vivir mejor: Opus III
Juntos pero no revueltos...
(Guión azaroso y que sea lo que sea!!)

¡Agradecemos la participación de los familiares de R. Toscani y del Grupo de Fotografía “Son Miradas”, como también de los/as teatristas que aportaron con su arte a este merecido reconocimiento!

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Palabras preliminares (M. Garrido)	p. 15
--	-------

HOMENAJE A RAÚL TOSCANI

Hitos en la trayectoria de un hombre de teatro (M. Garrido)	p. 21
Arte y política, teatro y militancia en los 80 en Neuquén (J. Cortés)	p. 37
Carne de cañón (M. Joulíá)	p. 45
Al encuentro del teatrista Raúl Toscani (Coord. A. Burgos)	p. 53

PONENCIAS

“Es lejos o es tarde” (C. Yordanoff)	p. 75
Alejandro Finzi, adaptador (J. Dubatti)	p. 78
<i>Microficciones teatrales</i> (E. Gotthelf)	p. 84
El enigma de las cosquillas. Acerca del microdiálogo (N. Mantelli)	p. 89
El texto dramático (A. Ciucci-M. Cinquegrani)	p. 103
Dramaturgias trasatlánticas (G. Siracusa)	p. 107
Espacios públicos para el arte (R. Seoane)	p. 111
La urdimbre de la memoria (<i>Llalin kushe</i>) (S. Vai)	p. 117
Estética y política en la obra <i>Kajfvkura</i> (M. Álvarez)	p. 123
<i>Megaminón</i> : portal dramaturgico (N. Mantelli)	p. 133
El taller de teatro (A. Ciucci-M. Krumrick)	p. 146
Imagen referencial (F. Cresto)	p. 149
De sala en sala: Del Establo a la sala de TeNeAs (M. Reyes)	p. 153
Microcrítica (J. L. Valenzuela)	p. 164

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL EN NEUQUÉN

Sobre <i>El baúl de los recuerdos</i> (Dir. D. Álvarez)	
La calle teatral (P. Corihuala)	p. 175
Sobre <i>Esperando la carroza</i> (Dir. G. Lioy)	
<i>Esperando la carroza</i> (M. Díaz)	p. 181
Sobre <i>2 kilos de ansiedad</i> (Dir. S. Feliziani)	
<i>2 kilos de ansiedad</i> (C. Spinelli)	p. 188
Sobre <i>El enemigo</i> (Dir. G. Azar-P. Donato)	
<i>El enemigo</i> (F. Ferraris)	p. 193
Sobre <i>Rotos de amor</i> (Dir. P. Todero)	

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

<i>Rotos de amor</i> (J. Hernández)	p. 201
Sobre <i>La gracia</i> (Dir. M. Cánepa)	
Visión catártica de un nuevo espectador (A. Pantoja Vilches)	p. 211
Sobre <i>Triciclo. Tratar o no tratar</i> (Dir. J. Santanera)	
El teatro y las problemáticas actuales (L. Sandoval)	p. 216
Sobre <i>Acassuso</i> (Dir. E. Hernández)	
La escuela y el delito (L. Moretti)	p. 225
Sobre <i>La edad de la ciruela</i> (Dir. G. Troncoso)	
Una expectativa con altibajos (A. Bravo)	p. 233
El acontecimiento convivial (T. Castro)	p. 238
Mi experiencia como espectadora (A. Ortés)	p. 242
¿Tiene edad la ciruela? (A. Mata)	p. 247
<i>La edad de la ciruela</i> en Neuquén (Ma. José López González)	p. 259
Sobre <i>Medea liberada</i> (Dir. L. Sarlinga)	
Libertad ganada (F. Álvarez)	p. 271
La condición femenina (F. Guillén)	p. 274
Sobre <i>Medea</i> (J. Grosso)	p. 279
Una propuesta escénica (A. López)	p. 283
Instante de quiebre (R. Muñoz)	p. 287
El sacrificio (J. Pardavila)	p. 291
Misera ficha en el tablero (D. Huento)	p. 294
Mirar con y a través de ojos adolescentes (C. Dávila)	p. 300
Sobre <i>Fedra. Mirar la sombra</i> (Dir. L. Sarlinga)	
Los primeros ensayos (C. Bassi)	p. 309
Un proceso lúdico (N. Astete)	p. 311
Dúo no tan dúo en el amor (J. Lepore)	p. 315
De la mano de L. Sarlinga (P. Campetella)	p. 318
La sensatez en el personaje de Fedra (Y. Riquelme)	p. 322
La acción y la imagen (P. Osés)	p. 328
<i>Phaedra</i> y su monstruosidad (F. Rorai)	p. 336
El quehacer teatral como quehacer ritual (A. Robles)	p. 342
Las presencias estáticas (Ma. C. Solís)	p. 348
El acontecimiento teatral (J. Pérez Sánchez)	p. 354
<i>Phaedra</i> (E. Aisen)	p. 361

IN MEMORIAM DE GERARDO PENNINI

Palabras de Gerardo Pennini	p. 367
-----------------------------------	--------

PALABRAS PRELIMINARES

Margarita Garrido¹

Como todos los años, nos complace dar apertura a este acostumbrado espacio de construcción de lo colectivo, las VII 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 Presidencia de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén.
- A la Subsecretaría de Cultura de la provincia.
- A la Secretaría de Cultura municipal.
- Al Representante del Instituto Nacional del Teatro.
- A las autoridades de la Escuela Superior de Bellas Artes.
- A la Dirección de la Escuela Provincial de Títeres.
- A la Dirección de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea.
- A la Comisión Directiva de TeNeAs.
- A la Asociación de Artistas Independientes: AMI, ANAP y ARAN.
- A las Madres de Plaza de Mayo, filial Alto Valle de Río Negro y Neuquén.

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

- Al Rector, Lic. Gustavo Crisafulli.
- Al Vicerrector, Mgter. Juan Daniel Nataine.
- Al Secretario de Ciencia y Técnica, Dr. Enrique Masés.
- A la Secretaria de Extensión Universitaria, Prof. Denisse Álvarez Ania.
- A la directora de la Biblioteca Central, Lic. María Eugenia Luque.

- A las autoridades de la Facultad de Humanidades:
- A la Decana, Dra. Beatriz Gentile.
- A la Vicedecana, Prof. Norma Steimbregger.
- A la Secretaria Académica, Dra. Gabriela Espinosa.
- A la Secretaria de Ciencia y Técnica, Mgter. Analía Kreiter.
- Al Secretario de Extensión, Lic. Marcos Muñoz.
- A la Directora del Departamento de Letras, Prof. Gloria Siracusa.

En su séptimo año consecutivo inauguramos estas Jornadas, auspiciadas por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue. Jornadas declaradas “de interés cultural” por la Honorable Legislatura de Neuquén, por la Subsecretaría de Cultura de esta provincia, y por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de esta capital.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

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, con el aval de la Facultad de Humanidades y del Departamento de Letras. También, con el patrocinio de la Universidad Nacional del Comahue y, sobre todo, del Instituto Nacional del Teatro.

Tras este marco institucional, damos nuestra cordial bienvenida a los invitados de este año: el Dr. Jorge Dubatti, el Dr. Carlos Fos y el Prof. José Luis Valenzuela. Bienvenidos también los expositores, actores y directores que, en muchos casos desde lejos, nos traen su aporte comprometido. Y, como todos los años, explicitamos nuestro particular reconocimiento a la labor de investigadores y teatristas locales, 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 en Neuquén con su práctica social que arrastra memorias, que proyecta identidades, nos complace dar apertura a este encuentro interactivo entre saberes científicos y artísticos.

Precisamente, recordamos el inicio de esta urdimbre convivial, un 12 de octubre de 2009. Y desde entonces tendimos la hebra de una rizomática red de experiencias en torno a las dramaturgia(s) de Neuquén.

Tras nuestras primeras incursiones en la investigación surgieron las I Jornadas en el 2009, y ese mismo año recibieron el Premio “Teatro del Mundo” otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

Y en el 2010 las II Jornadas, en homenaje a “Kique” Sánchez Vera, evento en el que presentamos dos publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes y una primera Antología, *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*.

Y en el 2011, las III Jornadas, en homenaje a Alicia Fernández Rego. Y dos nuevas publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes y una nueva antología, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*. Esas *Actas* también fueron distinguidas por el Centro Cultural Rojas.

Y en el 2012, dos eventos: Las I Jornadas de las Dramaturgias de Cutral Có y Plaza Huinul. Y las IV Jornadas, en homenaje a Hugo Luis Saccoccia y Emilia Valeri. Y dos nuevas publicaciones, las *Actas* de las Jornadas precedentes y una nueva Antología, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Estas dos publicaciones también fueron distinguidas por el Centro Cultural Rojas.

Y en el 2013, las V Jornadas, en homenaje a Víctor Mayol, y 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, un registro de entrevistas: la *Dramaturgia de Neuquén. Entre vistas*, y un ensayo: *La dramaturgia de Neuquén en la memoria. El teatro español a comienzos del S. XX (...)*. Estas tres publicaciones,

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

así como las Actas del año anterior, también fueron distinguidas por el Centro Cultural Rojas.

Pero, entre tantas ganancias del teatro de Neuquén hay una pérdida... Su ausencia se hace presencia a través de su escritura dramática. En nuestras publicaciones incluimos algunas de más de una veintena de sus obras:

Gaspar ha vuelto (1980)

El gran guiñol (1984)

Como diría Jauretche (2002)

Café patata (coautoría de Eduardo Gotthelf) (2005)

Nació en Buenos Aires, en 1948. En Neuquén dejó su adiós. Gerardo Pennini se nos ha ido...

Y entre ausencias y presencias nos encontramos ahora, en estas VII Jornadas... Y como es costumbre, el reconocimiento a los productores del quehacer teatral local, ofrecemos un nuevo homenaje. Aunque a él, la palabra "homenaje" le suena excesiva. A él que, ladrillo tras ladrillo, fue gestando, sobre todo, espacios de construcción del hecho artístico colectivo.

Fue socio fundador de la Cooperativa El Establo del Teatro del Bajo.

Fundador del Centro Cultural Independiente, El Tinglado; de la Sala "Alicia Pifarré por la Vida"; del Salón Cultural "Banco Coopesur".

Participó en la reapertura del Centro Cultural La Conrado, siendo además presidente de su Comisión Directiva. Y fue mentor y productor de la Globa Teatral, espacio Itinerante.

Actor nacido en el Teatro Lope de Vega, integró el elenco en *Cien veces no debo* de Ricardo Talesnik, *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère y *Los prójimos* de Carlos Gorostiza.

El Teatro del Bajo lo vio crecer con *Trescientos millones* de Roberto Arlt, *En el andén* de Ernesto Frers, *Heroica* (Sobre *Heroica de Buenos Aires* de Osvaldo Dragún), *La celebración* (sobre *El adefesio* de Rafael Alberti), *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia, *Historia tendenciosa...* (Sobre *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti), *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (Sobre *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún) y *Trabajo pesado* de Máximo Soto.

En 1988 recibió el premio EMI-Odeón Regional, en el rubro "Teatro: Mejor actor protagónico".

Y ya en los inicios de este siglo, actuó en *Altro que lovestory* de Ignacio Serralunga y *El Guapo y la Gorda* del grupo Claroscuro.

Además, desde 1986 a la fecha trabajó en varias películas: *El país del viento* (Dir. Carlos Procopiuk), *La invitación* (Dir. Virginia Capitano) y *Vampiro* (Dir. "Beto" Mansilla). En el 2009, participó en spots publicitarios contra el abuso infantil. Y en el 2011 en la película *El mundial olvidado* (Dir. Filippo Macelloni y Lorenzo Garzella).

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Y como director teatral, desde la década del '80, señalamos: *Historia de dragones; ¿Quién dijo que todo está perdido?; A caballo regalau... no hay pobre que lo soporte; Nena, si te vas, dejame el colchón; Xircus, zona Pánika; Happening en redondo.....Aguante Irak; Hoy se comen al flaco; Insignificancias; Classik; Vivencia y Fantasía*, entre otras.

Y más todavía... Creó el Grupoliendre Cooperativo. Creó y presidió el Centro Regional de Experimentación Artística (CREAr.). Coordinó la 1ra. Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle. Coorganizó la Primera Semana de Cine Latinoamericano "Imágenes de la otra América". Coordinó la II Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle. Dirigió la "Semana Conmemoración 60 Años de Vida del Teatro Independiente". Organizó "La Veranada" Ciclo de Actividades Culturales: Teatro, Títeres, Música y Danza. Dirigió el proyecto "La Tierra del Fuego" 500 Años de América, declarado de Interés Cultural por la Provincia del Neuquén. Organizó numerosos encuentros de Teatro y Títeres, tanto en el ámbito municipal como patagónico. Co-organizó numerosas Fiestas del Teatro Provincial.

Y más recientemente, cogestor de la construcción de TeNeAs. fue también impulsor de la creación del Centro de Producción de Artes Escénicas, del que es su director.

En fin, en reconocimiento a este "hombre de teatro", al Sr. Raúl Toscani, dedicamos estas Jornadas...

NOTA

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

**HOMENAJE
A
RAÚL TOSCANI**

HITOS EN LA TRAYECTORIA DE UN HOMBRE DE TEATRO

Margarita Garrido¹

Raúl Andrés Toscani nació en Neuquén el 4 de junio de 1952. Actor, director y montajista de artes escénicas, integra el campo cultural neuquino desde la década del '70.

TRAYECTORIA COMO ACTOR

1979/81: *Cien veces no debo* de Ricardo Talesnik, dirección de José Digiglio, Teatro Lope de Vega².

1981: *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère, dirección de José Digiglio, Teatro Lope de Vega³.

1981/82: *Los prójimos* de Carlos Gorostiza, dirección de José Digiglio, Teatro Lope de Vega⁴.

1982: *Trescientos millones* de Roberto Arlt, dirección de Salvador Amore, Teatro del Bajo (R. Toscani, en asistencia de dirección y montaje escénico). Participó en el Encuentro Teatral de Viedma Teatro Sur⁵.

-----: *En el andén* de Ernesto Frers, dirección de "Beto" Mansilla, Teatro del Bajo.

1983: *Heroica* (Sobre *Heroica de Buenos Aires* de Osvaldo Dragún), dirección de Salvador Amore, estreno nacional, Teatro del Bajo (R. Toscani, en actuación y montaje escénico)⁶.

1984: *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia, dirección de Alicia Figueira de Murphy, Teatro del Bajo.

-----: *La celebración* (Sobre *El adefesio* de Rafael Alberti), dirección de Víctor Mayol, Teatro del Bajo.

1984/85: *Historia tendenciosa...* (Sobre *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti), dirección de Víctor Mayol, Teatro del Bajo⁷.

1985: *Trabajo pesado* de Máximo Soto, dirección de Víctor Mayol y Fernando Aragón, Teatro del Bajo (R. Toscani, en actuación, además, en su tesis de diseño lumínico y escenográfico)⁸.

1991: *El facón de Juan Moreira*, dirección de Ángel Édelman, Cía. de A. Édelman.

2003/04: *Altro que lovestory* de José I. Serralunga, dirección de Gustavo Azar, grupo Araca La Barda, participó en el II Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén.

----- : *Frankenstein*, dirección de Ernesto Suárez, grupo Araca La Barda (R. Toscani, actor invitado).

2005/06: *El guapo y la gorda* de José I. Serralunga, dirección de Alicia Villaverde, grupo Claroscuro.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Participación en películas y spots televisivos

1980: *El país del viento*, dirección de Carlos Procopiuk⁹.

S/f: *La invitación* dirigida por Virginia Capitano.

1988: *Vampiro* dirigida por “Beto” Mansilla, corto en súper 8 sobre un poema de Alberto Brandi.

2009: Participó en spots publicitarios contra el abuso infantil.

2011: *El mundial olvidado (Il mundial dimenticato)*, dirección de Filippo Macelloni y Lorenzo Garzella, coproducción Italia (RAI)-Argentina, estreno en 2012.

TRAYECTORIA COMO DIRECTOR TEATRAL

1984: *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (Sobre *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún), grupo Teatro del Bajo.

1985: Crea el Grupoliendre Cooperativo, junto a Julio Cortés, Roberto Catalá, Paula Mayorga, Cristina Mancilla y Carlos Ríos (06/10/1885)¹⁰.

-----: Crea y preside el CREAr (Centro Regional de Experimentación Artística)¹¹.

-----: *Andanzas de Juan el Zorro* (Sobre *Historias de dragones* e *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún)¹².

-----: *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (Sobre *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún), teatro de calle.

1985/87: *Historia de dragones* (Sobre cuentos de *La clave encantada* de Carlos Gorostiza)¹³. En el '86 participó en el XXV Festival de Espectáculos Infantiles (Necochea) y en el I Encuentro Argentino de Escritores para Niños y Adolescentes (Córdoba). Además, la gira regional por El Bolsón, Cinco Saltos y Gral. Roca (Río Negro) y El Chañar (Neuquén). También en gira por los barrios de Neuquén capital.

-----: *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, Grupoliendre en coproducción con el Teatro del Bajo. En '86 participó en el XXV Festival de Espectáculos para Niños (Necochea), en el I Encuentro Argentino de Escritores para Niños y Adolescentes (Córdoba), y en el II Festival Provincial de Teatro (Zapala). Gira patagónica: participación en la Fiesta Nacional del Lúpulo (El Bolsón, Río Negro), Fiesta Nacional del Agua (Cinco Saltos, Río Negro), Fiesta Nacional de la Manzana (Gral. Roca, Río Negro), Fiesta Nacional del Pelón (El Chañar, Neuquén).

1986: *¿Quién dijo que todo está perdido?*, Grupoliendre.

1988/90: *A caballo regalau... no hay pobre que lo soporte*, creación colectiva de Grupoliendre. Participó del FESTESA, 4ta. Edición, en Cmte. Luis Piedra Buena, Santa Cruz.

1990/91: *Nena, si te vas, dejame el colchón* (Sobre *Discepoliana* de Norberto Aroldi), Grupoliendre (R. Toscani en actuación, dirección, adaptación y puesta en escena). Para esta obra, el grupo Súper Trapos Rock creó y ejecutó “Preludio del hombre desorientado” entre otros temas.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

1991: *Xircus, zona pánika*, creación colectiva, con el grupo CREAr (R. Toscani en actuación, dirección y guión escénico).

-----: *Happening en redondo... Aguante Irak* (Sobre textos de *Living Theatre*) (R. Toscani en la adaptación, dirección y puesta en escena).

-----: *La veranada*, ciclo en el Anfiteatro, Parque Central de Neuquén.

1992: *Sobreviviente*, presentación en vivo del Grupo La Moto Rock Callejero Disco (R. Toscani en la puesta en escena).

1998: *Hoy se comen al flaco*, creación colectiva sobre la obra homónima de Osvaldo Dragún, teatro de calle, con grupo CREAr. Participó en el Encuentro Provincial de Teatro en Zapala.

1999: *Insignificancias*, creación colectiva, con el grupo H.D.P. (Hijos de la Pavota), en el Festival Provincial de Teatro.

2004: *Classik*, obra colectiva de circoteatro, con los grupos Galera-Cirken, de Buenos Aires, y la Komuna Teatral de Neuquén (R. Toscani, en la puesta en escena y dirección.)

2005: *Vivencia y Fantasía*, con la Compañía Galera-Cirken.

S/f: Construcciones, obra musical sobre un texto de Ricardo Fonseca, grupo Otro Puerto (R. Toscani, puesta en escena).

PARTICIPACIÓN EN CURSOS DE PERFECCIONAMIENTO

1979: Jornadas de iniciación actoral con David Amitín, Teatro Planeta, Buenos Aires.

1981: Formación actoral, con Héctor Tealdi (12 hs).

-----: Formación actoral, con Salvador Amore (110 hs).

1982: Perfeccionamiento actoral, con Salvador Amore (86 hs).

1983: Egresó como "Instructor de formación profesional", certificado otorgado por el Consejo Nacional de Educación Técnica, Ministerio de Educación, Buenos Aires.

1984: Entrenamiento musical, con Eduardo Segal (21 hs).

-----: Entrenamiento expresivo, con Enrique Dacal (105 hs).

-----: Escenografía y vestuario, con Santiago Elder (21 hs).

-----: Entrenamiento musical para actores, con Eduardo Segal (24 hs).

-----: Escenografía y vestuario, con Santiago Elder (24 hs).

-----: Entrenamiento expresivo, con Enrique Dacal (94 hs).

-----: Entrenamiento actoral/Comprobación metodológica, con Víctor Mayol (520 hs).

1985: Entrenamiento actoral/Elaboración metodológica, con Víctor Mayol (350 hs).

-----: Seminario Intermunicipal para Directores de Teatro, del 10 al 16 de septiembre, Sec. de Cultura, Buenos Aires.

1990: Seminario del actor, nivel I y II, 23 al 27 de abril, con Humberto "Coco" Martínez, CREAr, Neuquén.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

1995: Iluminación teatral, con Roberto Traferri, Subsecretaría de Cultura, Prov. de Neuquén (21 hs).

1999: Teoría aplicada de la Dirección Teatral, con José Luis Valenzuela, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén (30 hs).

2001: La relación creativa entre el Actor y el Director, con Carlos Ianni, organizado por la Dirección Provincial de Cultura de Neuquén, 9 y 10 de marzo.

PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES, ENCUENTROS Y PRODUCCIONES

1981: Miembro de la Asociación Argentina de Actores. Entre el '84-86 desempeñó varios cargos.

1982: Vicepresidente de la Cooperativa El Establo Ltda., Teatro del Bajo¹⁴.

-----: Integrante de la comisión del Encuentro Cultural Neuquino (música, teatro, plástica y letras, artesanía urbana y cine).

1984: Integrante de ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral).

1986: Participante del II Festival Provincial de Teatro Neuquén, Zapala, ANQUET (R. Toscani, director de Grupoliendre Cooperativa Teatral).

-----: Coordinador de la I Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, organizada por CREAr, declarada de interés municipal y nacional por la Municipalidad de Neuquén y la Secretaría de Cultura de la Nación (R. Toscani, director ejecutivo: gestor y responsable del montaje)¹⁵.

-----: Coordinador de la I Semana de Cine Latinoamericano "Imágenes de la Otra América", organizada por CREAr.

1986/87: Co-organizador del convenio intersindical-cultural UOCRA-CREAr: Ciclo de Cine Testimonial.

1989: Coordinador de la II Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, organizada por CREAr con el auspicio de la Dirección Gral. de Cultura Municipal.

1990: Coordinador de la "Semana Conmemoración 60 años de Vida del Teatro Independiente", auspiciada por la Asociación Argentina de Actores, organizada por CREAr.

-----: Coordinador de "La Veranada" Ciclo de Actividades Culturales: Teatro-Títeres-Música-Danza, auspiciada por la Asociación Argentina de Actores-Convenio CREAr.

1991: Coordinador del Encuentro Municipal de Teatro y Títeres, organizado por CREAr.

1991/92: Director del proyecto "La Tierra del Fuego. 500 años de América", declarado de interés cultural por la Provincia de Neuquén, organizado por CREAr, grupo responsable de la producción ejecutiva.

1992: Coordinador del Encuentro Patagónico de Teatro y Teatro de Títeres.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

1996: Delegado representante de la provincia de Neuquén -junto a Alicia Villaverde- ante la Dirección Nacional de Teatro y Danza, para la elaboración de la ley 24.800 que crea el Instituto Nacional del Teatro.

1999: Disertante en el IV Encuentro de Grupos de Teatro para Adolescentes, organizado por el Colegio Secundario Jean Piaget, Neuquén capital.

2000: Tallerista en el V Encuentro de Grupos de Teatro para Adolescentes, organizado por el Colegio Secundario Jean Piaget.

2003: Co-organizador del Encuentro de Teatro Provincial, Zapala, auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro, y co-organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la ciudad de Zapala.

2004: Co-organizador de la Fiesta Provincial del Teatro, en conjunto con la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén y el Instituto Nacional del Teatro.

-----: Miembro del comité ejecutivo de la Fiesta del Teatro Región Patagónica, Neuquén, en conjunto con la Subsecretaría de Cultura de la Prov. de Neuquén y el Instituto Nacional del Teatro.

2008: Participante en la VI Semana Nacional de la Ciencia y la Tecnología, Consejo Provincial de Educación de Neuquén.

2008: Participante del Congreso Provincial de Cultura, Subsecretaría de Cultura de la Prov. de Neuquén, CFI-Cultura Nación.

2009: Integrante del Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad¹⁶.

2010: Miembro de la comisión redactora de la creación del “Consejo para las Artes y la Interculturalidad” de la Ciudad de Neuquén.

2011: Asistente en las I Jornadas de Reflexión e Intercambio sobre Producción Artística y Gestión Cultural, Ábaco Cultura Contemporánea, UNCo.

Integrante de AIA (Asociación Independiente de Artistas).

PARTICIPACIÓN EN APERTURAS DE SALAS TEATRALES EN NEUQUÉN CAPITAL

1982/85: Socio Fundador de la Cooperativa “El Establo” que creó el Teatro del Bajo ('82), calle Misiones 224.

1988/89: Socio Fundador del Centro Cultural Independiente “El Tinglado”, calle J. B. Justo 685. Participó en la conformación, construcción y dirección de ese Centro¹⁷.

1989/91: Colaborador de la apertura de la sala “Alicia Pifarré, por la Vida”, auspiciada por la Asociación Argentina de Actores, calle San Martín 4828.

1991/93: Coordinación y apertura del Salón Cultural “Banco Coopesur”, calle Juan B. Justo 150.

1998/99: Apertura y dirección de “La Komuna Teatral”, como acción de crear, calle 12 de septiembre 640.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

2000: Mentor y productor de la “Globo teatral”, espacio Itinerante.

2004-2008: Coordinación y reapertura del Centro Cultural “La Conrado”, y Presidente de la Comisión Directiva.

2007: Socio-Impulsor de la construcción del centro cultural sede de Teatristas Neuquinos Asociados (TeNeAs), con apoyo del Instituto Nacional del Teatro y entidades varias. Además, es impulsor de la creación del Centro de Producción de Artes Escénicas (TeNeAs) del que es su director artístico.

PREMIOS Y DISTINCIONES

“Mención Especial” a la participación de Grupoliendre Colectivo Teatral, en el XXV Festival Infantil -mención otorgada por la Municipalidad de Necochea- con *Historia de dragones*, 1986.

Premio en el rubro “Teatro: Mejor actor protagónico” (Figura entre de los Premios EMI BBM y Asoc. Producción de Espectáculos), 1988¹⁸.

Premio a Proyectos Teatrales Regionales: “J. Sánchez Gardel”, otorgado al Centro Regional de Experimentación Artística (CREAr).

Delegado Provincial ante la Dirección Nacional de Teatro y Danza.

Socio Honorario de La Conrado Centro Cultural, Neuquén.

Socio Honorario de Teatristas Neuquinos Asociados (TeNeAs).

NOTAS

¹ Agradecemos al Sr. Raúl Toscani su acompañamiento para realizar la presente síntesis de su trayectoria teatral.

² Elenco: Alicia Fernández Rego, José Digiglio, María Herce, “Beto” Mansilla, Norman Portanko y Raúl Toscani. Escenografía de “Beba” Fittipaldi. (*Diario Río Negro*, 31/05/1979)

³ “Estábamos haciendo *Las de Barranco* y llamaron del comando militar para decir que el General quería que fuéramos a hacer la obra allí porque no sé qué festejo tenían. Digiglio les contestó que el teatro se hacía en el teatro” -dice Norman Portanko. (*Diario Río Negro*, 2001)

⁴ En el programa se lee:

COMPAÑÍA

DIGIGLIO-FERNÁNDEZ REGO-PORTANKO

PRESENTA

Los prójimos de C. Gorostiza

REPARTO

(Por orden de aparición)

LITA: Magdalena Fassola

HUGO: Raúl Toscani

TITO: Modesto Allende

ROSA: Alicia Fernández Rego

FELIPE: Osvaldo Cosentino

VECINA: Marcela Novoa

VOZ DE MUJER: Perla Bassi

Escenografía: Beto Mansilla

Sonido y luminotecnia: José Luis Digiglio

Ayudante técnico: Eduardo Perticone

Peinados y pelucas: Osvaldo Cosentino

Puesta en escena y dirección general: José Digiglio

Auspicia

Dirección Provincial de Cultura-Lotería La Neuquina

⁵ En el programa de mano figuran una nota sobre Roberto Arlt y su obra *300 millones*, de Luis Ordaz (Cap. 88 C.E.D.A.L.) donde se menciona que esta, su primera obra teatral, fue escrita a pedido de Leónidas Barletta y estrenada en 1933.

También hay una breve biografía del director, Salvador Amore:

Nacido en Buenos Aires el 26 de Noviembre de 1953. Es profesor de Música (Guitarra y Percusión). En condición de becado, con el aval de Ernesto Sábato, estudia y se gradúa con el máximo puntaje de "Master of Arts of Acting" en el Instituto Superior de Arte Dramático, en Suecia. Recibe becas de especialización en distintos países de Europa Occidental y Oriental, donde realiza distintos espectáculos del repertorio nacional y universal. Actualmente se desempeña como profesor de la Asociación Argentina de Actores en Rosario, Neuquén y Río Negro; y en Buenos Aires dicta clases en el Teatro-escuela I.F.T.

El programa incluye los nombres de los miembros de la Coop. de Trabajo El Establo Ltda. Y figura el elenco de *300 millones*, que transcribimos por orden alfabético: Actuación: Fernando Aragón, Cecilia Arcucci, María Dolores Duarte, Juan Luis Gardes, Carlos Colen Grant, "Beto" Mansilla, María Victoria Murphy, Mary Rufino, Guillermo Tagliaferri. Voz del escritor: Antonio Espinoza Aquino. Voces y sonido: Dardo Sánchez. Colaboración: Mariana Tuñón, Diana Sapere y Raúl Toscani.

⁶ En el programa se ofrece la siguiente información: Elenco: Florencia Cresto (Rapsoda), Mary Rufino (María), Raúl Toscani (Adolfo), Cecilia Lizasoain (Ada), Luis Giustincich (Carlos), Cecilia Arcucci (Josefina), Guillermo Tagliaferri (Negro-Superior I), Carlos Colen Grant (Superior II-Inspector-Ciruja), Israel Herrera (Subalterno I-Mascarita-Ciruja), Jorge García Lillo (Subalterno II-Mascarita-Jugador-Ciruja). Vestuario: Mariana Tuñón. Asistente: Beto Mansilla. Realización Salvador Amore.

Sobre la Cooperativa El Establo Ltda. se menciona:

Paralelamente a la integración del Grupo Teatral, surge la necesidad de conformar una Cooperativa, que respalde en forma legal el trabajo a realizar.

Los primeros miembros plantean esta propuesta tendiente a implementar el sistema cooperativo, a fin de responsabilizar a sus asociados, mediante un compromiso de trabajo, autofinanciarse y concretar de esta manera la participación amplia, no privilegiada, de todos sus componentes, creando además vías de acceso a nuevos adherentes.

El 3 de enero de 1982 realizamos la primera reunión cooperativa con diez asociados que eligen sus autoridades y su nombre: El Establo Ltda.

Firmado el estatuto quedan en claro sus objetivos "La Cooperativa de trabajo de espectáculos públicos y actividades culturales asumirá por su propia cuenta, valiéndose del trabajo de sus asociados, las actividades inherentes a: producción y realización de espectáculos teatrales, musicales y toda otra forma de espectáculo artístico o cultural, dictado de cursos, conferencias y seminarios, investigación y promoción de actividades y afines. Este sistema cooperativo posibilitará que las diferentes áreas del quehacer cultural provincial, emerjan de la dependencia de Buenos Aires y planteen una madura realidad para el interior".

El texto está precedido de un epígrafe:

"Éxiliados de la opresión de nuestra realidad, encontramos este lugar tan libre como nuestro vuelo, que puede ser todos los lugares y ninguno al mismo tiempo... un escenario vacío... Y nos hicimos libres haciendo esta historia que nació por necesidad de libertad".

Seguidamente, a la biografía del autor, le sucede la información sobre el de *Heroica*. Y luego, una "Breve historia del Teatro del Bajo":

1981: A partir del curso auspiciado por la Asociación Argentina de Actores, a cargo del Profesor Salvador Amore, un grupo de personas pertenecientes al Teatro Lope de

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Raúl Toscani)

Vega y al grupo de Extensión Teatral de Bellas Artes, nos reunimos a fin de concretar un anhelo: poner en escena una obra a fin de aplicar lo aprendido durante dicho curso.

Concretamos la contratación de Salvador Amore, elegimos la obra, conformamos el elenco. Surge la necesidad de encontrar una sala adecuada para la puesta en escena.

Diciembre de 1981: En Misiones 224 encontramos un galpón semidestruido y abandonado.

Enero de 1982: Concretado su alquiler, los diez pioneros miembros del grupo, desmalezamos el ruinoso galpón mientras ensayábamos la obra a estrenar, *300 millones* de Roberto Arlt. Durante este mes, el esfuerzo, el entusiasmo, la voluntad y la imaginación hicieron concreto nuestro sueño; a fines de enero contábamos con una sala para 80 personas y una obra próxima a estrenar.

26 marzo de 1982: Estrenamos la obra *300 millones* de Roberto Arlt con gran afluencia de público. La pieza permanece en cartel durante seis meses consecutivos, con 50 representaciones.

Abril de 1982: Se concreta el taller de Iniciación Teatral con cursos abiertos de Entrenamiento Actoral, Interpretación de Texto y Expresión Corporal.

Septiembre de 1982: Intercambio con General Roca. El Grupo El Caracol presenta *Saverio el cruel* de Roberto Arlt en nuestra sala.

Octubre de 1982: Gira de *300 millones* abarcando Allen, Villa Regina, San Martín de los Andes y General Roca.

Diciembre de 1982: Participamos en el Encuentro Cultural Neuquino con la obra *En el andén* de Ernesto Frers, dirigida por Beto Mansilla.

Diciembre de 1982: Concurrimos al Encuentro Teatral de Viedma Teatro Sur con la obra *300 millones*.

Durante el año se han llevado a cabo en nuestras instalaciones encuentros musicales y teatro de Títeres

Y respecto del director, se menciona:

No sabemos si cuando en 1957, a los 4 años de edad, subió por primera vez a un escenario para recitar el Martín Fierro de memoria, ya vislumbraba su futura relación con el teatro, pero en todo caso su cadena genética traía mensajes presagiantes. Su padre fue director de una compañía teatral de recorrido barrial. Por eso, quizás, después de un deambular adolescente por diferentes tentativas, recalca en el grupo Mímico Musical Argentino y de allí crece bajo la supervisión de Raúl Serrano. Así hasta que en 1974 y con el aval de Ernesto Sábato gana una beca para efectuar estudios en el Instituto Superior de Arte Dramático de Bucarest -Rumania- del que egresa como Master of Arts in Acting. Esta experiencia lo relaciona con el mundo del espectáculo en toda Europa Oriental. De allí pasa a los Países Nórdicos donde efectúa trabajos de Práctica en Dirección que le permiten ganar un concurso en Suecia. En los períodos libres viaja por Medio Oriente y África. Allí, en Mali crea el Teatro Libre de Mali (en francés). De regreso en Rumania obtiene una nueva beca de especialización, esta vez para España.

Comienza así una etapa de gran enriquecimiento en aspectos experimentales en Madrid y Barcelona y logra una intensa práctica como actor y director. Cruza los Pirineos para asistir, en París, a un seminario con Peter Brook. Antes del epílogo de este tiempo efectúa una recorrida de trabajo e información por Alemania e Italia. Después de seis años regresa a su país. Es entonces cuando ingresa como Director en el teatro IFT. Un año más tarde dirigirá *Relojero* de Discépolo y *La moneda falsa* de Gorki.

Y aquí comienza su incursión en nuestra zona. La Asociación Argentina de Actores lo envía al interior del país, a diferentes centros de actividad teatral entre los que figura el Alto Valle. Así nacen dos grupos teatrales: El Caracol y La Cooperativa El Establo con su elenco del Teatro del Bajo. Junto al grupo de Roca pone *Saverio el cruel* de Roberto Arlt y con el de Neuquén *300 millones*, del mismo autor.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

El Teatro del Bajo inicia ahora esta temporada planteando por primera vez en la zona un Teatro de Repertorio. Amore es el conducto de dos obras de este ciclo Dragún:

Heroica e Historias para ser contadas. El camino sigue abierto.

⁷ Elenco por orden alfabético: Julio Cortés, Mariloli Duarte, Luis Giustincich, Cecilia Lizasoain, Guillermo Tagliaferri, Raúl Toscani. Ámbito escénico y banda sonora: Víctor Mayol. Vestuario: Marita Badillo. Mobiliario y utilería: Cecilia Arcucci. Operador de luces: María Teresa Arias. Operador de sonido: Verónica Coelho. Director asistente: Guillermo Murphy. Voz de la radio: Osvaldo Arabarco. Sonorización: Claudio Serruya. Puesta en escena y dirección: Víctor Mayol.

⁸ En el programa se menciona como "Creación colectiva". Su director aclara: "*Trabajo pesado* es un trabajo de investigación dramática que el elenco del Teatro del Bajo realizó con el objetivo de experimentar sobre la metodología desarrollada durante el periodo mayo 84 a abril 85. La característica principal de este proceso residió en la autogestión creativa del grupo de trabajo que se verificó desde los más mínimos aspectos ambientales hasta la resolución escénica de los mecanismos dramáticos". (V. Mayol)

Elenco: Luis Giustincich (Carie), Marité Arias (Nancy), Raúl Toscani (Flemón), Julio Cortés (Niebla), Verónica Coelho (Pérez).

Ámbito escénico: creación colectiva. Dibujos y pinturas: Antonio Ortega Castellano. Asesoramiento musical: Julio Scarpello. Asesoramiento operístico: Aldo Bonaseglia. Director asistente: Fernando Aragón. Dirección: Víctor Mayol.

⁹ Dirección de Carlos Procopiuk. Colaboración de Lorenzo Kelly. Actuación de María Herce y Raúl Toscani, en los roles protagónicos. Entre otros actores, participaron también, José Digiglio, Norman Portanko, Ricciardo, "Beto" Mansilla.

¹⁰ Disponemos de una ficha técnica con la siguiente información:

Nombre: "Grupoliendre Cooperativo"

Fecha de creación: 06/10/1985. Elenco teatral del Centro Regional de Experimentación Artística -CREAr- Personería jurídica 2205-16922/88.

Objetivo: Profundización del hecho teatral como herramienta de comunicación horizontal, en el marco de una verdadera transformación social.

Forma de organización: Conformación Cooperativa como vehículo de socialización del trabajo y la acción.

Trabajos realizados:

Año 1985/1986

Obra: *Historia de dragones*. Creación colectiva. Teatro callejero. Temporada 85/86.

Participación en el XXV Festival de Espectáculos Infantiles Necochea 86

Gira patagónica: I Encuentro Argentino de Escritores para Niños y Adolescentes, del 15 al 18 de septiembre de 1986, Córdoba, Argentina

Gira barrial: Presentación en 36 escuelas de Neuquén capital totalizando 96 funciones, 10.600 espectadores

Participaciones:

Fiesta Nacional del Lúpulo. El Bolsón, Río Negro

Fiesta Nacional del Agua, Cinco Saltos, Río Negro

Fiesta Nacional de la Manzana, Gral. Roca, Río Negro

Fiesta Nacional del Pelón, El Chañar, Neuquén

Año 1987

Período de recomposición interna

Año 1988

Participación en la conformación y construcción del Centro Cultural Independiente "El Tinglado", Neuquén capital

Nuevo trabajo de Investigación Teatral

Incorporación de nuevos integrantes

Obra: *A caballo regalau... no hay pobre que lo soporte*

Elenco: Silvia Echavarrí, Cristina Mancilla, César Sánchez, Patricio Matamala, Sergio González

Cuerpo técnico: Nancy Cisterna, Victoria Murphy, Raúl Toscani

Estreno: 10 de febrero 1989 en Barrio Valentina Sur, Neuquén capital

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Gira barrial: 36 barrios de Neuquén capital, temporada febrero-mayo

Producción y autofinanciación: Grupoliendre Cooperativo

¹¹ Transcribimos uno de los proyectos de CREAr:

Centro de Experimentación Teatral

Proyecto: Asentamiento en Barriada Suburbana

Realización: a/c de CREAr y GRUPOLIENDRE Cooperativo

Adheridos a: A.I.Te.Po (Alianza Internacional de Teatros Populares), CATIJ (Centro Argentino de Teatro para la Juventud y la Infancia), BLADA (Bloque Latinoamericano de Artistas), F.I.A. (Federación Internacional de Actores) y a la Red Nacional de Teatros de Base

FUNDAMENTACIÓN:

Conscientes del rol Social que debe cumplir el Trabajador de la Cultura en esta nueva etapa por la que atraviesa la Nación toda. Identificados plenamente con los sectores mayoritarios de la comunidad. Comprometidos en la tarea de reavivar y revitalizar las pautas culturales que nos son propias, en clara oposición a culturas extranjerizantes. Convencidos de la importancia que el TEATRO debe adquirir en el seno de la comunidad, como herramienta que impulse la auto-expresión, desarrolle códigos de comunicación horizontal, sirva como vehículo de esparcimiento y diversión, es que es nuestra intención llevar adelante, en colaboración con todos los sectores de nuestra comunidad, este proyecto de Animación de Base, a través del hecho Teatral.

OBJETIVOS:

Lograr un asentamiento de todo orden en una barriada suburbana de Neuquén Capital, a fin de poder comenzar a acercar el hecho Teatral a toda la comunidad y en especial a los sectores más carenciados en materia cultural. Propendiendo a apoyar desde abajo hacia arriba expresiones auténticas que fortalezcan las pautas culturales locales y regionales.

CARACTERÍSTICAS:

Alentamos la construcción de un espacio escénico al aire libre para la realización de eventos de todo tipo. Como así también la construcción de modestos talleres de autoexpresión. Para ello hemos comenzado a gestionar el aporte de recurso a las entidades anteriormente mencionadas, como a todos aquellos que identificados con este proyecto quieran aportar su apoyo.

(En esta instancia se observa el diseño gráfico del espacio planeado en calle Córdoba 242, Casa 2, Neuquén)

Grupo de Trabajo: TEATRO Y COMUNICACIÓN POPULAR

Los planes de acción que produjo el grupo de Teatro y Comunicación Popular son:

- Impulsar la autoexpresión de los sectores populares para acrecentar la autoestima.
- Impulsar una metodología grupal de comunicación que reflexiona sobre la acción para generar nuevas acciones transformadoras.
- Insertar la comunicación en las organizaciones populares.
- Capacitar a las organizaciones populares para su comunicación autónoma.
- Profundizar en la Cultura Popular en sus dos vertientes: resistencia y conformismo.
- Impulsar el desarrollo de la comunicación horizontal, participativa, en las organizaciones populares y en la educación popular.
- Impulsar el desarrollo de la expresión cotidiana en la organización popular.
- Integrar todas las formas de la comunicación popular en un enfoque global.
- Preservar el registro de las producciones de comunicación popular en un enfoque global.
- Preservar el registro de las producciones de comunicación popular y de su proceso de recepción.
- Implementar en el seno de las organizaciones de base acciones de comunicación, que constituyendo en sí mismas experiencias de relaciones democráticas prefiguren la nueva sociedad que queremos construir.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

-Articular las acciones de comunicación con los proyectos políticos populares liberadores.

-Crear redes nacionales de comunicación popular donde no existan, y fortalecer las existentes.

-Recomendar a CEAAL la creación de una red latinoamericana de comunicación popular.

-Que las redes de comunicación estén al servicio de las otras redes ya existentes tales como: Derechos humanos y la paz; Alfabetización; Educación de Adultos y la Mujer, etc....

-Apoyar las redes existentes para la comunicación popular tales como, por ejemplo, la Alianza Internacional de Teatro Popular, Prensa Popular y otros.

-Que las redes internacionales apoyen la creación de redes nacionales y regionales de comunicación popular.

Por otra parte, con el auspicio de la Municipalidad de Neuquén, Dirección de Cultura, CREA organiza y participa en una serie de espectáculos:

CICLO DE CINE EN LA CALLE

48 funciones, 6.700 espectadores. Lugares: peatonal, escuelas, centros comunitarios etc. de enero a abril.

EXTENSIÓN CULTURAL:

Teatro para niños en las escuelas:

Obra *Historia de dragones*, 37 funciones, 9.259 espectadores. De junio a agosto. Obra *Andanzas de Juan el Zorro*, 15 funciones, 3.800 espectadores. De septiembre a noviembre.

MÚSICA EN LA CALLE

Con grupos regionales, desde el 15 de enero al 27 de marzo en las escalinatas del Palacio Municipal, durante cinco domingos. 10.000 espectadores en total, aproximadamente.

ACTIVIDADES EN LA PEATONAL

Exposiciones de plásticos regionales. Teatro/Mimos/Conciertos de bandas. Recitales de Coros. Audiovisuales. Cine. Juegos infantiles y actividades plásticas. Ferias de libros.

ESPECTÁCULOS MUSICALES

Jorge Marziali. Esteban Buttice. Cuarteto Vocal Nuevo Día. Pachamama. Amalgama. Coro Polifónico de Cipolletti. Cuarteto Sugo. Coro de la Universidad Nacional del Comahue. Grupo Orfeo. Conjunto de Cámara de la Universidad de San Juan. Hermanos Berbel. Huerque Ñuque Mapu. Juan Eymann. Patricia Largo. El Loco de Asís.

TEATRO Y OTROS ESPECTÁCULOS

Títeres. Mario Grasso. Ping Pong Fotográfico. La Noche de las Diapositivas sonorizadas. Unipersonal de Graciela Genga. Unipersonal de Carlos La Rosa. Comedia de Rafaela: *Adiós, adiós Ludovica*. Senén Arancibia. Participación en el TEATRAZO'85. Participación en el Festival de la Tradición.

En otro texto del archivo gráfico de CREA, se lee:

*VAMOS A PARTIR DE LO QUE NOS UNE PARA EN EL CAMINO DISCUTIR LO QUE NOS SEPARA.

*Los actores tenemos una gran deuda con la comunidad.

*Artístico es aquello que se hace consciente o voluntario con la intención de transformar algo.

*NUESTRA MEJOR PROTESTA ES LA PRODUCCIÓN.

*Nuestra comunidad es más que voluntariosa para con el teatro.

*LA PROFESIÓN ES LA EXPRESIÓN IDEOLÓGICA...

*El teatro no es popular, será popular cuando lo haga el pueblo.

*EL ESPECTADOR ES UN DESPROTEGIDO...

¹² Disponemos de un folleto que transcribimos:

"Y bien, ya que estamos en el baile, bailemos. Evidentemente estamos envueltos en una lucha y por lo tanto tenemos que luchar! Sabemos sin embargo que la misma incredulidad es capaz de levantar montañas. Levantemos el telón!...". (B. Brecht)
PUEBLO A PUEBLO

UNA MANERA DE COMUNICARNOS

Música. Poesía. Teatro

Basados en textos de autores nacionales y latinoamericanos enmarcados bajo la propuesta de Osvaldo Dragún en sus *Historias para ser contadas*, en la intención de oponer al concepto Teatro-Sala el de Teatro "Callejero"

Obras: *Historia de dragones* e *Historias para ser contadas*

Gira 1986. Neuquén-Río Negro-Chubut

En el programa se adjunta información sobre la Gira 1985 con una nota del Diario *Río Negro*, "De plaza en plaza, un arte antiguo", 07/04/1985.

¹³ En el programa, la obra es presentada por la Cooperativa "El Establo". La idea pertenece a Raúl Toscani. Elenco: Verónica Coelho (María), Marité Arias (Pepa), Roberto Catala (Juan), Carlos Ríos -actor invitado- (Pedro), Julio Cortés (Viejo-Nene-General). Vestuario y realización escenográfica: elenco. Diseño escenográfico: Raúl Toscani. Director Asistente: Cecilia Arcucci. Escenografía, luces, sonido y dirección general: Raúl Toscani.

Historia de dragones, durante el 86 fue interpretada por Cecilia González, Cristina Faldutti, Luis Gruici, Andrea Gurcha, Teresita Barrionuevo y Julio Cortés. (*Diario Río Negro*, 12/04/1986)

Disponemos también de otro programa de la misma obra que incluye la siguiente información:

Es estrenada en Junio de 1985, idea de Raúl Toscani sobre dos cuentos de *La clave encantada*, de Carlos Gorostiza.

Su puesta en escena es a partir de un convenio firmado entre el Teatro del Bajo y la Dirección Municipal de Cultura de la ciudad de Neuquén donde se presenta en las escuelas de la ciudad, cumpliendo un ciclo de 40 funciones compartidas con 12.000 espectadores.

Dijo el RÍO NEGRO en oportunidad del estreno: "Aunque dirigida específicamente al público infantil, esta obra es recomendable para todo público. El motivo?: un consistente alegato contra el autoritarismo y a favor de la paz y la convivencia armónica.

La dolorosa memoria de los años recientes, signados por la intolerancia, la crueldad y el poder omnímodo, avasallante; se proyecta intacta en las acciones que los actores despliegan en dos escenarios simultáneos. (...) Celebramos la elección del tema *El misterioso dragón* de V. Heredia; la inclusión de temas del repertorio popular en manifestaciones artísticas de esta naturaleza indica una referencia a la realidad cotidiana en la que chicos y grandes estamos inmersos y de la que se hace inevitable dar testimonio". (*Diario Río Negro*, 16/07/1985)

Una vez conformado GRUPOLIENDRE Coop. se adapta la pieza para la instancia de Teatro Callejero.

Es cuando surge la nominación de *Historia de dragones* para que represente a la Pcia. de Neuquén en el XXV Festival Nacional de Espectáculos para Niños Necochea 86.

Proyectos:

Actualmente GRUPOLIENDRE Coop. se encuentra abocado a la preparación de su próximo espectáculo, en la presentación de *Historia de dragones* en todos los lugares que fuera posible compartirla; uno de ellos el Segundo Encuentro Neuquino de Teatro Zapala 86, y en una gira programada para el mes de Agosto por Brasil.

En cuanto a la faz pedagógica, el grupo ha abierto cursos de Juego Dramático para niños desde los cuatro años, Expresión Dramática para adolescentes y Formación Actoral para adultos.

Estos cursos, a través de un convenio suscripto con la UOCRA Neuquén, se dictan en el salón de dicha institución gremial, con quien también se llevarán adelante otros proyectos culturales.

En la contratapa del programa se lee:

(...) El Teatro está llamado al desempeño de un papel austero, admirable instrumento de propaganda e iniciativa popular; debe agitar en su seno las cuestiones políticas de

la época y presentar por rasgos incisivos y enérgicos las soluciones más conformes a las necesidades de la sociedad que buscamos. (...) El Drama quiere ser nacional por su forma y colores, y civilizante por su destino". (Juan Bautista Alberdi)

¹⁴ La Cooperativa El Establo Ltda. Teatro del Bajo está conformada por: Presidente (D. R. Mansilla), Vicepresidente (R. Toscani), Secretario (C. C. de Arcucci), Tesorero (M. D. Duarte), Vocal Titular I (G. E. Tagliaferri), Vocal Titular II (F. L. Aragón), Vocal Suplente I (A. M. G. de Rossi), Vocal Suplente II (M. V. Murphy), Síndico (J. L. Gardes). Síndico Sup. (C. C. Grant). Raúl Toscani conserva un diseño gráfico de la Cooperativa El Establo, Teatro del Bajo, realizado por "Kique" Sánchez Vera, en 1982.

¹⁵ En un volante referido a la I Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, Neuquén 86, se registra:

¿QUÉ TIPO DE CULTURA QUEREMOS?

Nos reconocemos insertos en la comunidad, en la base de la Nación Argentina y la América del Sur, donde pertenecemos culturalmente.

Ante la destrucción sistemática de la conciencia del hombre, de su sensibilidad, ante el bombardeo colonizador, la deshumanización, el orden de la censura -que también opera económicamente- y la represión, estamos por la creación y la realización de una alternativa como parte de un proyecto cultural de y para el pueblo, frente a la cultura dominante y sus manifestaciones a través de la cultura oficial.

Creamos por ello estructuras educativas y recreativas que sirvan al proyecto de liberación social, entendida como liberación integral del hombre. Nos identificamos con la mayoría, cuya interpretación de la realidad reclama un nuevo orden social, de desarrollo, unidad y liberación del yugo imperialista.

Impulsamos una metodología grupal de comunicación que reflexione sobre la acción, por la cual se devuelva el protagonismo y la participación real al pueblo y que reivindique al hombre de su opresión. Con la esperanza de que su vocación es la transformación de las relaciones entre los hombres y de ellos con el mundo. Afirmamos con esto la esperanza del futuro contra la desesperanza del presente.

FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS:

El Centro Regional de Experimentación Artística (C.R.E.A.R.) surgido a instancias de trabajadores de la Cultura de Neuquén, capital, se ha propuesto realizar la PRIMERA SEMANA NACIONAL E INTERNACIONAL DE TEATRO DE CALLE-NEUQUÉN '86, respondiendo a una necesidad vital de Teatro que, por su propuesta, posibilita la integración de todos los sectores de la comunidad, en un claro ejemplo de comunicación horizontal, con función social, que promueve el acercamiento humano.

PROPONIÉNDOSE:

Recuperar espacios no convencionales para desarrollar expresiones culturales integradoras, que cumplan una verdadera función social, donde el trabajador de la Cultura adopte con su trabajo una postura crítica y cuestionadora frente a la realidad social, que conlleve una propuesta liberadora de la expresión y el pensamiento.

Posibilitar la inserción del hecho artístico y de sus hacedores en el seno de la comunidad para, de esta manera, potenciar su rol productivo, considerando al artista y/o trabajador de la cultura un trabajador más y no un ser privilegiado o disociado de la comunidad.

C.R.E.A.R.

Nqn.

Per. Jur. 2205 -16922/88

(Auspicia y promueve: Municipalidad de Neuquén capital)

¹⁶ Este organismo, "un viejo anhelo de los artistas independientes de la ciudad", depende de la Secretaría de Cultura Municipal. Lo integran representantes del Ejecutivo, del Cuerpo Legislativo, entidades artísticas y vecinales, entre otros. Está presidido por la máxima autoridad del área cultural del Municipio. Entre sus objetivos, "la búsqueda del encuentro de la comunidad y su cultura, y sus conclusiones y propuestas definirán políticas de acción

cultural para la elaboración del Plan estratégico cultural de la ciudad” (Rev. *Neuquén por siempre*, año 10, 2010, edición 41, p. 55).

Más datos en <http://4.bp.blogspot.com/-UoYspfNYpx0/TmFTnTjmCwl/AAAAAAAAABs/rRQ2ENoueJo/s1600/10.+Revista+Comun+y+Accio n+N%25C2%25B0+1.jpg>.

¹⁷ El Centro Cultural Independiente “El Tinglado”, dispuso del siguiente programa de funcionamiento:

FUNDAMENTOS

Las artes ejecutantes son cada vez más predominantes en el proceso cultural de una Nación. Sin embargo no se les permite a menudo desempeñar su papel completo en la cultura nacional, ya sea por negligencia de las autoridades o por presión que ejercen los productos extranjeros como un medio más de dominación. Es por eso que reclamamos el derecho a gozar de condiciones artísticas, laborales, sociales y económicas iguales a las de cualquier trabajador.

Nuevamente las condiciones socio-económicas por las que atraviesa el país nos propone un nuevo desafío: enfrentar el estado de atomización al que hemos sido llevados por políticas culturales erróneas, produciendo acontecimientos artístico-culturales en forma mancomunada. Entendemos que Neuquén Capital carece de espacios independientes adecuados en los que se desarrollen en forma continua tareas de Formación, Producción y Promoción de las distintas manifestaciones artístico-culturales que genere la comunidad. Es por eso que distintos hacedores del Hecho Cultural Neuquino, hemos conformado un CENTRO CULTURAL INDEPENDIENTE con el objetivo de ofrecer a la comunidad una alternativa válida que posibilite una libre formación cultural con producción artística continua y permanente promoción de los distintos acontecimientos culturales.

NOS PROPONEMOS

- a) Revalorizar la función del artista local y regional mediante la producción y promoción de sus espectáculos, exposiciones y muestras.
- b) Garantizar un cronograma de espectáculos y actividades culturales en forma continua, a fin de que la comunidad tenga variedad en los mismos.
- c) Jerarquizar mediante cursos y seminarios la tarea del docente de Arte, en un marco de libertad de expresión con una propuesta liberadora de la acción y el pensamiento que acreciente la autoestima.
- d) Ofrecer a la comunidad talleres de expresión para Niños, Jóvenes y Adultos con el objetivo de plantear una nueva alternativa en lo que a formación estético-expresiva se refiere.
- e) Posibilitar mediante la adecuación de un espacio físico, la utilización de salas para conferencias, exposiciones, muestras, recitales y presentación de espectáculos en general.

CURSOS Y TALLERES

NIÑOS: plástica, guitarra, artesanía ebanista, expresión teatral, danza clásica, folklore, malambo sureño.

JÓVENES: instrumentos latinoamericanos, clarinete, guitarra, taller experimental de historieta, creación literaria, alfarería mapuche, cerámica, artesanía ebanista, bordado a mano y a máquina, estampado sobre tela, dibujo y pintura, mimo-clown-teatro corporal, integración corporal, expresión teatral, teatro, teatro de títeres, formación actoral, psicodanza, folklore, danza clásica, bonsái.

ADULTOS: clarinete, guitarra, percusión latina, taller experimental de historieta, creación literaria, alfarería mapuche, artesanía ebanista, dibujo y pintura, bordado a mano y a máquina, mimo-clown-teatro corporal, psicodanza, taller de teatro, perfeccionamiento actoral, teatro de títeres, formación actoral, folklore, cerámica, bonsái.

PROGRAMACIÓN DE ESPECTÁCULOS

MIÉRCOLES: Ciclo “El cine que no vemos en el cine”. Charlas. Conferencias. Debates.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

VIERNES: "Ciclo latinoamericano". Teatro. Exposiciones. Recitales. Muestras. Peñas.
SÁBADO: Espectáculos y eventos infantiles. Adultos: espectáculos teatrales, musicales y otros de orden regional y nacional.

DOMINGO: espectáculos y eventos infantiles. "Ciclo joven". Rock. Teatro. Cine. Video. Plástica.

CONTRATACIÓN DE ESPECTÁCULOS

A fin de promover una variedad en los distintos acontecimientos artístico-culturales, este Centro realizará una programación contratando espectáculos de distintos puntos del país, posibilitando así un intercambio entre las provincias.

ESPACIOS ALTERNATIVOS

EL CENTRO CULTURAL INDEPENDIENTE contará con diversos espacios destinados a la realización de eventos generados en la comunidad que serán puestos a disposición de la misma.

¹⁸ En nota del diario *Río Negro* (05/04/1988) se registran las fotografías de tres actrices con este epígrafe: "El próximo sábado se entregarán los premios EMI Odeón. En el rubro actrices a Alicia Fernández Rego, Alicia Murphy y Cecilia Lizasoain son los nombres de la terna". Y bajo otras tres fotografías de actores: "En el rubro de actores la terna cuenta con los nombres de José Digiglio, Raúl Toscani y Senén Arancibia. El trabajo de selección correspondió a representantes de la firma discográfica y de personalidades de la región".

La nota se titula "Entregan los premios EMI-Odeón regionales":

NEUQUÉN (AN).- El próximo sábado, a las 22, se entregarán los premios EMI Odeón. La intención, de acuerdo con lo expresado por los organizadores, es destacar con estos premios a los productores, conductores, locutores de radio y televisión, medios gráficos, actores y músicos, con la finalidad de "incentivar a los protagonistas, en cada uno de los rubros, a superarse día a día en pos de una mejor expresión".

La entrega de premios se llevará a cabo en la confitería bailable ubicada en avenida Argentina 353 de esta capital.

Se explicó que en Neuquén y Río Negro, un trabajo de selección, a cargo de representantes de la firma discográfica y de personas de las dos provincias, quienes fueron las responsables de la preselección en los rubros en los que se otorgarán los galardones.

Nominados al premio EMI

Los responsables de la selección han hecho conocer las ternas de nominados al premio EMI, en sus especialidades. De los tres preseleccionados, se conocerá el premiado el próximo sábado.

En radio AM, en el rubro Música joven, los nominados son: *A.M.M. Pop* (L.U.18) Carlos A. Fernández; *Evolución* (L.U.5) Jorge Rubén Sosa y *Los amigos de la noche* (L.U.19) Perticarini.

Programas de interés general: *Cada día* (L.U.19) Franco Bagnato; *Onda color* (L.U.5) Francisco Casado.

Música popular: *El golpecito* (L.U.5); *De nuestro folklore* (L.U.19) y *A todo ritmo* (L.U.19).

Con respecto a los artistas, fueron nominados, en el rubro músicos jóvenes a Luis Perego, Jorge Enei y Roberto Berenguer.

En el rubro actrices a Alicia Fernández Rego, Alicia Murphy y Cecilia Lizasoain. Finalmente en actores a José Digiglio, Raúl Toscani y Senén Arancibia.

Asimismo se entregarán menciones especiales a programas únicos en su tipo y a personas destacadas de la radiotelevisión.

ARTE Y POLÍTICA, TEATRO Y MILITANCIA EN LOS 80 EN NEUQUÉN

Apuntes sobre las prácticas político-culturales

del Teatro del Bajo y Grupo Liendre

A propósito del rol que en ellas cumpliera “el homenajeado”

Julio Cortés¹

I - Sobre el “homenaje” al “homenajeado”

Hay una tensión evidente y lógica que arrastra desde el momento en que se le manifestara la voluntad de “homenajearlo”. Evidente, porque quienes lo conocemos sabemos leer el significado de ese acariciarse la cabeza hasta la nuca y desde ahí hacia adelante, peinarse los bigotes y ya no aguantar mucho sentado cuando se habla del tema. Lógica, porque cuando uno es “lechuza cascoteada” resulta más fácil calzarse la armadura, ubicar el yelmo y ya, espada en mano enfrentar lo que venga hoy, antes que despojarse hasta de la cota de malla de hierro para mejor recibir la caricia. “Nosotros que queríamos preparar el camino para la amabilidad, no pudimos ser amables”, escribe Bertolt Brecht².

¿Por qué el espacio institucional -la academia lo es- “celebraría una serie de actos en su honor”, de “veneración y respeto” o más aún, como “juramento solemne de fidelidad...”, o todavía más, como acto de “ofrenda, sumisión, veneración o acatamiento”, según la definición de la Real Academia Española para el término “homenaje” y sus sinónimos, la del *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas y de sus transliteraciones del provenzal, al griego y al latín?

La duda emerge legítima cuando una práctica de décadas lejos de haber encontrado ponderaciones por el estilo, constituyó un escollo para las voluntades hegemónicas y legitimantes tanto de los espacios oficiales como de aquellos no oficiales. También, cuando el “sello en el orillo” del que hablaba Víctor Mayol para reconocer una producción artística, rebalsa el continente artístico, superestructural, simbólico, para permear aspectos vitales más estructurales, materiales que también, pero no solo, vuelven resignificados a la esfera simbólica.

II - Sobre el individuo y sus cualidades, la lucha de clases y la dialéctica de la historia

Claro que esa -llamémosle “inquietud”-, dejó de serla solo para Raúl al trasmitírmela, al verbalizarla. Comenzó a ser ya no del individuo homenajeado sino de otro que, no solo por el afecto incondicional que los une, sino por lo que fuera causa de ese afecto: el hacer común, el compromiso común en un lugar determinado (Neuquén capital), en un tiempo preciso (la dictadura tardía y la pos

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

dictadura) y con una toma de posición política (desde la clase obrera), se sentían “pluralmente” interpelados.

¿Por qué?, ¿cuál es el significado de esa misma inquietud? Porque sin dudas la figura fantasmagórica que sobrevolaba era participar de un evento -el homenaje- que pareciera, sin que pudiese achacársele animosidad alguna a sus organizadores, podría escindir al hombre del colectivo amplio del que participa (la clase obrera), de los demás colectivos singulares (Teatro del Bajo, Grupo Liendre, CREA, y un largo etcétera), convirtiéndolo -como gusta decir- en un “bronce” a-histórico, mientras que nuestra comprensión de los procesos históricos y de sus protagonistas transitan por otras convicciones.

Desde el método de análisis empleado para reflexionar sobre esta “inquietud” de la que hablamos, tanto como para visitar hechos de una historia común, seguimos en el punto la concepción crítica de Eduardo Grüner respecto de su valoración de la historiografía argentina como “campo de batalla”, donde los extremos serían una concepción...

(...) objetivista de una historiografía “científica -o científicista, más bien- que oculta y se oculta sus propios posicionamientos previos, tanto como las de una historiografía de pura querrela coyuntural que lejos de ocultarlos exhibe sus intereses presentes, pero perdiendo por el camino y aun despreciando, la consistencia teórica, metodológica y aún la propiamente política. (2013:13)³

...intentando transitar otro “camino posible, no un ‘justo medio’ entre ambas posiciones, sino el intento de ‘otro sistema de medidas’” (*Op. cit.*, p. 13); saliéndose de “esa ‘simetría especular’ para pensar que la historia se lee desde las luchas del presente -es decir, desde la plataforma de una construcción de la historia futura” (*Op. cit.*, p. 15); discutiendo de paso tanto la concepción construida desde la historiografía liberal clásica y su concepto de “héroe” como la historiografía revisionista-nacionalista, incluso de izquierda, que termina cambiando unos héroes por otros bajo el mismo concepto; desoyendo que en verdad “las protagonistas de la historia son las masas”, donde su “praxis en el entramado de la lucha de clases no es un mero objeto de estudio sino sujeto y herramienta de ese mismo estudio”. (*Op. cit.*, p. 17 y 18, negritas nuestras)

Adscribimos a la concepción Benjaminiana también manifiesta en el prólogo de Grüner citado, donde la premisa respecto de los “hechos del pasado” es que los mismos no están “hechos de una vez y para siempre”, sino que “los hechos continúan haciéndose en el presente”. (*Op. cit.*, p. 13)

Un contexto singular, el Neuquén de los 80

Según el Censo Nacional de Personas, la población total de la provincia era de 243.850. De ese total, 207.590 era menor a los 45 años (El 85.13 % era menor a 45 años). 37.267 de 0 a 4 años y 32.519 de 5 a 9 años (El 28.61 % eran niños). 25.806 de 10 a 14 años. (El 39.20 % de la población era menor a los 15 años)⁴.

Y así podemos seguir las estadísticas para concluir que Neuquén era una provincia joven. Y su capital, más aún. Esa juventud no era un dato estadístico casual. Implicaba migraciones internas producto de las posibilidades laborales y de la dictadura militar. Y migraciones de países limítrofes, en particular de Chile, por razones similares.

Esa gran presencia inmigratoria interna modificó sustancialmente la dinámica política provincial. Las grandes obras de infraestructura hidroeléctrica ya habían significado una situación similar en la década anterior. En particular la construcción del Chocón que aportó a la lucha de clases el histórico “Choconazo” del 69/70, que naturalmente no orbita en abstracto: participa del “momento” mundial atravesado por el Mayo Francés y por el Cordobazo. Desde esa perspectiva histórica, Neuquén honra las mejores tradiciones de lucha de la clase obrera y prepara las propias que incluyen, en 1984, una victoria sin precedentes como lo fue la recuperación del mayor sindicato provincial -la UOCRA-, la construcción de ATEN, el vigoroso sindicato docente, o Telefónicos, por nombrar algunos sectores emblemáticos. El sindicalismo clasista, la lucha por los DDHH, la lucha de las queridas Madres -que encontraban un espacio en la Catedral metropolitana de Jaime de Nevaes y en el Teatro del Bajo-, los espacios de resistencia y ofensiva cultural, la resistencia contra la dictadura pinochetista y la activa militancia de izquierda nucleaban a lo más dinámico de esa juventud.

III - Teatro del Bajo - Grupo Liendre

La politización creciente de ese grupo importante en cantidad y compromiso que constituíamos el Teatro del Bajo existía desde el propio inicio de la Cooperativa (me sumo al proyecto en el 83). Recuerdo casi como en un plano secuencia la constante de aquellos años.

Teníamos la “oficina” arriba, enfrente del único camarín. Pues bien, bajaban los compañeros del PI y subían los del MAS. Descendían ellos y subían los del PO. Después, el PC. ¡Todo el mundo venía a discutir y a tratar de ganar a esa veintena de artistas “comprometidos” que hacíamos de nuestro espacio algo mucho más amplio que una mera “resistencia cultural”. Quiero decir que el debate político nunca estuvo ausente de nuestra práctica, aunque a veces esa “naturalidad” por estar ahí, tan encima de los ojos, no habilitara la perspectiva para asirla, para comprenderla cabalmente.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

La primera entrevista que tuvo -y a su pedido-, el flamante Director Provincial de Cultura “Naldo” Labrín, recién bajado del avión, fue con el Teatro del Bajo. ¿Por qué el ministro del MPN venía a discutir con nosotros? (al margen de que ningunas de sus propuestas con referencia a la actividad cultural independiente en general y respecto del teatro en particular cumpliera nunca, sino todo lo contrario). Creo que a veces no tuvimos perspectiva real del significado de nuestra práctica político-cultural, de sus perspectivas y límites.

Ese “ambiente de época” nos encontró actores en el sentido amplio del término. Un compromiso triple: con los compañeros, con la propia actividad teatral y con la época. Recuerdo que la primera represión en la pos dictadura (Gobierno de Alfonsín) a nivel nacional fue contra los trabajadores de la planta de Ford en General Pacheco (14/07/1985). Al día siguiente se registró una brutal represión acá en Neuquén capital, a los compañeros de la UOCRA y a sus familias, que nos encontró junto a ellos, solo como ejemplo ilustrativo de ese hacer.

La disciplina para los entrenamientos, los ensayos, el tiempo disponible para la actividad, nos colocaba en una perspectiva profesional para el abordaje de la actividad teatral. La experiencia, primero con Salvador Amore y con Víctor Mayol después, como directores, abonaron esa línea. La calidad de las producciones era proporcional con el compromiso asumido durante el proceso creativo, de trabajo. Sumado claro está, al tiempo dispuesto para la autogestión. Un verdadero signo de esos tiempos.

El aporte de Víctor Mayol, simpatizante del MAS, resultó un acicate, un catalizador al tener presente siempre la necesidad de pensar “lo político” en un sentido amplio, y hacerlo desde la dialéctica, introduciendo una concepción materialista. Toda su forma de trabajo iba en ese sentido constructivo, para nada inducido. Permeó no solo nuestra práctica teatral, sino también los debates de naturaleza teórica sobre los que fundamentamos aquella práctica. Y pensar desde esa perspectiva naturalmente, en un grupo amplio y heterogéneo en materia de adhesiones políticas, profundizó -saludablemente, a mi entender- contradicciones. Contradicciones que estaban planteadas en el mismo seno del equipo de profesionales aportado por Víctor (y que fueron delineando dos caminos para el desarrollo futuro de la práctica teatral en nuestro grupo) en cuanto a su decisión de trabajar en sala; con referencia a la elección metodológica, práctica y teórica de Enrique Dacal -que trabaja con nosotros en Entrenamiento Expresivo-. Él había conformado en Buenos Aires el Teatro de la Libertad que, junto a un puñado de grupos, recuperaban en capital el espacio público con su propuesta de “teatro callejero”.

En el contexto político y social que ya fuera presentado, donde debe considerarse también nuestra propia intervención sindical desde la Asociación Argentina de Actores, surgió la preocupación de un grupo de nosotros por con quién, con cuántos y cómo compartíamos nuestra práctica teatral. Fue así que, en un momento de receso de las actividades del Teatro y la Cooperativa El Establo Ltda., Luis Giustincich, Verónica Coelho, Marité Arias, Raúl Toscani, Vicky Murphy y

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

yo decidimos hacer una gira. Repusimos las *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, que habían sido estrenadas en el Bajo con la dirección de Salvador Amore, para hacerlas en la calle. Discutimos respecto de la remuneración. Entendimos que por ser “la calle” no dejaba de ser una función. Antes de que comience, con una canción explicábamos que tenía un precio:

Del queso vive el ratón y de la alfalfa la vaca. Y nosotros de ésta lata que está a su disposición. Un peso vale, señores, por cabeza o por persona. Pero no lo ponga ahora, sí después de la función.

Tal actitud, implicó toda una novedad en la dinámica del teatro en espacios no convencionales, ya que en la mayoría de los espectáculos se “pasaba la gorra” al final, “a voluntad”. Acordamos con los artesanos de la Avenida Argentina y llevamos una mini feria con sus artesanías. Arrancamos en nuestra “4 x 4”, un auto Unión cortado con autógena y convertido en camioneta. Centenario, Cinco Saltos, Cipolletti, Allen, Roca, Regina, Pomona, Choele Choel, Conesa, Viedma, Patagones, Las Grutas. *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos*, denominamos a la empresa.

Vale recordar que se encontraba vigente el edicto por el cual se prohibían grupos de más de cinco personas, lo que se tipificaba como “tumulto”, por lo que entonces, la actividad callejera, la función teatral, adquiría también en Neuquén una dimensión extra artística, de recuperación del espacio público.

El resultado era más que elocuente: en un mes de funciones compartimos las mismas con más gente que en toda una temporada en la sala. Para alguno de nosotros era muy claro por dónde había que avanzar. Esa fue una contradicción que se clarificaba: quienes querían abordar esa experiencia y quienes planteaban seguir con la práctica habitual del teatro en la sala.

Paralelamente al tránsito artístico, veníamos participando de la construcción política del FIT (Frente de Izquierda y los Trabajadores) del 85. Esa definición que encuentra en la fórmula Selesky (Secretario General de la UOCRA Nqn.) Gobernador, Toscani Intendente de la capital neuquina, constituyó una nueva contradicción donde aparecen versiones encontradas respecto a cómo influyeron en los hechos ulteriores en el Teatro del Bajo.

La propia dinámica de los acontecimientos nos llevó a concluir en la necesidad de tomar una determinación. En la comprensión de que toda estética implica una ética, visualizamos que resultaba pertinente profundizar una forma de trabajo que venía de la mano con la elección de cómo, con quiénes y dónde, que habíamos experimentado en la gira del verano del 85.

Así fue que decidimos nuestra separación del Teatro del Bajo, la construcción de un nuevo grupo, realizar una experiencia de convivencia que, entre otras cosas y muy fundamental, solucionaba un problema crucial como el de la vivienda. Nació Grupo Liendre. En palabras de Paula Mayorga, una de sus

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

integrantes, explicando el porqué del nombre: “estamos en todas partes, ponemos huevos y atacamos a la cabeza”.

Fuimos construyéndonos desde el hacer, desde la reflexión sobre ese hacer y desde la contrastación de las hipótesis de trabajo que elaborábamos como producto de ese análisis.

No había (al menos no lo conocíamos) un “método” para abordar el teatro de calle, construimos uno.

No teníamos dirección artística, ni técnica. Apelamos a aportes de la “creación colectiva” y construimos una dirección que encarnó Raúl.

No había tampoco una dramaturgia para la calle. Y allá la construimos también.

No había dinero para establecer registros de esa práctica, pero nos creamos la forma de guardar testimonio de ella (los “cuadernos de gira”, donde los espectadores escribían sus opiniones y pareceres).

Sin método y de modo asistemático, teníamos la preocupación por dar sustento, de mejorar nuestra decisión. Leíamos a Grotowski que había introducido Enrique Dacal desde la práctica, a Barba que nos había llegado desde México enviado por el querido “Coco” Martínez, a Brecht, Piscator, Artaud y Kantor provistos por nuestra inquietud. Leíamos también *El Estado y la revolución* y el *Qué hacer* de Lenin, *El programa de transición* y *Literatura y revolución* de Trotsky, que nos acercaban compañeros del Partido Obrero.

Cuando hace poco preguntaron en Berlín al director ruso Meyerhold en qué se diferenciaban a su entender, sus actores de los actores de Europa occidental respondió: “En dos cosas. Una en que son capaces de pensar, y otra en que piensan materialista y no idealistamente”. (Benjamin, 1999:26)⁵

Así lo cuenta Walter Benjamin. Bien, nosotros desconociendo esta afirmación pretendíamos transitar esa senda.

Con la perspectiva que da el tiempo considero que logramos parte de esos propósitos de construirnos actores otros, donde no concebíamos -y no concebimos- una escisión entre la práctica artística y el compromiso con la lucha de la clase obrera, por su emancipación social y política.

En el teatro épico la educación del actor consiste en una manera de representar que le refiere al conocimiento. Su conocimiento determina a su vez su actuación (...). (*Ibid.*)

El teatro épico pone en cuestión el carácter recreativo del teatro, conmociona su vigencia social al quitarle su función en el orden capitalista. (*Ibid*, p. 27)

Así creo que el paso de este grupo de actores en general -Raúl es parcialmente la excepción ya que por diferencia etérea, de práctica militante y teatral en el nunca suficientemente ponderado teatro Lope de Vega, disponía de un

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

bagaje experiencial mayor-, desde el Teatro del Bajo al Grupo Liendre, significó también un pasaje desde un hacer teatral más idealista a otro de fundamento materialista.

IV - El sentido de una trayectoria - La vigencia de una práctica

Para finalizar, y despejada que hubo en el discurrir del proceso de reflexión y escritura la duda inicial de la pertinencia o no de aceptar-participar del homenaje al homenajeado, y retomando lo señalado al principio donde citábamos a Grüner: “pensar que la historia se lee desde las luchas del presente -es decir, desde la plataforma de una construcción de la historia futura-”, el reconocimiento hacia Raúl debe ser entendido como el reconocimiento a una trayectoria individual inscripta en una construcción colectiva clasista, eminentemente política, que desde el arte en general, desde el teatro en particular, persiste en tanto exista la explotación del hombre por el hombre.

Ojalá entonces que los próximos homenajeados sean muchos Toscani, necesarios y posibles.

Como dijo el querido “Tato” Pavlovsky recién desaparecido y que aprovecho para rendirle homenaje, “No se puede jugar a medias. Si se juega, se juega a fondo”.

La historia está de nuestro lado.

NOTAS

¹ Docente, director e investigador teatral, radicado actualmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, integró el Teatro del Bajo y Grupo Liendre. Se desempeña como Responsable Pedagógico del Programa Teatro Escolar del Ministerio de Educación de la CABA, desde 2003. Actualmente trabaja como actor en *El rey Juan* de W. Shakespeare. Dirección: Mónica Maffía. Cursa estudios de guitarra con Osvaldo Burucúa, y de quena con Marcelo Chioldi. En su formación teatral, fueron sus maestros Víctor Mayol y Humberto “Coco” Martínez. También cursó estudios en el ámbito de la educación formal: Profesor de Juego Dramático y Lic. en Teatro (Escuela Superior de Teatro, Universidad Nacional del Centro, Tandil); Profesorado de Arte Dramático (Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, Neuquén); Profesor de Educación Física (I.S.F.D. N° 22, Olavarria).

Dirigió entre otros trabajos:

El repartidor de países. Teatro del Camino.

Epopéya del vencido. Teatro del Camino.

Abran cancha que aquí viene Don Quijote de la Mancha; Oiga, Chamigo Aguará. Teatro La Salita.

Como autor escribió las siguientes obras teatrales: *El repartidor de países. Estaba la paloma blanca... Epopeya del vencido. Historia de la plaza. Amoresdesamores*.

Como actor trabajó en varios espectáculos. Relacionados con Neuquén se citan:

Bairoletto y Germinal de Alejandro Finzi. Dirección: Florencia Cresto.

Historias para ser contadas de Osvaldo Dragún. Dirección: Raúl Toscani. Grupoliendre.

Trabajo pesado de Máximo Soto. Dirección: Víctor Mayol. Teatro del Bajo.

Historia de dragones (sobre cuentos de *La clave encantada* de Gorostiza). Dirección: Raúl Toscani. Teatro del Bajo y Grupoliendre.

Andanzas de Juan el Zorro de B. C. Feijóo. Dirección: Luis Giustincich. Teatro del Bajo.

La celebración (sobre *El adefesio* de Rafael Alberti). Dirección: Víctor Mayol. Teatro del Bajo.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Historia tendenciosa (sobre la obra de Ricardo Monti). Dirección: Víctor Mayol. Teatro del Bajo.

¿Alguien sabe qué hora es? de Adela Vettier. Dirección: Alicia Murphy. Teatro del Bajo.

Heroica de Osvaldo Dragún. Dirección: Salvador Amore. Teatro del Bajo.

Como actor/músico ejecutó instrumentos y realizó música para los siguientes espectáculos en Neuquén: Realización de la música de *Andanzas de Juan el Zorro* (Teatro del Bajo). Interpretó instrumentos (guitarra y voz) en *¿Alguien sabe qué hora es?*, *Andanzas de Juan el Zorro*. (Acordeón) en *La celebración* y *Trabajo pesado*, entre otros.

² “A los hombres futuros”, poema que se compila bajo el nombre de “A los que vendrán”, en *80 poemas y canciones*. Argentina: Ed. Adriana Hidalgo, 2004, p. 122.

³ Grüner, Eduardo (2013). Prólogo titulado “La historia argentina y el miedo a las masas”, en Rath Cristian y Roldán Andrés. *La Revolución Clausurada. Mayo 1810-Julio 1816*. Buenos Aires: Ed. Biblos.

⁴ Dirección Provincial de Estadísticas y Censo de la Provincia del Neuquén en base al Censo Nacional de Población y Vivienda 1980. *Web oficial*.

⁵ Benjamin, Walter (1999). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

CARNE DE CAÑON

Materialización dramática del lenguaje paradójico

Marcela Jouliá

La producción de sentido en el teatro de GRUPOLIENDRE dirigido por Raúl Toscani

Fui parte de Grupoliendre en los principios de la década del 90¹.

Había conocido el trabajo que venían desarrollando por vía directa, ya que con el Teatro del Camino, fundado por Julio Cortés en Olavarría, veníamos en gira a Neuquén todas las veces que podíamos. Y cada vez, nos hacíamos parte de su trabajo en una amalgama extraordinaria, opuesta/complementaria. Nosotros hacíamos teatro callejero (como ellos), pero no podíamos ni pensar en una sala (al revés de ellos); nosotros no queríamos quedar atados a la futilidad de nuestra ciudad de origen (al revés que ellos) e intentábamos vivir de la profesión (como ellos), pero teníamos otra estética.

Nos construimos compañeros en ese tiempo, siempre buscando funciones y pretextos para quedarnos. Eran encuentros intensos. Nos fundíamos en un “nosotros”, deseado y enriquecedor, para mostrarnos lo que estábamos haciendo y discutirlo sin “perdonarnos la vida”, descarnadamente, poniendo en cuestión la estética y la ética.

Toda estética es a partir de una ética: con, contra o desde una ética. Y por lo tanto es innegablemente ideológica; definida, limitada y proyectada -en función dialéctica- por el lenguaje que crea o recrea.

El objeto del presente artículo es probar que el “lenguaje” construido por Grupoliendre: personajes (acciones y textos), utilería, conflictos, temas, modos de abordaje y espacios escénicos, durante la primera década post-dictadura en la Argentina, encarna la categoría bharteana de “lenguajes paradójicos”, aquellos “que se forman por fuera o en contra del poder”. (Barthes, 1994)

Roland Barthes sostiene que la más sencilla de las divisiones de los lenguajes **se funda en su relación con el Poder** (con mayúscula): “existen lenguajes -dice- que se enuncian, se desenvuelven, se conforman a la luz o bajo la sombra del Poder”, un Poder que dispone de múltiples aparatos estatales, institucionales e ideológicos. A estos lenguajes o discursos, los denomina “encráticos” (etimológicamente: “en y entre la autoridad”). Frente a ellos, hay lenguajes que se elaboran fuera del Poder y/o contra él. A estos los llama “acráticos” (etimológicamente: “en contra de la autoridad”).

El “lenguaje encrático” es vago, difuso; parece “natural”. En virtud de esta naturalidad (falsificada), se vuelve arduo simplemente percibirlo. Es el de los medios gráficos, la radio y la televisión; pero también es el de la conversación diaria, el del “sentido común”, el de la *doxa*. “Este lenguaje encrático es, por una

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

contradicción de la que extrae toda su potencia: clandestino” (no se lo puede reconocer) “y simultáneamente vencedor” (no se puede huir de él, es una red invisible). Por eso es “envisgador”.

Ronald Barthes se refiere a la palabra, a la lengua. Sin embargo, este trabajo se apropia de esa categoría de análisis para aplicarla a otro tipo de lenguaje, más amplio, en el que el habla es un elemento importante pero no lo es todo...

A la sazón sabemos que la palabra está presente en cada acto humano, y que es a partir ella (como mediadora), a través de la cual los sujetos logramos conocer algo del mundo. Sabemos también que lo que percibimos en forma directa son simples sensaciones, otorgadas por nuestros sentidos frente al hecho o fenómeno que la motiva. Todo lo demás (la inmensa cantidad de conceptos, opiniones e ideas que forman parte de nuestra percepción), nos ha llegado mediado por algún tipo de construcción simbólica a través de las cuales **la realidad es representada**. Y en cada una de ellas, ha intervenido algún tipo de lenguaje.

La manera de disponer -esto es: de segmentar, conectar, organizar en estructuras- materiales de diverso tipo, de modo de convertirlos en materias expresivas en las que se inscribe una “significación” (Ricoeur, 1997), es lo que se tomará como definición de lenguaje en el presente trabajo.

Podría hablarse entonces de modos diferentes de representar la realidad. Y hasta darse la licencia de inferir que de acuerdo al tipo de lenguaje que cree o recree cada grupo social, conseguirá una representación de la realidad que lo sitúe “a la luz o bajo la sombra del Poder” o contra él.

El lenguaje encrático del que habla Barthes, como él mismo sustenta, es el lenguaje del **sentido común**. Y es función social del sentido común ponerle nombre a las cosas y en todas y cada una de esas acciones: valorizarlas.

No se trata de operaciones sencillas, sino de procesos de internalización que al naturalizarse pasan desapercibidos. En el andar cotidiano del mundo, es prácticamente imposible detener el paso para preguntarse el porqué de los nombres de las cosas. Hacer el ejercicio de desnaturalizar esa sistematización le quita el velo a una imposición. Y como la deja desnuda, permite observarla en una dimensión más profunda y por lo tanto más comprometida.

Grupoliendre combatió las visiones del sentido común. En un pasaje de la obra *A caballo regalau... no hay pobre que lo soporte*, que estrenó a fines de la década de los 80 (1988), un representante de los pueblos originarios (¿tal vez Tupac Amaru?) enfrenta el poder de la Iglesia personificado en lo que parecen un Monseñor y un Obispo. El primero irrumpe en la escena detrás de una nativa, que salva a un indio de los trabajos forzados que le infringe el Monseñor, mientras el Obispo dirige desde arriba.

Fragmento del texto dramático inédito:(...)

Monseñor:-¿A qué se debe esta intromisión?

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Representante:-Señor, le ruego me sepa perdonar, pero mi gente está cansada de tanto atropello. Hemos venido a pedir justicia.

Obispo:-Es nuestro oficio darla, Dios nos la ha otorgado...

R.:-Gracias Señor, la vamos a necesitar, porque queremos presentar agravios.

O.:-¿Por quiénes?

R.:-Por esta gente (*Señalando al público.*) y por gente como esta (*Al indio.*)...

O.:-¿Y ellos mismos no pueden hacerlo?

R.:-Tal vez... pero... ellos han delegado en mí.

O.:-¡Aquí no hay delegados!

R.:-Me consta pero...

O.:-Rápido! ¿Cuáles son los agravios?

R.:-Tantos... que no sé por dónde empezar...

M.:-¿Por qué no empieza por orden alfabético?

R.:-Monseñor, el orden alfabético es injusto... la humillación con h viene después que la bobería, con b larga. Las violaciones, con v corta están mucho más atrás que la imbecilidad con i... y el hambre...

M.:-¿Usted ha venido aquí por hambre?

R.:-También por hambre Señor, Usted lo sabe y yo también.

M.:-Usted no es quién para enseñarme a mí qué sé y qué no sé.

R.:-Yo no le enseño nada. Solo le recuerdo lo que vemos todos los días. Que un hombre de pueblo tenga la piel cubierta de llagas parece natural... Que sus tropas apaleen a los nuestros por no sacar el oro para ellos, natural. Eso pasa todos los días. Como que el sol salga del este y se ponga en el oeste. Natural excelencia... tan natural que nadie lo juzga y nadie se indigna. ¿Quién se indigna con la lluvia? ¿Quién dice “catarata injusta”? ¿Quién dice “invierno tirano”? ¿A quién se le ocurre? ¿Quién dice “indio perro” si es natural? Pero le digo una cosa Excelencia, somos un país de perros, somos un país que ladra.

M.:-Perro que ladra no muerde.

R.:-Porque está encadenado señor (...)

“No existe una ‘naturaleza humana’ abstracta, fija e inmutable,-afirma Gramsci (1971)- sino que la naturaleza humana es el conjunto de relaciones sociales históricamente determinadas”. Esta es la representación de la realidad que en aquel momento se ofreció a un público que no estaba garantizado, pero que el elenco iba a buscar a dondequiera que estuviera, en bicicleta.

Grupoliendre encarnaba un concepto sociológico: “la red de sentido común es una trama que se vuelve invisible, todos estamos involucrados”². Y lo compartía con el público en el patio de la escuela, en las plazas y en el anfiteatro del Parque Central al que las administraciones culturales no daban uso.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Esa impronta estuvo presente desde el primer momento, apenas nacido, desde mediados de la década de los 80 cuando un puñado de actores tomó la decisión y dejó el Teatro del Bajo para salir a la calle; con una adaptación de *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, en la gira que denominaron: *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (1985).

Fragmento del texto dramático:

MONO:-(*Riendo.*) ¡Eso no tiene importancia! ¡No es cosa mía! ¡Yo construyo! ¡Para eso me pagan! ¡Un hospital, un campo de concentración, una escuela, un laboratorio de bombas atómicas, un horno crematorio, un jardín de infantes, una cámara de gas... ¡Yo construyo, señor! ¡Soy un gran constructor! ¡A mí me dan un baldío... y yo construyo!... ¡Yo construyo!

CANTOR:-(*Canta.*) El hacer por hacer no significa que siempre lo que hacemos está bien, ya que a veces por no meter la pata, el tiro sale por la culata...

(*Habla.*) ¡Moraleja! (*Canta.*) Siempre conviene saber... para qué se trabaja ¡y para quién! (...).

Presumo que el primer paso para la creación de un lenguaje propio, que se enfrente a esa construcción social que nos pretende acrílicos y domesticados, es situarse en el espacio social, reconocerse. Grupoliendre lo hizo de inmediato. En noviembre del 84, a menos de un año de recuperado el estado de derecho, entendió que era momento de recuperar las plazas. El mismo Toscani lo describe: “(...) las plazas eran para la gente (...) uno de los edictos de la Junta Militar decía: ‘Cinco es tumulto en la plaza’” (...). (Garrido, 2014)

Después vino *Historia de dragones* (1985/87):

(...) Hubo hombres que se hicieron a la vida, como quien en un chinchorro se hace al mar, en pequeños botecitos de colores, afrontaron su terrible tempestad (...)³.

Así cantaban los liendres de plaza en plaza, redoblando la apuesta:

(...) con sus sueños fabricaron flotadores, salvavidas, remos, velas y un timón, pero el viento derribó las ilusiones y empezaron otra vez la construcción. Martillando con su propia sangre esperan terminar, antes que despierte EL DRAGON (...).

Narraban su propia historia, sin dudas, pero a la vez la de tantos y tantos que ya no tenían la oportunidad de la palabra... Hablar de la Paz, por aquellos tiempos, era “un consistente alegato contra el autoritarismo” como reconoció la prensa (*Diario Río Negro*, 16/07/1985). La historia tenía protagonistas bien concretos: por un lado los trabajadores (de la agricultura y la construcción) y por el otro: EL DRAGÓN:

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Si queremos ayudar a construir la paz, un ladrillo hay que llevar; una flor, un corazón, una porción de sol, y estas ganas de vivir... La colina hay que subir nada es sencillo aquí, y ante todo está EL DRAGÓN, con su fuego intentará, parar la construcción (...)⁴.

Combatir las visiones del sentido común, también es un “proceso de producción de sentido”⁵, complejo y arduo, imposible de ser concebido individualmente. Exige construcción colectiva, sistematización y coherencia interna. “La laboriosa tarea de desaprender lo aprendido”, un trabajo que no da frutos visibles, inmediatos..., propone nuevos paradigmas y siembra la semillita de un nuevo sentido común hacia el futuro. Requiere honestidad intelectual día tras día, en cada acto, hacia adentro y hacia afuera. De algún modo establece otras reglas, promueve nuevas formas de representación social, esa...:

(...) forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, orientado hacia la práctica y que concurre a la construcción de una realidad común a un conjunto social. (Jodelet, 1992)

En el andar cotidiano del mundo, es imposible detener el paso para preguntarse el porqué de los nombres de las cosas... Salvo que ese andar sea “conmovido por razones ajenas, que remuevan los cimientos”.

Ya se ha dicho que Grupoliendre fue a buscar al público a su lugar, pero además lo hizo con ese teatro que basa la cosa en el actor, en el protagonista que pone el cuerpo.

A caballo regalau (...) tenía como único elemento escenográfico una escalera de dos hojas. Nada más. En esa sinfonía, cada movimiento mostraba la realidad sometida al devenir de la historia. Nada es permanente... El acontecer de la ficción se daba a través del motor de la lucha entre sectores de intereses contrapuestos. Los actores carecían de vestuarios suntuosos, trabajaban sin luces, sin sonido y sin teatro. Se transformaban de indios a prostitutas sacándose una vincha de la cabeza para ponerse una bombacha estrecha sobre la vestimenta base, austera e idéntica, solo diferenciada por colores.

Lograba silencios inverosímiles y risas masivas del público.

Pero la sala era necesaria... Habíamos aprendido a poner el cuerpo y estábamos dispuestos. Así que en medio de dos “procesos creativos”, encaramos un tercero, redoblamos el esfuerzo y transformamos un taller mecánico en un teatro. De vez en cuando contratábamos un albañil, pero la inmensa mayoría de las refacciones fueron hechas con nuestras propias manos. Hacíamos turnos rotativos: tres horas de trabajo y tres de descanso por equipo. Cada equipo tenía una tarea concreta. Se combatía la división de género en el trabajo. Estábamos organizados, todos los acuerdos eran por consenso. Construimos cada uno de los espacios que necesitábamos: la sala, el depósito, los camarines y el bar. Y de inmediato las plataformas en las que se escenificaría nuestro próximo proyecto.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Después vino *Nena, si te vas... dejame el colchón* (1990/91). Esta vez con luces, sonido, efectos especiales, plástico, banda en vivo... y música original.

Habíamos producido cada elemento que usábamos en forma autogestiva y después de un año de entrenamiento estrenamos... siguiendo la ley de tesis, antítesis y síntesis: *Nena* (...) fue el momento de integración de dos realidades contradictorias anteriores, a la vez de una nueva tesis que dio lugar a otra antítesis.

La puesta denunciaba en forma permanente que estábamos en un teatro, sin posibilidad alguna para el espectador de escaparse de la convención. Se había planteado la utilización total del espacio, de modo que el público quedaba rodeado: atrás de él, delante de él y por sobre él se desarrollaba la escena. Los actores salíamos a buscar a los espectadores (como antes, en la calle) pero ahora los invitábamos a pasar. Una vez adentro, desplegábamos el movimiento sin escatimar ni ficción ni opinión.

“(…) Qué tiempos estos en que pintar árboles parece un crimen -anticipaba el artista plástico desde la cúspide- pues implica el silencio a tanta fechoría (...)”. Y una vez iniciado el juego, ISADORA agitaba: “(…) O es que en este país hay libertad para pensar, pero no hay libertad para decir lo que se piensa? Porque yo he dicho: Dios, si realmente eres aquel que nos enseñaron baja de tu cielo el estrellado o manda a tu hijo pero contesta: ¿A quién le sirve la explotación? ¿A quién le sirve que el hombre mate al hombre? ¿A quién le sirve progresar pagando el precio de tanta hambre? Dios... no es verdad que mueren cientos de niños. Muere uno y otro y otro... y cada uno muere su propia muerte. Y juntos hacen miles. Dios! Si realmente eres aquel que nos enseñaron, baja de tu cielo el estrellado o manda a tu hijo, pero desenmascara a los predicadores que en tu nombre mandan a los hombres a la tumba ¿es esa mi culpa? (...). Acabo de regresar. Muchos de Ustedes me aplaudieron en el Teatro porque dicen que mi danza representa la libertad... La libertad en la danza, nace de la libertad en la vida, porque danza y vida son una misma cosa. No se puede ser libre aquí, en el escenario y esclavo abajo (...)”.

“¡La víctima más espantosa de los últimos tiempos, aquel que solo o con su prole deambula por las calles de las ciudades cada vez en grupos más numerosos: ¡el desocupado! (...)” -presentaba EL EXTRANJERO.

“(…) ¿Qué nos ha hecho ella, nuestra pobre y querida mierda, para que todo el día se oiga: Este gobierno de mierda, esta mujer de mierda, esta masacre de mierda (...)” -mascullaba LA MIERDA.

“(…) Mi estilo de seguro te haría reír, si no hubieras perdido el hábito de la risa (...)” -refutaba EL MEFISTO.

“(…) Eso te pasa por andar queriendo cambiar las cosas... si dejaras todo como está, como ha sido dado (...)” -reclamaba LA MUERTE.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

“(…) Salí de mis entrañas y caí sobre esta tierra que ya no es mía y que tampoco será de tu padre y por la cual te mataran mil veces, antes de permitir que sea tuya. (...) Salí adorado hijo mío y serás hombre. Y de ese hombre saldrán otros hombres... buenos y malos; pero hombres, hombres. No más héroes, no más tiranos, sino hombres. No más destinos singulares sino este destino común que estoy pariendo (...)” -gemía LA VIDA.

Como es sabido, el teatro es imposible de recuperar por cualquier otra materia que no sea la escena viva. Apelar a la transcripción de fragmentos de los textos dramáticos, a la descripción de escenas y puestas, ha sido una impertinencia, al solo efecto del análisis teórico.

He pretendido exponer las razones por las cuales considero que esa estética emergente, creadora de un lenguaje propio, profesional y crítica, fue combatida por el Poder y dialécticamente reconocida y correspondida por el público.

Discernir no es sin costos.

Nosotros, los que hemos sido parte de Grupoliendre hemos aprendido a hacer del disenso un instrumento de construcción. Ese tal vez haya sido nuestro mayor logro, el equipaje que nos autoriza a sostener que los intentos del Poder han fracasado.

Más allá de nuestras diferencias, con ellas y a pesar de ellas, en un proceso colectivo, discernimos que la fragmentación de la realidad que nos vendieron es un invento para cegarnos, para dividirnos, para fragmentarnos también.

El Teatro de Grupoliendre dio un salto cualitativo que el público puso en valor... Sin especulaciones, trasmitió sus evidencias desentrañando la trama para que todos pudieran leerla.

Por eso se tornó “peliagudo”. Porque el Poder no soporta que lo desvistan.

“Yo no sé muchas cosas, es verdad.

Digo tan sólo lo que he visto (...)”

(León Felipe)⁶

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (1994). “La guerra de los lenguajes”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.

GARRIDO, Margarita (Dir.), (2014). “En plena construcción de nuestro valor simbólico”, en *La Dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a Víctor Mayol, 1948-2007)*. Neuquén: Educo, p. 134-148.

GRAMSCI, Antonio (1971). “Selección de diarios de la cárcel”, en Quintin Hoare y Geoffrey Nowell (editores y traductores). Nueva York: Publicaciones Internacionales.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

JODELET, Denisse (1992). “Las representaciones sociales. Un campo en expansión”, en Fac. de Filosofía y Letras. Depto. de Cs. Antropológicas, UBA.

RICOEUR, Paul (1997). “Lengua, mente y discurso. Aproximaciones críticas al Lenguaje”, de Castellani, Donatella Olavarría. Pro.In.Com, Facultad de Ciencias Sociales-U.N.C.P.B.A.

VERÓN, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

NOTAS

¹ La perspectiva cognitiva de esta exposición coincide con los presupuestos del paradigma interpretativo, que tiene su razón de ser en la comprensión de las estructuras significativas del mundo social, por medio de la participación activa en ellas.

² Barthes, *op. cit.*

³ Víctor Heredia: “El misterioso Dragón”. Canción que usaba Grupoliendre en *Historia de dragones*.

⁴ Apenas un mes antes, la Co.Na.De.P. entregaba el “Nunca más” a Alfonsín, con casi nueve mil denuncias de desapariciones, torturas y asesinatos. Menos de un año y medio después estalla la rebelión militar “cara pintada”.

⁵ Categoría mencionada por Eliseo Verón (1987).

⁶ León Felipe: “Sé todos los cuentos”. Preámbulo coreado por el elenco de *A caballo regalau...*

AL ENCUENTRO DEL TEATRISTA RAÚL TOSCANI

Alba Burgos (Coordinadora)¹

Quizás nosotros lo hicimos casi de manera indirecta, solo por una necesidad de permanecer vivos, porque es cierto que uno puede fantasear con la muerte, bueno, es algo, pero cuando está ahí, cuando viene y te golpea la puerta, a uno y al de al lado y al otro, está tan próxima, hay una sensación especial que pasa. Bueno, yo me aferré a la tabla del teatro en ese momento, entonces no puedo hacer otra cosa que estar agradecido a eso y eso me ha tildado, me ha hecho fanático y bueno, sí, soy fanático. (Toscani, 2015)

Estudiante: ¿En qué época estabas con el Teatro del Bajo?

Raúl: Al Teatro del Bajo lo creamos en el '82. Pero primero que nada yo asistía a un desafío que quedará en la historia con un gran interrogante. Alicia Fernández había perdido un hijo, muerto por la dictadura, y el departamento [Dpto. de Arte Dramático de la ESBA] no funcionaba, digamos. Había venido el golpe del '76. Pero el golpe no había sido eso -o por lo menos no es la mirada que tenemos los más veteranos- de que todo empezó de golpe, no, todo empezó antes. Las bandas armadas... todo empezó antes, como una consecuencia de un desmadre generalizado. En ese momento se cierran todas las salas; ya a fines del '74, '75, empiezan a cerrarse, cerrarse, cerrarse. Alicia pierde un hijo. Dimensionen ustedes lo que era la sociedad en ese tiempo, la gente desaparecía... Uno rogaba caer preso y salir en el diario porque de alguna manera estabas blanqueado. ¿No? Se sabía que estabas en algún lugar, si no era una incertidumbre total.

Alicia Fernández Rego, José Digiglio, otro director y Norman Portanko decidieron abrir un teatro en pleno '78, en plena dictadura. En algún momento me gustaría hacer un trabajo alrededor de eso porque imagínense tres, cuatro teatristas y miles en el monumento festejando el mundial. ¿No? O sea, una desproporción absoluta, es decir, cientos de personas y ellos ahí en frente, porque el teatro Lope de Vega se abrió arriba del cine, lo que hoy es el cine Español. Al costadito había una escalera, el cine tenía una especie de salón de actos arriba y ahí abrieron el teatro. Así que yo venía de otro lugar, no venía del teatro, si bien en el barrio estaba Alicia. En ese tiempo teníamos una gran discusión al respecto, como estaba discutida esta cuestión del arte; en ese momento, en mi caso que estaba incorporado ya al mundo del trabajo, consideraba extremadamente burgueses las... a límites increíbles, a límites de notarlos (*Risa*)... ¿no? como seres privilegiados que tenían esa posibilidad mientras el resto tenía que laburar. Bueno, pero también es cierto que era la discusión de la época: qué arte, para qué modelo, qué mundo, para qué cosa, era toda esa discusión. Así que si bien nosotros hacíamos con Patín y otros... Patín era un iluminador peruano que se había venido para acá perseguido y fue como haber salido del infierno y meterse en el infierno

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

más profundo. Bueno, estas cosas... siempre estábamos cercanos al trabajo de Génesis, que componía Alicia Villaverde, "Rulo" Domínguez, Darío Altomaro, Dardo Sánchez, eh, Héctor creo que se llamaba, el que menos tengo, Alicia Pifarré, componían ese grupo que estaba en ese momento, en lo que se podía denominar "la vanguardia -digamos- estética" de la época. Ese trabajo sin elementos, donde el vestuario era un enterito y nada más y donde trabajabas con elementos imaginarios, tratando de abrir nuevos lenguajes en relación a lo sobrecargada que había venido la escena hasta el momento. Ahí empezó la cuestión del realismo y lo contextualizamos desde lo histórico, con fuerza y desafío. Así que ellos estaban ahí, yo me vedo. Trabajé desde muy joven, así que lo mío era y sigue siendo una mirada más proletaria del arte. Entonces yo trabajaba y me echaron de Sierra Grande en la gran huelga del '75. Eso coincide con lo que se llamó el gran Operativo Independencia de Tucumán que si lo buscan en la historia eso fue cuando se armó el gobierno democrático. En el Congreso votan una ley de exterminio, que es algo que también hay que aclarar. El gobierno democrático, con la firma Italo Luder y los diputados, firma exterminar y ahí creo que no lo pensaron mucho, no pensaron que iba a pasar eso, o sí pensaron, no se sabe; pusieron en el decreto la palabra "exterminio" de la cual luego se aferrarán lo militares, por eso ellos pretenden decir que cumplieron órdenes, porque en el decreto decía "exterminar a la subversión a partir de..." bla bla. Y también creo que tienen que saber que el único que votó en contra, que era muy joven en ese momento, fue Raúl Alfonsín. Es decir, el resto, fue una mayoría abrumadora. Y bueno, a partir de ahí se dio legitimidad a todo lo que hasta ese momento, con las AAA², era una cuestión de que se podía meter en cana a alguien. A partir de ese momento fue, en todos los órdenes. Entonces desapareció Alicia Pifarré, de Génesis. Ahí se desmadró todo. Génesis explotó, se tuvo que ir del país, se va, se va. Y en ese clima vino lo del mundial. Si ustedes lo ven, ahí vino esa euforia que tapa de alguna manera, o pretende tapar, lo que sucedía. Y en la aldea, el pueblo, yo nací acá, a los cinco años bailé por primera vez folclore en la escuela de Bellas Artes que funcionaba en La Conrado. El otro día mi hermana tuvo la gentileza de enviarme una foto porque cuando falleció mi madre nos dividimos las cosas y ella se había llevado esa y bueno ahora la tengo, estamos ahí. Alicia Villaverde también era una niñita de cinco años.

E: O sea que desde chico vos hacés teatro, hacés arte...

R: Y... sí, digamos. También es cierto que si bien yo estuve desde segundo grado hasta primer año en un colegio de curas, allí el tema del teatro era una materia más. O sea, era una actividad que debías elegir. ¿No? Podías elegir esa, podías elegirla como una más. Y hacían obras que tenían que ver con San Francisco de Asís, con los santos laicos más que nada. Los salesianos tienen como herramienta un teatro muy fuerte dentro de su estructura, así que nunca me incomodó el tema y bueno, también esa pequeñita porción que tenemos que tener -o no sé si tan

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

pequeñita- de desfachatez para ser actor. ¿No? De decir que fuera lo que dios quisiera, bueno, me servía, digamos.

Claro pero ahí no había nada de decisión ni nada, digamos, era una cosa más. Y bueno, después las Alicia. A los 11 años Alicia Villaverde pone con Fernández Rego, (entre los 11 y los 12 años). En un pueblo pequeño como era Neuquén, 40 mil habitantes, era un suceso. La Conrado se llenaba con el pueblo, cinco o seis funciones. Y La Conrado siempre fue ese centro cultural del pueblo. Entonces había unas épocas del año donde estaban las muestras de los cursos. Porque Alicia Fernández Rego, aunque era bastante informal todo, en la Escuela, ella, muy ética en su proceder, para no mezclar, desde las dos de la tarde hasta las seis estaba en el grupo El Grillo, y desde las seis tomaban algo y entraban a la escuela. Pero tenían las cuestioncitas un poco separadas para que no hubiera confusión.

Cuando regresé a Neuquén en el '75 después de esta cuestión, como mi viejo siempre hizo mantenimiento en Neuquén, yo agarré varios de sus clientes entre ellos Kune Grimberg, que es el marido de Fernández Rego, dueño de la librería Siringa, a la que al mes, la “volaron”. Siringa era una librería en Neuquén que volaron tres veces. La volaron, la quemaron. Y la otra fue Libracos, en ese tiempo. Así que se mudan de ahí a donde está Todo Música y de ahí se mudaron a la vuelta, a un localcito que estaban terminando; se trasladaron las cuestiones ahí, se arregló el local. Ellos decidieron abrir la sala y yo... En realidad en ese momento, no, no sé cómo me quedó la cabeza en un punto tildada, en ese momento no importaba mucho nada. Porque era un momento donde el mañana no existía, era el día a día. Es decir, todo era esa cosa, que no sabías si mañana te tocaba a vos y que a veces era preferible que te tocara por el dolor que te producía que le tocara a otro muy cercano. En mi caso tengo, de los cinco amigos de la infancia, cuatro desaparecidos. O sea que era como una cosa..., daba todo como lo mismo. Así que fui a hacerles algunos trabajos ahí. Ellos estrenaron; después fui a armarles una consolita y como yo atendía los bares de la avenida, es decir, como mantenimiento, a las seis de la tarde cortaba y me iba al teatro. El hijo de José Digiglio era iluminador, un niño casi, tenía doce o trece años. Yo le hice la consolita, sin *dimmer*; eran teclas con los timbres esos redonditos y estaban poniendo *Cien veces no debo*, con un actor ¡alumno de Bellas Artes! que estaba haciendo el personaje del joven de la obra, el novio de la chica. Y yo iba ahí, me sentaba con ellos, tomaba mates en la cabina; ellos paraban; era gente que estimaba en alguna medida mi militancia que estaba muda y amordazada. Estar ahí me daba a mí un poquito de aire. Y bueno... un día se plantaron, se enojaron con el chico, con el muchachito. En ocasiones, con José Luis Digiglio, que era el niño, nosotros practicábamos la letra; ya me sabía la letra de la obra. ¡Toda! (*Risas.*) De tanto... Así que el director me dijo: “Raúl, hacenos un favor”. Porque José Luis tenía que hacer las luces. “Hacenos un favor, vení”. Entonces, agarró el libreto y dijo: “Leé este personaje”. Yo estaba sentado ahí en la platea. Tenía siete filas

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

para atrás nada más, era un teatrillo semi circular. Así que yo leía el personaje, bien; así ellos podían hacer la escena porque si no, no podían hacer la escena. Y bueno, hacen la escena, todo bien: “Gracias Raúl”.... Eso fue el martes, el miércoles no fui -lo recuerdo patente- el jueves fui de vuelta y me dijo: “Raúl... Vení porque estamos haciendo movimiento”; entonces necesitaban movimiento; era un estrado bajito, amplio. Entonces me dijo: “Bueno, pero ahora te vamos a pedir que te... José te va a ir moviendo”. Entonces, era esa puesta donde “este parlamento va acá...”, este se dice acá porque acá después sale..., que esto que el otro”. José me movió y cuando terminaron, Alicia me dijo: “Raúl, ¿vos vendrías el lunes un poco más temprano? Porque quisiéramos hablar con vos”. Yo pensé que era una cuestión técnica. Estaba Oviedo, digo estos nombres porque son gente que tiene que estar en la teatralidad, es decir, son gente que fueron pilares y Oviedo era un pintor de casas, pero empapelaba como ninguno. A la realización escenográfica nadie sabía hacerla ¿me entendés? El diseño andaba pero, ¿quién hacía eso? La moldura, bueno, todas esas cosas. Así que fui el lunes, me dijeron si a mí me gustaría...

¿Qué había pasado? El sábado se habían peleado definitivamente. Yo supe esto después. El muchacho se bajó. Santori vive acá muy cerca, cinco, seis cuerdas; egresaba ese año, se enojó con ellos. Y me preguntaron si podía venir el martes siguiente. Fui. Me dijeron: “Raúl ya sabés la letra, nosotros te vamos a ayudar...”. El jueves siguiente estrenaban. Fue así. Bueno, ahí viene lo más terrible. Yo me fui con la duda, pasé por la casa de mi padres y le comenté a mi mamá, le dije: “¿Vos sabes que la Rego...?” -así le decíamos todos y le seguimos diciendo- “¡No lo vas a creer!” -le dije- “La Rego me acaba de invitar a trabajar de actor”. Y en eso llegó mi viejo que venía con su bicicleta, entró, fue al lavadero, se lavó las manos; se sentaron -mi familia era de esas que cuando mi viejo llegaba ya tenía todo servidito-. Yo estaba ahí comiendo milanesas con una lechuguita. Y le dijo a mi padre: “¿A que no sabes qué me acaba de comentar Raúl?”. “No, ¿qué?”, le dijo mi viejo. “Que la Rego lo invitó a trabajar de actor”. “¿Ahh?”, dijo. (*Aclara: “Pónganlo” ¿eh?:*) “Lo único que me faltaba. ¡Un hijo puto!”. (*“Pónganlo porque fue así”*). Así que, imagínense, yo tenía la duda y con eso... peor, estaba todo fisurado para decidir. Bueno, el jueves les dije que sí y agregaron todos los días. La verdad que no tenía problema en memorizar. Claro, yo ya sabía la letra, o sea que no tuve que memorizar y pasaron los días y pasaron los días y me habían marcado todo el movimiento, así que mientras ellos... mientras daban los parlamentos en un momento que a mí me tocaba yo trataba de mirar dónde José había puesto las marcas. Entonces de acá iba para allá, sabía que allá tenía que decir eso y después ir para allá y después girar para acá, bueno, esa cosa así bien técnica. Pero el final -ustedes que conocen *Cien veces no debo* [Talesnik, 1990]³ o han visto la película- en el final, el muchachito vuelve a buscar a su novia, que está embarazada. Vuelve a buscarla porque sus padres la van a casar con alguno de los pretendientes que tienen para ella. Entre ellos hay uno que trabajaba en el episcopado -dice la obra.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

El autor, Talesnik, les mandó un telegrama diciendo que se sacara eso, porque uno de los pretendientes de la obra trabajaba en el episcopado, el otro era medio milico y el otro era, bueno... Y el autor, “empañicado” totalmente, ¿no? diciendo que se sacara el final, que lo sacaran. Y José no le dio bola. No le dio bola. Así que ellos estaban en ese clima con el autor. Yo estaba con mi cagazo, ya me había olvidado de mi existencia y la escena final no me salía: yo no lograba entrar desesperado a buscar a mi amada. No lo lograba. Y no, no convencía... y José se sacaba la gorra y la tiraba al piso.

Norman Portanko, que siempre fue un actor -digo “siempre” porque después trabajé en muchas obras con él- fue un actor que mientras estaba la escena que no le tocaba a él se arreglaba las uñas, estaba en el camarín hecho un divo y él arrancaba y salía, o sea, momentos antes del parlamento. Él no entrenaba, no nada, era de esos actores “me pongo la gorra y salgo” listo, ya está: “¿Qué hay que hacer? ¿Cara diecisiete?”. ¿Viste? Así, un poco de esa cosa. Monstruo, bello, un tipo así. Me dijo: “Raúl, vamos a hacer una cosa, porque si no, no va esto. Cuando yo te diga, bajá la escalera, date una vuelta por la galería, vas hasta la esquina que es el monumento”. Ahora está cerrado, pero ¿se acuerdan? había una galería, bueno, era el monumento. “...Y entrá corriendo y te parás ahí. Cuando yo te diga vos salís, corrés y te parás ahí”. Bueno, yo salí cuando él me dijo, porque, claro, él tenía la letra. Venía viendo los pies, entendés, cuando calculó más o menos mi tiempo, yo salí, di la vuelta y claro, cuando subí estaba sin aire. Y me dijo: “¡Ahora!” pum, parlamento. Y José dijo: “¡Eso es lo que quiero! ¡Eso es lo que quiero! Genial”. Me salvó. Años después, mucho tiempo después, me di cuenta de que algo de Meyerhold⁴ tenía: el principio biomecánico. ¿No? Es decir, lo que aparece años después, mucho tiempo después.

Así entramos y no paramos más hasta hoy. Estrenamos, después hicimos varios trabajos con ellos. Y después ellos tenían, como adultos, temores con nosotros: si nos iban a exponer, si no nos iban a exponer... ¿No? Un poco así. No conmigo que ya estaba en los veintiocho años, pero sí con Fernando Aragón, por ejemplo, que estaba en los talleres, y con Vicky Murphy. Eran adolescentes. Tenían diecisiete, dieciocho, ellos... Y después, bueno, Cecilia Arcucci estaba en Extensión de Bellas Artes, en La Conrado. Porque Extensión en ese momento -que nos gustaría que alguna vez se repitiera- Extensión en ese momento, que era *ad honorem* todo, convocaba a actores, no necesariamente de la escuela. Entonces eso permitía que ese director conformara un elenco con gente de la escuela y con gente de la comunidad. Entonces había un cruce que era rico. Los que como Dardo Sánchez transitaban esas experiencias coinciden en que era rico porque se retroalimentaban. Y si vos ibas a trabajar ahí y volvías a tu grupo salías fortalecido. Y estaba Falabella, que era el director en ese momento, dirigía a Cecilia Arcucci que estaba haciendo *La cama y el sofá* [Aurelio Ferreti] y tuvo un paro cardíaco y se murió. Ceci quedó con el grupo, estaban haciendo ese monólogo pero había cinco o seis. Eso también nos había transmitido el hecho de ir a ver al otro y hasta

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

todas esas jornadas que se hicieron en los '80 hasta los '90, de confrontación metodológica entre grupos, que también se hacía en el marco de la escuela porque se pedía la escuela. Michelotti favorecía eso cuando era director, es decir, había un espacio en la escuela, el de Extensión, que permitía estas cuestiones. No había recelos entre irse a ver al otro, no había tanto miedo. Así que bueno, habíamos ido a ver los ensayos de Cecilia. Nosotros ya estábamos poniendo *Los prójimos* [Carlos Gorostiza, 1966]⁵. A instancias de Luis Brandoni, que estaba en las listas negras, perseguido y había estado escondido en casa de La Rego, nos enteramos de que había que activar, que se venía generando un mar de fondo y que la Asociación Argentina de Actores había previsto, a los que se animaran, la reconfiguración de cooperativas pequeñas por debajo; pero esto después iba a ser la consecuencia de Teatro Abierto.

E: ¿En qué año fue eso más o menos?

R: Y eso fue en el '81, antes de Malvinas. Después vino lo de Malvinas y chau, es como que se abrió la puerta. Si hubieran ganado los milicos, estamos todavía. Pero después vino esa cosa de Malvinas, ellos estaban ocupados en otra - digamos- y se generó, rápidamente, se generaron muchas cooperativas. En todo el país, Tucumán, bueno, qué se yo. Y ahí nos empezamos a conocer porque en esa conformación de cooperativas los actores que estaban en la lista negra viajaban de un lado al otro, en el interior más que nada. Entre estos, Alsina de Tucumán, el flaco Suárez... por decir algunos de ellos. Y muchos más, Carlos Thiel, bueno, toda esa gente. Entonces, como propósito de eso, para fortalecer esas pequeñas cooperativas accidentales de trabajo, que eran como islitas pero que en algún momento por ejemplo, en Roca estaba El Caracol, estaba Luisa Calcumil y otra actriz veterana también que tiene mi edad y que ahora se jubiló, bueno, nos apoyábamos en las distancias. ¿No? O sea, íbamos todo el grupete, esta cooperativa, a apoyar a Roca, los de Roca venían acá, de aquí íbamos a Cinco Saltos, Cutral Có, que eran los lugares. Porque, aparte, costaba mucho tener público; la gente no quería ir; perfectamente, entonces había que moverse, era mucho así que había que ayudarlo al grupo. Y ahí venían maestros que pagaba la Asociación de Actores, digamos, pagaba simbólicamente. Bueno, ahí empiezan a venir esos maestros, Amore, Tealdi, bueno, ellos. Y ahí, resolvemos multiplicarnos, si había un teatro vamos a dos. No le gustó mucho a Digiglio esto. Es más, el día anterior me habían regalado una medalla de plata porque el diario *Río Negro* decía que ya era una revelación en los últimos dos años. Entonces me dieron una medalla de plata, José me la entregó con memo...

El único pago que nosotros obteníamos por esto era una hamburguesa y una Coca en El Ciervo. No, no hablemos de salario, nada. Esto era así cuando le comentamos a José que nos conformábamos en cooperativa. Ellos eran compañía; en ese tiempo pesaba, bueno y ahora también pesa, pero muy allá arriba. La compañía era una cosa, en la cooperativa eran más bastardos. La compañía tiene productor, tiene gente de prensa, por ejemplo. Así que le comentamos, se enojó muchísimo.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Años después entendimos. Se enojó muchísimo pues él se sintió responsable porque nosotros saliéramos a poner la cabeza; no tanto yo, pero sí los más pequeños. El síndrome de todo lo que había pasado estaba fresquito y en algún punto José -porque esto me lo explicó la Rego tiempo después- estaba muy preocupado por esto. Volvía otra vez lo que había pasado tres años atrás y había otro pendejo desaparecido; seguía la cosa, nadie sabía qué es democracia. No pensaban eso. Así que bueno, largamos la cooperativa El Establo y, como había un teatro en el Alto, nosotros hicimos un teatro en el Bajo. Aparece un nombre, el Teatro del Bajo. Fuimos a buscar un lugar abajo e hicimos un teatro en el bajo. Entonces sumábamos a ese pequeño murmullo frente a la empatía generalizada de lo mayoritario. Pero si ven en la época también es el mismo año en que se conforma la PDH; es el mismo año en que se crea ATEN⁶; es el mismo año en que se crea ATE⁷; es decir, se empieza a despertar la cosa, a despertar, a despertar y bueno, nosotros teníamos más que nada un público militante.

Después que hice ese trabajo, que estrené, tomé sistemáticamente todos los talleres habidos y por haber que Alicia me decía. La acompañé a Buenos Aires, a Bahía Blanca, trabajé con Nina Cortese. A ver, me metí, me atrapó. Y nunca tuvimos esa diferenciación. Desde el inicio quedaba claro que todo arte es político, es decir que no hay forma que no lo sea. Que era como una discusión y en el Lope, como en el resto, nosotros lo dábamos por sentado, es decir, discutíamos una entelequia. Ojo, distinto era porque después lo sufrí en carne propia cuando el teatro se partidizó, que es otro tema. Una cosa es el “teatro político”, que está en el teatro mismo y otra cosa es que vos hagás un “teatro partidario”, es decir, que vos embanderés tus alas, tus cosas en una dirección partidaria; eso es otro tema. Así que bueno, ahí largamos con El Bajo. Ahí se constituyó por primera vez la mesa de Madres⁸. Pero no digo eso como un gran... Nada. Lo digo porque era la ebullición de la época. Ahí se hicieron las asambleas pequeñitas para armar ATEN. Y acertamos en la elección de la obra, de las obras, fíjense que Dragún volvió a la Argentina porque El Bajo le estrenó una obra prohibida, no la podía poner en Buenos Aires, no se animaba a ponerla en Buenos Aires [*Heroica*, sobre *Heroica de Buenos Aires*]. Esto está todo en las reseñas de la época. Y también es cierto, hay que decir, que estuvimos muy asistidos desde la prensa, particularmente el diario *Río Negro*. El *Río Negro* jugó un papel en tiempos de dictadura, un papel libertario, más allá de lo que se pueda caracterizar al diario. Tomó una posición, si podía sacaba los comunicados más anti militares de donde se pudiera, y en relación al teatro, lo sostuvo. En persona, por supuesto, Betty Sciutto y Clara Vouillat que eran -creo- las últimas críticas que el diario tuvo porque el diario tenía criticones en ese tiempo. Así que, uno se cuidaba cuando estrenaba ¿No? porque la crítica... Había críticos. Y la gente estaba acostumbrada a eso. Así que se esperaba la crítica también para ir a ver. Te subía y te bajaba. Era así. Lo que pasa es que, bueno, esto lo hemos visto en otros ámbitos; los diarios se borraron. Es cierto, también los diarios en papel impresos, sueltos, o sea, todos los medios han cambiado. No sé si

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

esto será horizontalidad pero, digamos, perdieron ese peso que tenían. Recordemos a Roberto Arlt haciendo crítica al Teatro del Pueblo de Barletta. Si ustedes buscan en Roberto Arlt, las críticas, bueno, no lo podrán creer. Las cosas que decía el crítico y cómo Arlt lo destruyó, lo destruyó un año completo, otro año completo y al tercer año lo descubrió. Porque como no logró destruirlo, o sea, no logró que dejen de hacer, parece que Arlt -que no era necio, podía tener una opinión pero no era necio- se vio frente a un fenómeno. Entonces dijo: “¿Cómo estos tipos que limpian las salas, que son carpinteros, es decir que salen con una campana a las ocho y cinco; que saben que Barletta, veinte y cinco salía con una campana -por eso el Teatro de la Campana- para que los laburantes fueran al teatro... cómo estos tipos seguían?”. Era por esa persistencia, de ahí sale lo de: “El futuro será nuestro por prepotencia de trabajo”. Todas esas frasecitas, todo, todo, todo sale de ahí. Pero si ustedes leen las críticas de Arlt, eran destructivas. Y sí, tenía peso el crítico. En nuestro caso, pero no en El Bajo, en casi toda la producción de la época, fue importante eso. Después empezó la movilidad. Así como hubo gente que migró hubo gente que llegó, como Carlitos Ríos, para mí unos de los mentores del espacio que hoy es la Escuela de Bellas Artes que le ha dado al teatro. Carlitos Ríos, de La Escalera que está en Madryn, está dirigiendo. Porque él era el único actor nacional que tenía la escuela. El único que tenía la chapa, andaba con una chapa. Porque no le daban bola aparte. Claro, porque era minoría absoluta. Él fue quien le dio futuro a una carrera, digamos. Porque, está bien, después vinieron todas las discusiones que se siguieron dando sobre el terciario, las modificaciones que se hicieron. Pero era muy difícil meter el tema. Educación no quería tomar el tema, quería dejar la escuela así, en esa, una cosita, un tallercito, no sé, no me acuerdo. Y él fue uno de los que incidió muy fuertemente. Así que esa movilidad enriquecía.

Fueron épocas a *full* y luego empezó la gente a salir. Otro de los temas: en un verano hicimos *De plaza en plaza*, con un grupo que por ahí subieron una foto en *Facebook*, de una camionetita. Nosotros hicimos esa gira haciendo todas las plazas de Neuquén hasta Las Grutas, pero todas. Porque hicimos, Neuquén, la primera función la hicimos en la plazoleta, donde están los artesanos; de ahí a Centenario, Vista Alegre... todos los lugarcitos; porque nos habíamos propuesto recordarle a la gente que hacía poquito se había levantado un edicto policial que decía que cinco en una plaza era tumulto. O sea, en la plaza quedaban los edictos. Entonces, cinco en una plaza, tumulto; te podían cagar a tiros, meter en cana, subir a una camioneta, cualquier cosa. Entonces nosotros vimos la posibilidad de hacer las historias que habíamos hecho; habíamos recuperado las *Historias para ser contadas*, se habían repuesto, habíamos estrenado, porque Neuquén estrenó la cuarta historia, la del mono no se había estrenado nacionalmente, como propósito de Dragún, que lo trajimos para que estrenara *Heroica* y nos dio la cuarta historia. Bueno, hacemos la del mono, y salimos entonces con ese pretexto, con una síntesis hermosa, a mí me quedó eso. Eran dos hilitos que se cruzaban de dos árboles a dos árboles... Cuatro latitas de leche Nido que tenía una ranura donde la gente ponía...

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

¿No? Y esos eran los ámbitos en los rincones... Y nada más. Un toque de maquillaje, una cosita, una nada. Si ustedes ven la historia, decía: “Bueno, en esta historia yo seré María...”. Entonces te daba un toquecito... Y bueno: “Y yo, y yo y yo y yo”. Ah, y una red, que está en el galpón⁹, porque la quiero muchísimo, que era la red en la cual atrapábamos al perro, una red que le tirábamos. Hicimos todas las plazas, todas. Y cuando llegamos a Villa Regina, ya la gente nos esperaba. El diario nos siguió, eso está todo día a día: “Y hoy llegan a Lamarque, y hoy llegan...”. En Regina ya nos esperaban con una mesita de *camping* y unas cositas para comer en la plaza. En Choele- Choele... ¡cenar! con vecinos, eso me emociona hasta el día de hoy. Porque hay que dimensionar qué significaba sacar las sillas de la casa, ¡ya no solamente ir a la plaza! Porque la gente no iba a las plazas; las plazas estaban rotas, no tenían luces. Entonces nosotros a la caída del sol hacíamos esas funciones. Buenísimo, así fue, espectacular.

El otro día me escribió Julio Cortés desde Buenos Aires y riéndose alguien le había recordado que en el libro de viajes -que también encontramos el otro día- decía... -creo que fue en Choele- “Me parece que el flaco de buzo azul se la come” (*Risas*). Terminamos la función y fuimos al libro a ver qué nos había dicho la gente. ¿Me entendés? Mientras unos contábamos las monedas del tarro, los otros íbamos al libro de viaje ¿No? ¡Julito tenía un pelo...! y todo el tiempo con su pelo... Y lo cazan. ¿No? Sí, fue así. Y de ahí fuimos a Lamarque, y en Lamarque, a la noche, estábamos consolándolo a Julio. Y yo manejaba a la noche así que, como yo dirigí ese espectáculo, en determinada hora del día yo dormía.

Ah, algo importante, los artesanos de la avenida nos habían dado diez trabajitos cada uno para que financiémos nuestra gira. Entonces nosotros teníamos una manta y decíamos: “Esto es de Eduardo Mendiola, Neuquén, artesano”. ¿Me entendés? Aritos, cositas de los artesanos. Recién se había creado la feria de artesanos. Para que vean una cuestioncita de solidaridad ahí... Bueno, o sea que ellos ponían las cosas, estaban ahí, tomaban mate, para comer y echar una nafta y sin nada, sin ayuda de nadie. Bueno, así que yo dormía unas horas, así que esa noche fuimos, él me acompañó. Viajábamos a la noche hasta la otra localidad. Fuimos hablando: “Bueno, Julio, está bien, bueno”. “No, pero no puede ser...”, se durmió, llegamos. Ellos dormían, yo bajaba los rollos, no los despertaba, nada, y tipo 11 de la mañana, bueno, ya les tenía el mate cocido, bajaba la garrafa, todo. Así que, bueno, hicimos la función en Lamarque a la noche. Y un tipo dice: “¡Tiene razón el de Choele! ¡El flaco se la come!”. ¡Ay, no lo podíamos levantar! Pero bueno, cosas así, o cosas como que lo reivindican, que también eso tiene que ver, ya más particularmente con el entrenamiento porque es cierto que en todo ese tiempo entrenábamos tres horas, apenas nos levantábamos, una fruta y tres horas de entrenamiento, a *full*, en cualquier lugar armábamos una pista. Una pista urbana: salíamos hasta la calle Salta y, para hacer equilibrio, corríamos de la Salta hasta la avenida, por la vía. Para concentración y registro volvíamos de la avenida a la Salta, durmiente por durmiente. Después entrábamos al Parque Central,

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

teníamos dos barras, y en el parque en ese tiempo había un circuito aeróbico. Hacíamos todo un entrenamiento a *full* y después volvíamos por la Misiones al Bajo. Esos eran baldíos, no había nada ahí. Teníamos entrenamiento a *full*. Eso era bueno y nos mantenía, y en Viedma hay un señor que tiene un perro y la correa. La gente se disponía en círculo, uno, dos, hacíamos bajar a los primeros para que se sienten, así la gente veía, o los más pequeños; el círculo era amplio, y llega la historia del perro, y cuando él enloquece, después que le dice -recuerdan esa parte, ¿no?- que le dice: “Llévate la carne vos, yo me quedo con el hueso”, cuando va a ver a su novia en la plaza. Dice: “bueno, la cucha y ya está. Ya está encorvado, ya está perro. Ya agarró la forma. Ya se mimetizó con el perro, ya está ahí”. Y le dijo en esa parte “llévate la carne vos” y separó la carne del hueso: “El hueso me lo quedo yo”. Porque ella le dijo que no podía pagar más el alquiler. Entonces bueno, hizo así y salió. Y Julio, que era flaco y estaba bien entrenado, pegó unos saltos, bellos, o sea, saltos ¿no?, que eran hermosos desde el punto de vista de la puesta, que era un tipo que saltaba un metro cincuenta. Saltó así, se le escapó al tipo la correa del perro, porque él saltó ladrando: “¡Guau, guau, guau!”. Saltó, saltó, y se le vino el perro. Y el perro lo encaró. ¡Y él encaró al perro! Y las trompas se pusieron ahí. Y el perro reculó. Y la gente explotó. Y el perro hizo... (*Onomatopeya*.); porque lo mordía, si él hubiera echado para atrás; el perro lo mordía. Lo encaró más todavía, pero no con las manos sino que le hizo así con la cabeza y el perro (*Onomatopeya*.) se metió, la gente lo agarró, y explotó. Fue espectacular. Energía. Y eso, bueno, lo levantó a Julio, nuevamente lo puso en el estrellato. Julio Cortés. Hoy dirige el Área Artística de la ciudad de Buenos Aires. Muy talentoso actor.

E: Raúl, vamos a hacer un salto. TeNeAs, ¿Cómo es esto de TeNeAs? ¿Qué es esto?

R: Bueno, todo empezó en ese momento. En 1983 nosotros ya nos organizamos, también como teatristas. Y ahí formamos la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral, que se llama ANQUET. Y decidimos que el centro teatral de la provincia era Zapala. Todos lo decidimos, a pesar de que los habitantes de la ciudad de Neuquén éramos mayoría -digamos- los teatristas éramos mayoría, pero decidimos que fuera Zapala. ¿Por qué? Porque Zapala tiene una réplica de la Sala Martín Coronado del teatro San Martín. Una de las pocas que existe en el país y está en Zapala. Y se hizo en Zapala porque el intendente de Neuquén -esa sala era para Neuquén-, el intendente de Neuquén dijo que él prefería levantar los perros de la calle y no tener un teatro. Eso está en la *Historia del teatro de Neuquén* (Calafati, 2014). El intendente de Zapala, que nunca ligaba nada, dijo: “Yo quiero que al teatro lo hagan en Zapala”. Y ahora está ese teatro, que es una maravilla. Tiene dieciocho metros de boca. Tiene cuatro pisos adentro, por eso ves escenografías enormes. No tiene la tramoya porque no se la han agregado.

En ese momento había muchos integrantes de la escuela, entre los teatristas. Ante la posibilidad -creo que iba a haber una separación o se separó Títeres, no sé cómo fue; iba a haber una separación entre artes dramáticas y

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

plásticas, una cosa así- todos votamos y dijimos que un lugar natural de un departamento de arte dramático ¡era Zapala! Y el lugar donde los actores, los técnicos iban a poder trabajar en un teatro real, para ir a trabajar en un teatro real. Entonces nos parecía bárbaro. Y en Zapala estaban de acuerdo; el intendente, estaba todo el mundo de acuerdo. Después eso no funcionó a nivel de Educación. Lo cierto es que comenzamos a hacer los encuentros ahí. Los encuentros se hicieron desde el '83. Y los encuentros siempre fueron no competitivos. Fueron no competitivos hasta un momento en que Hugo Saccoccia fue nombrado como presidente. Nosotros estábamos con un tipo como El Negro Villalba, que fue uno de los actores predilectos de Leonardo Favio¹⁰. Lo pueden ver en cinco películas de Leonardo. Vivía en San Martín de los Andes. Era un tipo re gaucho, pero bueno, él no sabía, venía de Buenos Aires. Tenía grupo en San Martín. Fue el que creó el Teatro San José de San Martín. Como propósito de que él estaba en el mundo del cine y él conocía al *jet-set* -digamos-, a Neuquén venía mucha gente. Te podías encontrar con mucha gente que no te la cruzabas en ningún lugar en Buenos Aires. Desde Edda Díaz hasta, no sé, el que nombraras que en su momento tenía cierto prestigio. Entonces, Saccoccia quiere poner algo de competitivo; nos peleamos mucho y se dejan de hacer los encuentros. Ahí se armó el Festival Nacional de Humor como supletorio a los encuentros. Pero ya ese Festival de Humor no lo organizó ANQUET, porque nosotros nunca pensamos en armar festivales, sino encuentros. Estábamos ahí, íbamos a todos, todos podíamos mostrar en ese maravilloso teatro, ¿me entendés? Entonces empezábamos los miércoles para que todos tuvieran tiempo de poner la obra con la mayor cantidad de luces, con todo eso, aunque muchas propuestas se hicieron a telón cerrado, utilizando todo el escenario como sala. Sí, todo el escenario del teatro de Zapala era más grande que El Bajo. El escenario nada más, cerrábamos los telones y hacíamos la función arriba, con los espectadores; no usábamos las ochocientas localidades. Es una barbaridad, es maravilloso, desde la arquitectura -digamos- no sé. Pero nosotros, bueno, hicimos eso y otros grupos, lo mismo. Ahí unen la actividad y ahí vemos que estamos perdiendo espacio con referencia a la Ley del Teatro. Entonces se creó TeNeAs, Teatristas Neuquinos Asociados, que proviene de ahí. O sea, es continuador -dice el acta- "Es continuador de...". Es la necesidad de tener una voz del conjunto en la discusión de las leyes porque si no, éramos como una... actividad marginal, es cierto. Tan marginal que somos el único... El teatro debe ser una de las pocas actividades que no tiene convenio, que no aporta a su caja. Hoy, una empleada doméstica aporta a su caja. Ustedes, aunque quieran aportar como actores y así ganen un montón de guita, no van a encontrar la caja porque no está. Es lo que estamos pidiendo que se haga, es decir, reconocimiento como trabajador. Vos querés aportar desde el escenario, y es nada. La película, es nada. No aportás. Es decir, aportás a comercio o te afiliás a los farmacéuticos, esto o lo otro; pero como actor no estás. Entonces somos marginales, seguimos siendo marginales en eso. Y bueno, frente a eso teníamos que tener una respuesta en el tema de hablar

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

de una Ley de Teatro. ¿No? Algo teníamos que decir los que hacíamos teatro. Porque ¿Quién hacía una ley?

E: ¿Entonces es cuando fuiste a Buenos Aires?

R: Sí. Yo fui representante de la provincia con Alicia Villaverde. Nos eligieron los compañeros para discutir la ley. Discutimos la ley, tuvimos algunos aciertos. El otro día vino el secretario de la Asociación de Teatro Pampeano y se acordaba. Nuestra resistencia -La Pampa, Río Negro, Neuquén y Santa Cruz-, modelo de que haya seis regiones en el país y de que el dinero se distribuyera dividido en seis. Si no iba a ser así, el otro modelo era porcentualmente a la cantidad de habitantes. Es decir, era la caja del teatro proporcional a la cantidad de habitantes. Hasta el día de hoy recuerdo desacuerdos con Ricardo Bartís, por ejemplo, que fue uno con los que, ese día en el teatro Regina, casi llegamos a las manos, a los hechos. Fíjense que nosotros movilizamos entonces, llevamos un colectivo de teatristas. Es más, y como no nos alcanzaba, o sea, nos sobraban asientos, buscamos amigos; les decíamos: “Desde ahora sos teatrista”. Y así pasó en Mendoza, y así pasó en Tucumán, en Córdoba, etc. Porque ellos armaron una asamblea en Capital Federal. Entonces qué dijeron, “¿Quién se iba a movilizar hasta ahí? Nadie”. Fuimos y le ganamos por una enormidad de votos. Increíble. Porque ellos, como “Ah, no van a venir”, salieron a buscar gente; todo eso que pasa, y fue; si no, se dividía de otra manera.

Listo, hicimos nuestro trabajo, no era nuestra intención continuar para nada. Podíamos habernos quedado en el Instituto Nacional del Teatro pero Alicia y yo, creo que fuimos los únicos representantes que no quedaron enganchados en la cuestión del país; no, no era nuestra intención. Volvimos y pusimos a consideración que se eligieran y se eligió a Norman Portanko y a Alejandro Finzi, democráticamente.

Es cierto que todo esto se da porque la Asociación Argentina de Actores desde el '82 tuvo una gran presencia en Neuquén, hasta los '90. Desde el '82 hasta los '90 vos hacías una publicidad y acá los publicistas te pagaban lo que era un *caché* de publicidad. Acá no se filmaba una película, excepto que en la película el productor presentara la planilla de cooperativa, donde todos nosotros trabajáramos con el que era el director, y voluntariamente fuéramos una cooperativa. Pero no eran estas cuestiones de que me daban guita y no pagaban, no, no, no, no. Yo a esa altura había hecho tres películas; las tres me las pagaron muy bien, como decía el convenio. Y después de los '90, chau, llegó Menem, se desregularizó la cuestión gremial y fue el desmadre, como en todas las profesiones. ¡La tercerización! -decilo como quieras. Y ahí perdimos un montón de terreno que ahora estamos tratando de recuperar, en ese aspecto. Y después, lo que ven: TeNeAs fue en veinte años un libro de actas nada más. Y distintos presidentes que, o aceptaban o aceptaban mudarse de la provincia. ¿No? Porque... entonces los presidentes, vos sabes que Cristina Mancilla... como tres años, el otro, como tres años, más o menos siempre los mismos. Pero porque no era fácil que alguien quisiera hacerse cargo.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Hasta que se dio esta rareza, esta conjunción de que hubo un intendente. Porque Neuquén perdió nueve salas como esta. Esto lo tienen que saber. Nueve salas como esta perdió Neuquén en estos últimos quince años. ¿Por qué? Porque el Instituto Nacional del Teatro tiene un plan de obras de sala. ¿Qué requiere el Instituto para eso? Requiere que haya un municipio que dé el terreno, porque ningún grupo va a comprar el terreno, tampoco puede ser el terreno de la propiedad de ninguno. Es decir, tiene que ser un bien social. Un grupo con una persona jurídica debe ser el intermediario al cual le dan el dinero. ¿Por qué? Porque el Instituto, si le diera el dinero al municipio, el municipio lo gastaría en hacer cloacas. ¿No? Esto que pasa. Y bueno, la provincia actúa como elemento de controlador, de vendedor. O sea, viene, tantos metros... Con esta plata que te dimos ¿qué hiciste? Nueve como estos se perdieron. Ahora vamos a recuperar, porque logramos que a Chos Malal -por eso el encuentro se hizo el año pasado allá- a Chos Malal le cedieron un terreno. Ya está todo en marcha para que los grupos de Chos Malal limen sus diferencias... Porque TeNeAs no es un grupo. TeNeAs son todas las estéticas. Ni les cuento las discusiones que hemos tenido a lo largo de los años. Porque, justamente, no discutimos estéticas sino decir, bueno, "Hagamos la sala, después cada uno haga lo que quiera". Pero pasó mucho tiempo hasta ponernos de acuerdo. Bueno, en Chos Malal están en este momento en ese problema. Y Villa La Angostura afortunadamente lo ha limado y -ya vieron- estaban re contentos y nosotros también, vinieron a buscar la personería jurídica. O sea que ya hay dos que vamos a recuperar con el plan de obras del Instituto. Así, directamente. O sea que, espacios como estos... Si los grupos coparticipan el espacio... Después, mirá, todos esos cartelitos (*Señala afiches publicitarios.*) son grupos distintos.

E: Puede ser que por eso este año el festival se haga más en el interior ¿no? ¿O es por otra cosa?

R: No. También es cierto que cambió el delegado del Instituto. Entonces, ahora con Fernando Aragón tenemos una liga más... Nos podemos putear más porque nos conocemos más. Entonces, sí, esta cosa de movilizar todas las obras, de darle impulso...Y bueno, por eso está TeNeAs. Ocurrió que coincidimos con un intendente. Yo estoy haciendo esa cosa que vos sabés que yo manifesté como desagradable, que es revisar los cajones para juntar determinada documentación a Margarita Garrido¹¹. Porque yo todo eso lo había guardado, pero todo eso se iba a abrir cuando yo no estuviera. Entonces iba a estar todo ahí, algún día alguien iba a ir ahí... Bueno, encontramos la nota que le hicimos a Hilda López en 1987, pidiendo el primer terreno. Y así sucesivamente, lo que nunca dejamos de hacer fue, todos los años, mandar cinco notas. Todos los años; cinco notas, nada más, llevarlas - dicen lo mismo- desde hace veinticinco años. Eso, cuando el intendente Farizano tuvo el expediente, eso pesó. Bueno y ahí nos abocamos a un Centro de Producción. Es un espacio distinto al de sala, no tiene esa dinámica. Es un espacio que lo primero que hizo es bajar a costo cero para el teatrista, por supuesto para el teatrista que está asociado porque no se sostiene nada más que con eso. Es

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

recontra solidario lo que pasa. No pagan ensayo en TeNeAs, los grupos asociados; de hecho hay ocho grupos que están ensayando. Eso es mucho dinero, ustedes lo saben. El costo de hora en Neuquén está en cien pesos. Para un trabajo medianamente de temporada uno invierte entre 180 y 210 horas. Eso es así, cuando uno hace la preproducción, debe saber que eso es así. Después, si lo hace menos, es otra cosa. ¿No? Por las características del elenco, por lo que sea pero, para que salga, es decir, para que ni se pase de cocinado ni que salga verde, son esas horas. Es mucha guita. Es mucha guita que hace la producción porque eso lo tiene que poner el grupo. Y bueno, ahí estamos, parados en eso, entre otras cosas.

E: Raúl, ¿y este entrenamiento que estás haciendo, decidiste hacerlo después de mucho tiempo?

Raúl: Sí. Estuve cinco años pensándolo. También es cierto que yo nunca di talleres. Nunca di. Es más, siempre trabajé. Me tomé el tiempo de trabajar dos años en un trabajo, en una obra. De hecho, mis trabajos están ahí, tardan de dos a cuatro años. Porque después me interesa estar mucho tiempo en cartel, o sea, la obra que menos tuve, treinta y seis funciones. Es decir, porque también, nos transmitieron eso y eso alienta, crece. ¿No? Pulirse, con grupo, que es distinto... Tampoco es que trabajé con elenco. Sí, con elenco trabajé como actor invitado: con Lala Vega, con Villaverde, bueno, con los que me han invitado; nunca dije que no, me divertí. Pero en el trabajo de elaboración me gusta tomarme el tiempo, me gusta igualar, tratar de igualar entrenamientos, o sea, tratar de nivelar por igual, con "igualar" no digo bajar, sino tratar de que energéticamente los grupos estén. ¿No? Metemos mucho cuerpo en los trabajos. Por ahí hay algunos que están filmados. Vamos despacito. Los muchachitos que están conmigo, todo el tiempo me preguntan por la zanahoria. No hay zanahoria, o sea, no hay obra, no está; la obra ya estará. ¿No? Es embolante el laboratorio, pero es muy interesante el laboratorio para el crecimiento del actor. Nada más que para él, para sus posibilidades, para el redescubrirse, para saber que tiene mucho más de lo que cree que tiene. Otra de las cosas -claro- su autoestima, todo, se fortalece más. Porque como el laboratorio no tiene otro objetivo que esa constatación, ese hacer consciente, desde la atención, la concentración, el registro, hacer consciente la potencialidad, ser consciente de cuáles son las ataduras, trabajar sobre ellas; para qué vamos a trabajar sobre lo que ya tenemos como sólido si ya eso está; bueno, es otra dinámica la del ensayo. El ensayo te requiere ensayo, y otro tiempo. La verdad que estoy complacido, porque lo hecho todos los días; porque todos los días después que terminamos, a ellos les digo: "Distiéndanse". Después de distender el cuerpo les digo: "Piensen que están en la profesión más inútil que hay" (*Risas.*) o sea, les pincho los globos. Es tan así que cuando largué el seminario, hasta establecí que nadie me contrata, que a mí nadie me paga en el seminario. Porque eso lo aprendí con Víctor Mayol y otros maestros. El seminario es un trueque. Así tenga el sujeto más atado con capacidades mínimas de expresión, en un seminario yo aprendo. Veo su proceso y veo cómo se va soltando. Y bueno, lo quería plantear en ese marco, en

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

el marco de que los lunes y los miércoles no encontremos si queremos. Y está funcionando. No me tienen que pagar nada, sí tienen que cumplir algunas obligaciones. Venir a ver las obras y ver obras. Ahora estoy consiguiendo entradas en otros lados, una cuestioncita así. Porque también es cierto que vamos a hablar de Ionesco. Este... qué está haciendo Toderó, Feliziani, para hablar sobre lo concreto y alguien a quien podemos ir y preguntarle aquel interrogante que queramos. Bueno, eso, también el laboratorio siempre me gustó, me atrapa, me pone psico-físicamente también con ellos. No a la par, porque tengo sesenta y tres. Y ahí se va como escribiendo algo. Hay una escritura ahí que empieza a aparecer. Ellos tienen un texto, por ejemplo, un texto que es un soliloquio, que tomaron en marzo y no lo van a abandonar hasta el último día; pero luego ese texto se va transformando en un pretexto. En un texto-pretexto, disparador y constructor de otro texto. Porque por algo lo eligieron; si lo tomaron al azar porque no tenían nada que contar y lo leyeron en el diario mientras venían para acá, que se jodan. (Risas.) Pero, eso es laboratorio: ver que no tenemos nada y ver qué hacemos con esa nada que aparentemente no tenemos. Y de ahí nos puede convocar cualquiera a trabajar, ahí estaremos. De hecho, hay un par que está trabajando y a mí me satisface de que lo que no hacían antes ahora lo hacen. Una hora antes ya empiezan un entrenamiento psico-físico. Poquito... Para nada transitamos caminos psicólogos ni nada por el estilo. El seminario se afianza en un intermedio entre lo último de Grotowski, ergo Barba, porque Grotowski levanta ese escriba. Digo, Barba es escriba de Grotowski, entre Grotowski y Meyerhold. Y fíjense en un seminario que fui a tomar a Bellas Artes, que vino un barcelonés. Él se había dedicado a coleccionar volantes, afiches, programas de la Revolución Rusa. Y como todo eso estaba abandonado -digamos- lo conseguías en cualquier kiosco... Nadie le dio bola. Bueno, ahora el tipo tiene una colección que muestra por todo el mundo; te la cobra porque tiene cada cosa, es increíble. ¿No? Es decir, cómo cada *soviet* tenía su estética, su forma. Y también empezó a aparecer Meyerhold. Porque sobre Meyerhold ¿vieron su drama? Ya lo saben al drama. Toda su familia muerta, él muerto y sus escritos... nadie sabe. Cuando uno dice a veces que fueron destruidos; qué se yo, puede ser que no. Y es cierto, están apareciendo trabajos y de otros directores, por ejemplo, de cine, tan de la época, que estaban avanzadísimos. ¡Tenían una conceptualidad casi cercana a lo que iba a venir en el treinta y pico! O sea, casi cercana al surrealismo por venir. Así que enriquecedor eso, y el principio biomecánico también es un principio constatable. Mucho más que el "Sí mágico", mucho más que toda esa corriente stanislavskiana, pero a su vez teñida de Strasberg. Porque si ustedes se remontan, van al Stanislavski que nos llegó a un grupito; pero la gran mayoría del stanislavskismo -digamos- que inundó la Argentina, vino de la mano de Lee Strasberg, o sea: Actor's Studio, Actors Studio-Al Pacino, todos esos que ven. ¿No? ¿Vieron la película *Fama*? Bueno, yo la resumo en esto. ¿Vieron los chicos cuando salen a hacer ese pedido que le hacen los maestros y se visten de linyeras? No observación, memoria emotiva, fondo, viene toda esa

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

escuela, pero licuada. Por eso vieron lo de los mendocinos, si ustedes reparan: esto es personal porque a mí me ha gustado, qué sé yo, indagar ahí, ahora al terminar el libro de Bercero, sobre teatro político en el último trabajo de esa mujer investigadora, bueno, el teatro de los sesenta, setenta y su confrontación política, bueno, pequeños escritos, cómo se llamaba, Galina Tolmacheva, la rusa que vino y se radicó en Mendoza. Cuando uno ve el teatro mendocino y ve esos actores, porque tienen un fenómeno particular, tienen una impronta a lo largo de los años, de maestros a maestros, es decir, uno ve a Víctor Arrojo, la misma “Lala” Vega que estuvo un par de años estudiando allá y se le ve la impronta. El otro chico que estaba en TeArto de Improvisto, el flaquito, Mariano también... Acá hay un par de mendocinos. Eso tiene una escuela con una solidez interpretativa, que dicen las flechitas, que van apareciendo, me entendés, los papelitos, que son propósito de esa maestra que se radicó ahí, y que era una vieja maestra, a los cuales iban los teatristas de los sesenta y los setenta, a trabajar, y no se contaminaron tanto con esta onda Strasberg que vino a la capital y por ende irradiaba hacia el resto del país. Bueno, un poco eso. Y después una mezcla de una impronta que nos dejó Víctor Mayol que reivindicó; más allá de que no fui de su círculo íntimo, lo dejo claro, porque a veces hay que dejar claras esas cosas. Ha sido el maestro que a mí más me ha fortalecido y más me ha dignificado. Yo me peleé mucho, discutí mucho, en términos objetivamente teatrales, trabajé muchísimo con él, me alentó la disidencia... “Entiendo lo que me decís, comprendo lo que me decís, pero no acuerdo en lo absoluto. Lo que quiere decir que lo podés hacer”. Y esto está bárbaro cuando uno tiene un maestro que es así. Víctor fue un tipo que trajo una escuela... No es que él la trajo, fuimos nosotros a contratarlo, que esa es otra parte interesante. Hartos de que vinieran los directores a poner las obras que ya habían puesto en Buenos Aires con otros grupos, entonces repetían acá el éxito que se ponía en Buenos Aires; un poco como ocurre ahora con Veronese. ¿Se entiende? Bueno, hartos de eso, tratando de buscar una cosa distinta dijimos: “Vamos nosotros a contratar un director y a decirle qué queremos”. Eso fue en la mitad de El Bajo. Entonces nos fuimos a Buenos Aires, con Cecilia Arcucci; nos destacó la cooperativa y fuimos y buscamos. Íbamos a traer a Jaime Kogan. Le encantó el proyecto; porque el proyecto que armamos fue mudar una escuela prácticamente, porque era un proyecto con las disciplinas. Entonces terminamos acordando con Mayol, porque en ese entonces Kogan no podía. En ese entonces Rubens Correa estaba con mucho laburo, etcétera, etcétera. Vimos a unos capos. Mayol estaba pegando con cuatro estrellas en el diario *Clarín* en ese momento y Kogan nos lo recomendó. Trajimos a Mayol: dirección de Mayol, entrenamiento expresivo: Enrique Dacal, entrenamiento vocal: Fany Limanski, entrenamiento de musicalización para actores: Eduardo Segal, escenografía del movimiento que en ese tiempo se empezaba a hablar del tema por Santiago Elder, y después un maestro en máscara y maquillaje que se radicó en Bariloche, Hugo Grandi. Era casi una escuela. A lo largo de dos años, con encuentros mensuales en algunos,

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

bimestrales en otros, trimestrales en otros, es decir, por ejemplo, no necesitábamos estar con Segal, que atendía en el Colón dando musicalización para actores, no era algo que necesitáramos mes a mes, porque nos dejaba trabajo, en ese tercer mes venía toda la semana, trabajábamos ocho horas diarias toda la semana, o sea, recuperábamos y eso se veía reflejado en los trabajos que hicimos con Mayol. Y luego con él tuvimos la posibilidad de hacer nuestras propias puestas, nuestras propias tesis. *Trabajo pesado* fue una tesis compartida, dirigió Fernando Aragón, Luis Giustincich trabajó, hizo la foto que está ahí (*Sobre un escritorio en la sala.*), Cortés, bueno, cuatro, cinco actores que rendimos con esa tesis el final del trabajo mayor. Y que, fíjense, como propósito de la investigación, esa obra se iluminó con soles de noche. Porque el sol de noche daba la sensación de qué buscábamos, en relación a que el “Kjjjjjjj” (*Onomatopeya.*).

E: Esa es la que hicieron en la barda, ¿no?

R: Eso es a propósito de que unos sepultureros le escribieron a Videla diciendo que tenían que hacer horas extras y que les estaban haciendo apilar bolsas o gente en bolsas y que ellos eran sepultureros de verdad, de toda la vida, de familia de sepultureros, todos, y que ellos estaban acostumbrados a enterrar a la gente en los cajones, y que esto y que el otro... Máximo Soto tomó eso que salió en *Crónica*. Una cosa así, que los tipos le mandaron una carta, en el cementerio La Matanza. Soto hizo *Trabajo pesado*, una obra muy potente, muy interesante. Esa obra se desarrollaba en el cementerio... Así que nosotros habíamos diseñado una ganchera circular, como las que tienen las carnicerías, por detrás de las espaldas del espectador -o sea que el espectador estaba envuelto en eso- con unas cámaras de automóviles. Habíamos hecho una síntesis de esto, embolsados, todos colgados a la ganchera, y un mecanismo y todo el tiempo eso, era un sinfín. Durante todo el tiempo estaba el espectador acá, o sea pasaba ahí, la escena pasaba ahí, como en un pozo. Ahí estaban los dos personajes. Y lo que tenía de bueno es que tenía un fragmento de la ópera *Tosca*. Ahí, como propósito del trabajo de la voz con Fany Limanski, conectamos con el director del coro de la Universidad, con Daniel Costanza¹², que nos preparó para cantar ópera. Así hacíamos pequeños fragmentos, lo que puede hacer un actor. No es que tenemos actores de ópera, pero esto se los cuento para ver la multiplicidad de posibilidades que esta gente nos brindó, resumidas en un trabajo. Es decir, por un lado teníamos que cantar dos horitas con Costanza, aprender a respirar, toda esta cosa; por otro lado teníamos que entonar, dar el registro, buscar nuestro registro y hacíamos pedacitos de la ópera *Tosca*, que es cuando atrapan al revolucionario. ¿Viste que lo torturan?, bueno, esa parte, porque era muy similar al momento, dado que en el cementerio se habían ido a esconder una puta, un músico ciego y una actriz. Esos tres personajes estaban escondidos y son descubiertos por los sepultureros debajo de las bolsas. El artista ciego, bueno, ustedes saquen ahí las analogías, como diciendo: “Yo nunca me metí en nada”. Ese personaje... ¿No? Como diciendo: “No sé qué me pasa. Yo... paz y amor, no sé qué cosa”. ¿No? Y la puta... y... Y ahí se daba toda esa cuestión.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Eso es lo que les puedo decir, que ha sido disfrute. Y que también esos maestros nos dijeron, porque vieron que a veces una frase que uno escucha, que no solamente viene del maestro, viene del bar también, ¿no? Yo soy de una generación que no pagó psicólogo; en realidad, pagó café, Tía María, *whisky*. Era cuando había bares, entonces uno llegaba y a mí se me iba la mujer y al otro le nacía un pibe y toda esta cosa y todo eso era ahí en mesas. Había cultura de eso. Entonces los dramas, todo pasaba ahí, lo que a uno le pasaba. Bueno, estas cosas que ahora echamos un poco de menos, vamos a ver si eso lo logramos. Queremos abrir uno ahí, en la esquina, un lugar como ese, con esas mesas que tienen los españoles, ¿viste?, porque los españoles tienen eso, lo mantienen, es una cosa increíble. En el hecho de esas cositas, que a uno se le queda grabado. En aquellos tiempos, en una discusión que tuvieron José Digiglio y Norman Portanko, en el inicio de los tiempos, uno le dijo al otro que no hacía las cosas por el sudor que le costaba, sino que las hacía por el placer que le proporcionaba. Esas cositas que aparecen, bueno, yo tengo que medir que el teatro lo hago por eso. Y que el teatro es eso, todo también, desde producir a otro, de cómo estoy ahora, recibiendo los grupos y diciéndoles “La sala... ¿cómo la necesitan”, cosa que a mí me recontra encanta. La sala es tan versátil que cualquier puesta se puede poner, así como para nosotros es algo que siempre quisimos alcanzar, no situar al escenario, allá, y que nada se pueda mover. No, nada, tener una sala que es multipropósito. Y bueno, eso. Muchísimas más historias.

Ahora estoy, por ejemplo, totalmente ansioso para ver cómo va a ser la saga de Sebastián Fanello, *Dineral*¹³, que está en un quilombo total, absoluto, con una función, un estreno, otro estreno, otro estreno. Repite el jueves. Cuatro estrenos, cinco estrenos, seis estrenos, siete estrenos, porque va estrenando... En octubre. Por ejemplo, después de haber visto -qué sé yo- cada uno de esos... excepto dos que hay repetición, porque me parece ambiciosísimo, y allá va, y así la producción que ha tenido. Digo, disfruto eso, no sé. Me parece que hay que hacer, hay que seguir haciendo, cada uno hará en las condiciones en que lo encuentre. Después no, el teatro no le debe nada a nadie. Amancay¹⁴ nos dejó a nosotros La Conrado. Eso lo aprendimos por la historia, más que por haberlos conocido. Los del dos mil, aportaremos a esto, ¿Qué es eso? Es decir, no hay recetas. Es una actividad rara, es muy rara. Es decir. Bueno, creo que Sebastián Fanello subió a la *web* algo al respecto de unas declaraciones de Kartun hace poquito, creo que en el día internacional del actor o algo así. Es cierto, ya todo lo tecnológico, todo el gran *jet set*, toda la tecnología, ha borrado al teatro del mundo. Sin embargo, es el eterno moribundo. Pero no lo decimos nosotros, lo decía Lorca. ¡Lorca ya tenía ese quilombo!

Es así. Bueno, es bárbaro, lo miramos. También esos maestros nos llamaron la atención cuando una vez llegábamos con poco tiempo antes de empezar la obra, nos pusieron en caja de la mejor manera. Una, por lo menos la que más me impactó, fue esa que el director dijo: “Escuche, muchachito, piense, a

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

esta misma hora hay un señor, una señora, un joven, un alguien, que se está bañando, cambiando, aprestándose, está dejando cosas de lado, para venir a verlo. Y usted todavía sin maquillar”. Eso lo digo como un secretito valioso, porque cada vez que estoy en camarín me pasa eso y a la gente que se lo he comentado, le empieza a pasar. Es decir, a tener en cuenta que está llegando una hora antes, y que en ese mismo momento, ese otro que es participe necesario -porque si no, no pasa nada, no hay nada- está haciendo esa cosa. Y bueno, morir con la humanidad. Nunca va a morir el teatro. Un poco eso. Y después, cientos de anécdotas que estarán por ahí, como que ha sido todo placer.

Lo único que necesitaría, porque estoy medio molesto con esto de ser “de yeso”. ¿No? Uno debe ser contemporáneo con su tiempo. Tiene que jugar todas las fichas ahí. Tiene que jugarse. Nosotros lo hicimos, quizás por otras motivaciones. Quizás nosotros lo hicimos casi de manera indirecta, solo por una necesidad de permanecer vivos. Porque, realmente, es inimaginable, eso de saberse que al otro día uno no puede estar; porque es cierto que uno puede fantasear con la muerte, bueno, es algo, pero cuando está ahí, cuando viene y le golpea la puerta a uno y al de al lado y al otro, está tan próxima, hay una sensación especial que pasa. Bueno, yo me aferré a la tabla del teatro en ese momento, entonces no puedo hacer otra cosa que estar agradecido a eso, y eso me ha tildado, me ha hecho fanático. Y bueno, sí, soy fanático.

NOTAS

¹ Esta entrevista fue realizada por estudiantes de Historia del Hecho Teatral del Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes, a cargo de la Lic. Alba Burgos.

² La Alianza Anticomunista Argentina (AAA), conocida como Triple A, fue un grupo parapolicial y terrorista de extrema derecha peronista de la Argentina que asesinó a artistas, intelectuales, políticos de izquierda, estudiantes, historiadores y sindicalistas, además de utilizar como método, las amenazas, las ejecuciones sumarias y la desaparición forzada de personas durante la década de 1970. Fue responsable de la desaparición y muerte de casi 700 personas. Sus acciones fueron catalogadas como “delitos de lesa humanidad” por el juez federal Norberto Oyarbide en 2006, lo que fue confirmado por la Cámara Federal en 2008. En febrero de 2016 fueron condenados cuatro civiles y un policía bonaerense que integraron la organización paramilitar desde cargos formales en el Ministerio de Bienestar Social. Desde que José López Rega fue nombrado por Héctor J. Cámpora (Presidente electo argentino durante 49 días en 1973) como Ministro de Bienestar Social, se comenzó a rodear de militantes de otras agrupaciones que “quisieron eliminar a la izquierda”, entre ellos, ex tacuaras del Movimiento Nueva Argentina (MNA), militantes de la Juventud Federal del dirigente peronista Manuel de Anchorena, miembros de la CNU, miembros del Comando de Organización, cuadros técnicos de Guardia de Hierro y grupos sindicales ortodoxos especializados en la capacitación doctrinaria. (https://es.wikipedia.org/wiki/Alianza_Anticomunista_Argentina)

³ Ricardo Talesnik nació en Buenos Aires, Argentina, en 1935. Es un premiado dramaturgo, autor y director de teatro.

⁴ Vsévolod Emílievich Meyerhold nació en Penza, Imperio Ruso, en 1874, y murió en Moscú, en 1940. Fue director teatral, actor y teórico ruso.

⁵ Nacido en 1920, dramaturgo, novelista y cineasta argentino.

⁶ Sigla de la Asociación de Trabajadores del Estado de Neuquén.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

⁷ Asociación de Trabajadores del Estado.

⁸ Se refiere a las madres de desaparecidos, conformadas como asociación.

⁹ Se refiere al galpón en TeNeAs.

¹⁰ Productor y director cinematográfico, guionista, compositor, cantante y actor argentino (1938-2012).

¹¹ Autora y directora del proyecto de investigación “La praxis teatral en Neuquén”, en UNCo.

¹² Director del coro Universitario del Comahue durante veintidós años.

¹³ Ver <https://www.facebook.com/dineral saga/?fref=ts>.

¹⁴ Conjunto vocacional sobre el que puede leerse: “Acerca de Amancay” en Garrido, M. (Dir.) (2014). *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a Víctor Mayol, 1948-2007)*. Neuquén: Educo, p. 79-99.

PONENCIAS

“ES LEJOS O ES TARDE”

El instante en la puesta de las obras de Alejandro Finzi

Carol Yordanoff

Década del '80, el alto valle patagónico es una franja de chacras bordeando el Río Negro, sujeta en sus costados por las bardas del desierto. Alejandro Finzi transita otro río que acompaña al primero, la ruta nacional 22, con su constante caudal de coches. Desde su Citroën se suceden incontables, los frutales en espaldera a uno y otro lado del camino. El contador de kilómetros le asegura que avanza, pero la continuidad del paisaje a los costados le advierte que sigue en el mismo lugar. La cabina de su coche sigue invariable, como cápsula del tiempo, mientras sus pensamientos saltan de un universo a otro como por siderales agujeros de gusano. Ahora estaciona. Él, que estaba en Neuquén, en este instante abre la puerta de su coche y pisa la vereda de General Roca. Se baja con acostumbrada dificultad sin olvidar su portafolio. Él no lo sabe aún, pero ya se rumorea que ese maletín de cuero estilo colegial no es un objeto sino un apéndice encubierto de Alejandro. Más adelante muchos querrán tenerlo, como órgano fetiche. Pero allí está Finzi, por entrar a la Biblioteca Popular. A mí me agradaba atravesar los anaqueles llenos de libros que parecían no tener fin pero inevitablemente se abrían en un espacio con una única y gran mesa y un ventanal que daba a un encantador y pequeño patio interior. Allí nos reuníamos en el taller de escritura del maestro Finzi. En conjunto siempre fue una imagen muy cercana al paraíso.

Corre la primera década del 2000 y nos volvimos a ver en Neuquén. La gente de otros lugares quizás piense que las ciudades de estos puntos del mapa poco relevantes, en nada seductores, ofrecen a sus habitantes una vida sin sobresaltos, al margen no solo de los sucesos culturales sino también de las convulsiones políticas y los crímenes sociales. Neuquén se plantó, con su puñal en la cintura y sus ojos desafiantes en el camino del viento. Sobrevivir y crecer entre azotes de tierra árida volando, ráfagas que arrancan de raíz la humedad, que arrasan ideas, principios y voluntades, que reparten y dan de nuevo antes que termine el juego, genera como mínimo resiliencia, introspección, desagrado y la capacidad de entender que solo permanece la perseverancia.

Nos volvimos a ver en Neuquén, mientras yo resistía el barrido del viento poniendo obras con un grupo nuevo de teatro independiente que dirijo en Plottier, donde vivo actualmente. Entonces me acerca uno de sus textos emblemáticos *Viejos hospitales*, seguramente porque Plottier tenía un hospital eternamente por inaugurar y seguía atendiendo en una salita de emergencias. Con esa obra nos pasó de todo. Todo lo que nos pasa a los grupos de teatro independiente: a punto de estrenar se enferma la actriz, nada más y nada menos que de la memoria, se le volaban los textos. Si se hubiera roto una pierna, con yeso estrenábamos igual. A la espera de la cura del olvido se nos quema la escenografía que guardábamos en una

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

chacra, producto de ese incendio desproporcionado que consumió gran parte de la periferia de Plottier ayudado por el viento. Finalmente el actor se fue a buscar mejor suerte a Chile. Inmediatamente y sin llorar nos abocamos a abrir, sin presupuesto, lo que hoy es el teatro El Zaguán. Proceso que no le deseo a nadie en este mundo, el de instalar y poner en funcionamiento una sala de teatro independiente. Persistente como alpataco de barda, le pido a Finzi los derechos de un par de obras suyas: *Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry* y *Sueño, Carmelinda*. Esta vez sí, estrenamos.

Tanto en *Viejos hospitales* como en *Antoine y Carmelinda* disfruté mucho el proceso de puesta por dos cosas: porque son obras **difíciles y bellas**.

Son bellas porque cuando uno las lee, no está leyendo el diálogo entre dos personajes, con escenas que son causa de la siguiente y efecto de la anterior. Uno **lee imágenes**, universos simbólicos, las puntas de los *icebergs* que hacen referencia a un mundo gigante bajo la superficie. Y mientras lee, uno se halla rodeado de música. No de decorados sonoros -como Alejandro siempre recalca en el inicio de todas sus obras y a los cuales les da gran importancia y se refieren en su mayoría al viento eterno patagónico- sino de música. Porque Finzi ordena su discurso como un músico ordena su partitura. Los actores se vuelven locos con sus textos, lo odian desde lo más profundo de su oficio porque no son coloquiales, comunes, fáciles de transitar y mucho menos fáciles de interpretar. Esto es porque no son diálogos tradicionales, sino que obedecen a una musicalidad poblada de imágenes poéticas. Por eso mismo son también obras tan difíciles. En su belleza radica la dificultad. Porque una imagen no es un conflicto a la manera que entienden los actores. Una imagen poética es una traducción sintética de una realidad o de un mundo que aún no se conoce. Se conoce a partir de que baja como imagen, de que se le asigna una imagen. Entonces el actor tiene que traducir esa imagen a su propio lenguaje. Esta traducción requiere conocer y comprender el mundo del *iceberg* que subyace bajo la superficie. Y Finzi te desafía a que lo descubras vos mismo. No te pone al alcance de la mano un "Diccionario Finzi/actor". Aquí es donde entra el director -a mi personal modo de ver- que tiene que desdoblar los textos de Finzi, desplegar lo que adquirió forma, rastrear el *leitmotiv* -otra vez volvemos a la música, buscar la melodía o idea fundamental de una composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la composición-, el germen originario y traducirlo en lenguaje actoral.

Pero aclaremos que el teatro de Finzi es teatro, no es poesía. Porque el símbolo, la imagen de Finzi siempre es un personaje pillado en el instante cotidiano e inesperado del cambio. Lo teatral, lo dramático en Finzi está en el tiempo, en el instante y el **acontecimiento**. Sus obras, en su mayoría, transcurren en pocas horas de la vida del hombre/mujer. Pero esas horas están escogidas sabiamente por Finzi: porque son el punto de giro, el *inside*, el punto bisagra donde ocurre la posibilidad de que el personaje **se vea a sí mismo**. Y luego no es lo mismo seguir viviendo con

ese conocimiento. Hay un acontecimiento que genera un cambio, pero a la manera del devenir de Deleuze: como una línea de fuga en nuestras representaciones.

Es ese ciclista en la playa al que se refiere el mismo Finzi en su *Obra reunida*¹. Una idea que todavía no se concretó en obra: El hombre con barba está andando en bicicleta en la costa -algo trivial, sin implicancias- pero el viento, viejo conocido para un neuquino, no le permite avanzar. Pedalea pero queda detenido en movimiento, esencia patagónica. Se revela el personaje en ese instante y con esa imagen: es Dios -dice Finzi- que salió a ver el atardecer en el mar. Y luego todo sigue igual pero ya no es lo mismo ¿Qué hace Finzi, cómo sigue él después de haber visto a Dios en bicicleta? La imagen del instante -el acontecimiento- lo cambió todo sin que cambie nada. Finzi es otro aunque sea él mismo. La poética teatral lo cambió todo. En palabras de Alejandro: “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”.

Esto ocurre también en sus obras infantiles, es decir: teatro poético para niños. Las tres obras reunidas en el libro *Historias de un abuelo que vive lejos de sus nietos*², suceden en un breve lapso de tiempo, como “a la pasada”. Y en ese ratito, con la inmensa ternura de Finzi -que está siempre presente en sus obras para adultos- uno se asoma por una puertita que da a un enorme y desconocido mundo de imágenes nuevas en las que, cuidado, puede estar Dios. Un mundo que a su vez está rodeado de algo más, de un entorno más allá del entorno:

La gata Bastet maúlla y ronda afuera como diosa de la alegría protegiendo el hogar en *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?*; la Patagonia tan lejos de Canadá esperando al oso Muashkuss; el fotógrafo lejos de su foto consagratoria. Esa distancia también es teatral, algo que se interpone, que hay que salvar, que achicar.

Entonces la puesta es una puja de fuerzas entre el INSTANTE y la DISTANCIA. Esto es lo que ACONTECE. El personaje al que el instante le revela su condición y le revela también la distancia que lo separa de lo que quiere. Esto es tan del lenguaje teatral, tan del actor... Pero está sumergido en un lenguaje simbólico. En ese mundo poético un oso no puede ser un oso cualquiera, sino un oso que simbolice, que haga referencia al mundo Finzi. Aquí la puesta se vuelve creativa, porque para sostener la poesía requiere que se siga creando símbolos: como acciones teatrales, como escenografía, como situaciones, etc.

El mismo Finzi es un personaje simbólico: representa al dramaturgo poeta que va en busca de fotografiar elefantes rosas, instantes trascendentales, y en ese momento se reconoce a sí mismo como personaje de la historia de otro autor (anónimo).

NOTAS

¹ FINZI, Alejandro (2013). “Prólogo y confesión”. En *Obra reunida*. Neuquén: Ediciones Con Doble Zeta, p. 7.

² FINZI, Alejandro (2015). *Historias de un abuelo que vive lejos de sus nietos*. Neuquén: Ediciones Con Doble Zeta.

ALEJANDRO FINZI, ADAPTADOR

Dramaturgia, lectura, teoría y docencia en la cinta de Moebius

Jorge Dubatti

La versión de *El Proceso* de Franz Kafka elaborada por Alejandro Finzi es síntesis de labores múltiples, de artista-investigador e investigador-artista. Su autor resume en unidad identidades diversas, o al menos una identidad con variadas manifestaciones. Sería vano preguntarse cuál de sus distintas áreas de trabajo es prioritaria; lo relevante radica en observar su mutua alimentación y productividad. Es a la par uno de los dramaturgos/teatristas notables de la Argentina contemporánea (artista de obra singularísima, difícilmente clasificable y multipremiada) y un investigador sobresaliente dedicado a la exégesis de la literatura y el teatro (radicado como docente e investigador en la Universidad Nacional del Comahue, en la Patagonia). Su producción reúne praxis teatral y filosofía sobre esa praxis, también reflexión sobre la praxis y la teoría de otros artistas. Finzi se desempeña como docente concursado de las cátedras de Literatura Europea en la Carrera de Letras de la UNCo (en su *Obra reunida* asegura: “Están mis estudiantes en la Facultad y entre ellos y yo están Brecht, Flaubert, Shakespeare, Apollinaire, Villon y Racine”)¹, y es autor estrenado en toda la Argentina, en diversos países de América y Europa. Ha defendido su tesis doctoral en la Université Laval, Québec (Canadá), publicada más tarde en Córdoba: *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*. Allí reflexiona sobre la propia praxis como lector y adaptador teatral de Saint-Exupéry, reproduce el texto de la adaptación *Nocturno patagónico*².

La adaptación teatral, en tanto género discursivo, y específicamente esta adaptación de *El Proceso* de Franz Kafka que el lector tiene en sus manos, hacen confluir en unidad todas las actividades -en el fondo inseparables, o al menos complementarias- de su relación con el arte: Finzi lector, Finzi teórico, Finzi docente de Literatura Europea, Finzi creador de estructuras y mundos dramáticos. Labores conectadas en cinta de Moebius. En *El Proceso* Finzi no se limita a “adaptar”: agrega textos de su propia autoría, como él mismo nos lo ha revelado. Concibe la adaptación como más vasta reescritura que incluye “injertos y ampliaciones”.

Hacia el final del texto, antes de la muerte de Joseph K., hay bastante texto mío, propio, no inspirado en la novela, que no se puede entender como texto de reescritura adaptativa. Y en un fragmento de la escena de Titorelli (“¿Qué es la belleza?”) empleo unas líneas de *Tamburlaine The Great*, de Christopher Marlowe (donde Tamerlán acaba de decapitar las vírgenes de Damasco). “La luna es una rueda que camina por el cielo”, hacia el final, es algo que decía mi hijo Daniel, con sus cuatro añitos, expresión ya utilizada en alguna otra de mis obras, vaya a saber cuál.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Incluí ese fragmento del famoso monólogo de *Tamerlán el grande* porque a Titorelli, el pintor, le venía como anillo al dedo. Los dos personajes, en situaciones bien diferentes, muestran, respirándolo en escena, el mismo espíritu, la misma comprensión del giro del mundo. Ese mundo que se ha perdido para siempre³.

Uno de los valores fundamentales de la edición de este texto es el rescate de la adaptación como dramaturgia, o también el rescate de la *dramaturgia de adaptación*, una de las poéticas dramáticas más relevantes (cuantitativa y cualitativamente) y sin embargo menos consideradas/estudiadas en la historia del teatro nacional. Inmenso, fascinante campo para las disciplinas Teatro Comparado y Poética Comparada aplicada a los estudios teatrales, las reescrituras establecen vínculos interculturales, interterritoriales, interlingüísticos, y a la vez permiten intuir constantes, invariantes, fenómenos transnacionales que exceden lo territorial y permiten intuir la existencia de lo universal. La *dramaturgia de adaptación* es una de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro y la literatura extranjeros, y especialmente con el teatro y la literatura de épocas distantes. La adaptación teatral consiste, en su punto de partida, en la reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. El reconocimiento de la categoría *dramaturgia de adaptación* resulta una de las conquistas más valiosas de los estudios teatrales y del campo editorial de las últimas décadas, tiene en Finzi uno de sus principales impulsores, y se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático consolidada en la Argentina de los años de Post-dictadura, relacionable a su vez con otras categorías de dramaturgia, por ejemplo, de dirección y de actuación. Reescribir implica recuperar los valores (narrativos, morfológicos, fonéticos, semánticos, lingüísticos, etc.) del texto previo, pero también implementar sobre él una política de la diferencia, vinculada a la nueva territorialidad y a la percepción del tiempo presente. Finzi, que ha teorizado sobre la adaptación en su tesis, agrega en la entrevista de 2016:

La interrogación mayor que nos propone la adaptación dramática es, antes que una indagación estética en el cruce de dos dominios temáticos, la que nos enfrenta al trabajo sobre la cualidad del lenguaje. Esto es, el lenguaje se constituye de un universo mucho más complejo que el que resuena en la réplica entre los personajes. La dramaturgia adaptativa se interroga sobre el valor de la “situación teatral” como hogar del diálogo de resonadores culturales de diferentes procedencias. Vengo trabajando, con mi equipo de investigación, esta noción de “Situación teatral” en el espacio de la literatura dramática europea. En ese dominio se ejecuta el

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

trabajo adaptativo y se hace visible. Es lo que busqué tanto en *El Proceso*, como en *Mascaró*, como en *Nocturno Patagónico*⁴.

El gesto de editar esta versión teatral de *El Proceso* invita también a repensar la historia de la dramaturgia en nuestros escenarios. Sucede que la gran mayoría de las adaptaciones estrenadas en las carteleras de toda la Argentina se han perdido, no han sido publicadas, ni siquiera conservadas como inéditas. Esa pérdida solo puede ser reparada rastreando las adaptaciones y dándolas a conocer. Las adaptaciones establecen sin duda un puente entre países, culturas, idiomas, pero fundamentalmente enriquecen el corpus del teatro que las genera, el de la cultura receptora o cultura-destino. Las adaptaciones teatrales de Finzi son, antes que nada y más allá de los textos/culturas-fuente, grandes aportes a la dramaturgia argentina.

Sobre la génesis y el camino recorrido para la adaptación del texto de Kafka, nos dijo Finzi:

No elegí la novela. Fue una propuesta del director Luis Thenon, desde Canadá. Se trata de un encargo cuyo estreno fue previsto para conmemorar los sesenta y cinco años de la creación de la Universidad de Costa Rica. En la puesta intervino la Compañía Nacional de Teatro y el elenco del Teatro Universitario. La Escuela de Teatro, actualmente bajo la dirección de Manuel Ruiz, festejó por lo demás, también en 2015, sus sesenta años de existencia. Trabajé durante los meses de octubre y noviembre de 2014 y luego hice tres reescrituras parciales de acuerdo a solicitudes hechas por Thenon para su puesta concreta. La obra se estrenó en el Teatro Nacional La Aduana, de San José de Costa Rica, en agosto de 2015, e hizo una temporada a sala llena.

Finzi trabaja en y desde Neuquén, desde allí irradia su teatro a diversos escenarios del mundo. Es uno de los mejores ejemplos de que nuestro país posee una cartografía multicentral y compleja, dotada de numerosos campos teatrales autónomos distribuidos por todo el territorio nacional, con dinámicas propias, interrelacionados horizontalmente, no concentrados por Buenos Aires. La labor de Finzi en/desde la Patagonia y sus vínculos internacionales con todo el país, Latinoamérica, Estados Unidos, Canadá, Francia, Bélgica, Holanda, Italia, etc., demuestran que, en materia de territorios teatrales, la imagen de la “cabeza de Goliat” ya no tiene vigencia para caracterizar el mapa intranacional e internacional del teatro argentino. ¿Por qué se estrena esta versión de *El Proceso* en Costa Rica, qué relaciones tiene la producción de Finzi con este país latinoamericano?

Se han estrenado tres de mis obras en Costa Rica -nos informa Finzi-. Dos de ellas, en asociación con la Universidad Costa Rica y su ilustre Teatro Universitario. Regreso con frecuencia a la Escuela de Teatro y doy cursos y talleres. Acabo de escribir una obra dedicada a María Bonilla, *Carta de Max*

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Jiménez a la mujer de la ventana, en homenaje al gran pintor y poeta costarricense que se mató en Buenos Aires el 3 de mayo de 1947. La escribí en Salvador, en un puñado de días del mes de enero de este año. De modo tal que las relaciones y proyectos con la bella Costa Rica y sus talentosos creadores, en lo que me concierne, tiene todavía mucho camino que andar.

Otro valor central de la edición radica en que aporta un nuevo capítulo a la historia de la recepción de Kafka en la Argentina y en Latinoamérica. Si ha habido un autor en lengua alemana productivo para nuestros teatros y literaturas es el creador de *El Proceso*. Kafka está presente en la producción literaria, cinematográfica o teatral de Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Rodolfo Modern, Alberto Mediza, Lorenzo Quinteros, Javier Daulte, El Periférico de Objetos, Miguel Guerberoff, Alfredo Martín, Carlo Argento, Laura Ferrari, Vivian Luz, Sebastián Kirsznner (Sagrado Sebakis), Mario Diamant, entre muchos otros. Una reciente edición argentina de *El Proceso*, con traducción directa de Miguel Vedda del manuscrito original de Kafka, ha renovado el interés por su lectura y apropiación. ¿Cómo se relaciona Finzi con la interpretación y vigencia de *El Proceso*?

La actualidad del texto de Kafka es innegable, a cien años de haber sido escrito. Hoy, en 2016, nos interpela profundamente en nuestro país. En su tiempo, a comienzos de la Primera Guerra Mundial, la novela no encuentra interlocutores en la literatura, antes bien, en la escritura psicoanalítica de Sigmund Freud. Me refiero a “Consideraciones de la actualidad sobre la guerra y la muerte”. Los Estados beligerantes crean sus ministerios de propaganda. La novela responde a esa maniobra política.

Kafka está presente en mis programas universitarios y en mis talleres de dramaturgia -agrega Finzi-. El encargo que recibí fue muy motivador y un desafío: son muchas las adaptaciones para el teatro y la cinematografía. En 2015 Raúl Sansica estrenó en Córdoba su versión y en Pesaro, Italia, Vito Minoia estrenó la suya con el grupo Lo Spacco. Imagino que a lo largo del vasto mundo, más largo y vasto desde las tablas, en 2015 deben haberse estrenado muchas más.

Dos observaciones más permiten calibrar la calidad artística de esta adaptación, que llama tanto a la lectura como a la puesta en escena. Por un lado, Finzi preserva la complejidad y el espesor del mundo de Kafka, el acceso a su dimensión existencial, social, política, así como sus principales procedimientos constructivos: la conexión con los mecanismos narrativos de la pesadilla y el absurdo, el juego de situaciones que se abren en la autoafirmación y concluyen en la negación (señalado por M. Walser en *Descripción de una forma*⁵), la parábola de la existencia inauténtica de Joseph K. como “fachada” y su progresivo retorno a la condición del “desprotegido yo puro” (como apunta Vedda en el estudio preliminar

a la edición citada, p. XXVI), el sistema de ayudantes y de oponentes, la perturbadora relación con las mujeres y su “canto de sirenas”, la inclusión del relato “Ante la ley”, la expresión de la trama de “soledad” y de “infinita y minuciosa postergación” (características de la poética de Kafka según Borges, Bioy Casares y Ocampo⁶). Por otro, Finzi se apropia del lenguaje de Kafka desde la singularidad de su propia escritura -que hemos estudiado en otra oportunidad y que venimos siguiendo atentamente desde nuestra labor crítica⁷. Finzi a la par respeta el universo kafkiano y lo transforma por apropiación en una expresión de su propia dramaturgia.

Finalmente, podemos preguntarnos: ¿por qué adaptar *El Proceso*? ¿Qué puede aportarle una novela clásica al teatro contemporáneo y el teatro contemporáneo a una novela clásica? Intuimos algunas respuestas:

- volver sobre la monumentalidad poética de la obra de Kafka: se considera que el texto-fuente es una obra valiosa, digna de ser conocida y disfrutada en el presente, porque acaso es más significativa, vigente e incisiva que mucha de la producción actual; a través de la dramaturgia de adaptación se invita a recordar y homenajear el texto-fuente (por ejemplo, en ocasión del centenario de su escritura, 1915-2015).

- propiciar la educación o la divulgación didáctica, el teatro como correlato del aula docente: la versión contribuye a difundir esta gran novela a través del formato teatral, y de esta manera se cumple con uno de los objetivos fundamentales del teatro: la formación de los espectadores. Acaso muchos integrantes del público que asisten a la función no conocían la obra de Kafka, y por la adaptación teatral se sienten ahora movidos a tomar contacto con su literatura.

- resaltar el autoconocimiento: se emprende la adaptación con la conciencia de que la reescritura pone en evidencia la identidad del que re-escibe, define la diferencia de su personalidad, de su tiempo, de su territorialidad, en los trazos de una política de la diferencia.

- ejercitar la resiliencia (capacidad de construir en la adversidad) o adaptación del texto-fuente a las condiciones de producción locales (limitaciones económicas, de elenco, de espacio, etc.).

- estimular el goce de jugar, experimentar o dialogar con el otro texto, de disfrutar los hallazgos de su estructura dialogando poéticamente con él. Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez llaman a sus versiones “diversiones”, puro placer de juego⁸.

- conquistar para el teatro territorios poéticos e imaginarios no constituidos *a priori* bajo la forma teatral (dicho de otra manera: escribir las piezas teatrales que Kafka no escribió, y de esa manera facilitar la contribución de su fascinante universo a ese otro universo, el de las estructuras teatrales).

- descubrir, desde la dinámica escénica, convivial, corporal, espacial y temporal del teatro (la teatralidad entendida como la especificidad del acontecimiento escénico), facetas del universo kafkiano desconocidas por la

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

cultura de la letra y la página escrita (territorio de la literaturidad). El teatro como una vía de descubrimiento y experimentación sobre el mundo kafkiano, más allá de la literatura.

De esta manera *El Proceso de Kafka* se abre camino, desde el texto en alemán a través de sucesivas mediaciones, para reanudar su vínculo con los espectadores contemporáneos. Alejandro Finzi, más allá de los cambios de reescritura, preserva su función de intermediario que hace posible ese encuentro. Deseamos que la valiosa edición de Alción (Córdoba) contribuya a difundir esta adaptación en librerías, bibliotecas, universidades, talleres de teatro, y a multiplicar sus puestas en escena.

NOTAS

¹ Beatriz Molinari, “Alejandro Finzi, un baqueano de imágenes poéticas”, en A. Finzi, *Obra reunida* (Neuquén: Ediciones Con Doble Zeta, 2013, 16).

² Córdoba: Ediciones El Apuntador/Ediciones del Boulevard, 2007, 133-165.

³ Todas las declaraciones del autor corresponden a las entrevistas que realizamos, por correo electrónico, en 2015 y 2016.

⁴ Finzi también adaptó al teatro la novela del argentino Haroldo Conti *Mascaró, el cazador americano*. La versión, realizada en 1992, fue estrenada en mayo de 2015 en Chacabuco, Provincia de Buenos Aires, con dirección de Roberto Gilligan, en la Sala del Espacio Municipal de Cultura Teatro Italiano.

⁵ M. Walser, *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka* (Buenos Aires, Sur, 1969).

⁶ Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, eds., *Antología de la literatura fantástica*, presentación de Kafka y su cuento “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” (Buenos Aires: Sudamericana, 1976, p. 222).

⁷ Para no repetir aquí algunas consideraciones sobre Finzi dramaturgo y teórico, remitimos a nuestros escritos sobre el autor: “Alejandro Finzi, teórico del teatro: Bibliografía”, en A. Finzi, *Tablón de estrellas* (Buenos Aires: Colihue Teatro, 2009, 201-205); “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral”, en *Filosofía del Teatro III* (Buenos Aires: Atuel, 2014, esp. 83); “Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) y de la postvanguardia en la dramaturgia de Alejandro Finzi”, en Margarita Garrido, dir., *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén* (Universidad Nacional del Comahue: EDUCO Editorial Universitaria, 2015, 29-42); “Homenaje a Abel Chaneton. Una tragedia neuquina”, “Escenas del bestiario” y “Un dramaturgo que es capaz de transformar el teatro en poesía”, en M. Garrido, dir., *La dramaturgia de Neuquén sin fronteras. En homenaje a Alejandro Finzi* (Universidad Nacional del Comahue: EDUCO Editorial Universitaria, 2015, 48-49 y 110-113); “Alejandro Finzi adaptador: *Mascaró, el cazador americano* de Haroldo Conti, de la novela al teatro” (en prensa); “Alejandro Finzi y Aristides Vargas, poéticas y política: observaciones comparatistas” (inédito).

⁸ Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez, *Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados*, Buenos Aires: Colihue, 2008. Diversión, por otra parte, es una palabra muy adecuada para definir la operación de desvío y fuga, salirse del cauce trazado por el texto-fuente.

MICROFICCIONES TEATRALES

Eduardo Gotthelf

La microficción¹ es un microorganismo mutante. Puede tomar la forma de un cuento, de un epitafio, de un aviso clasificado, de un decreto, de una noticia y muchas otras.

Una de esas posibilidades es la Microficción Teatral, subgénero poco explorado, tanto por los autores como por la crítica.

Dice Juan Armando Epple²:

Un vínculo literario interesante y poco estudiado es el que se establece entre el teatro breve o brevísimo y la minificción. En este trabajo me voy a referir al teatro virtual como estrategia narrativa en textos minifccionales... El llamado “teatro virtual”, heredero de los antiguos diálogos filosóficos griegos y del teatro de ideas del siglo XVII, es en rigor una situación narrativa diseñada en forma de diálogo teatral. Nos da la ilusión de estar frente a una escena de espectáculo teatral pero sabiendo que estamos experimentando una lectura privada de la situación narrada. Sus funciones literarias son crear un sentido de inmediatez del suceso narrado, acentuar el carácter dramático de ese suceso o el conflicto básico y situar al lector en un plano de distanciamiento crítico, al estilo brechtiano, o como un voyeur privilegiado. (Epple, 2010)

Y agrega Epple el siguiente ejemplo de Javier Tomeo³:

En el centro del escenario, sentados al pie de un árbol que ha perdido ya todas sus hojas, vemos ahora a un HOMBRE y a una MUJER.

HOMBRE –(Mirando al frente, sin volverse hacia la mujer). Oye.

MUJER –Qué.

HOMBRE –Dame tu ojo izquierdo.

Pausa. La mujer desenrosca su ojo de cristal y se lo alarga al compañero.

HOMBRE –(Recogiendo el ojo, se lo guarda en el bolsillo cerillero de la chaqueta). Ya sabes que te prefiero tuerta, Manuela.

Silencio. El HOMBRE y la MUJER continúan inmóviles, indiferentes al coro de risotadas que se ha levantado en el patio de butacas. (Tomeo, 1996)

El último comentario nos informa acerca del “coro de risotadas que se ha levantado en el patio de butacas”, es decir que sitúa al lector como espectador de los espectadores de la obra contada.

Como vemos, este “teatro virtual” es en efecto una estrategia narrativa, presente en un texto destinado a ser leído. No hay escenario, actores y teatro, más que en la imaginación del lector.

En cambio llamamos acá *Microficciones teatrales* a textos destinados, desde su concepción, a ser representados.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Es necesario aclarar que muchos textos concebidos para ser leídos han sido representados, previa adaptación. Esto es válido tanto para los textos de Tomeo como para otras obras, por ejemplo las tiras de *Mafalda* de Quino, o incluso *Los Hermanos Karamazov*, de Fedor Dostoyevski. Las Microficciones Teatrales comparten las características generales de la Microficción, son textos que se pueden disfrutar leídos, pero también representados sin adaptación.

Lo que se conoce como “teatro breve” o “brevísimos” se refiere en general a obras cuya representación dura entre 12 y 25 minutos. Pero la representación de una Microficción Teatral toma un tiempo considerablemente menor. Podríamos proponer, como límite tentativo, un máximo de cinco minutos.

Como antecedente⁴ (no único) de microteatro en este siglo podemos mencionar los One-Minute Play Festivals, que ya se realizan en más de veinte ciudades de los Estados Unidos. Las obras de este “teatro de un minuto” son generadas localmente en cada ciudad, y el proyecto está relacionado a una investigación del Zeitgeist, de las diversas comunidades involucradas.

Confieso que yo había escrito (incluso publicado, Gotthelf 2012)⁵ algunas microficciones pensando que podrían ser representadas, pero la brevedad de este tipo de textos me generaba una duda muy importante. ¿Era suficiente ese tiempo para lograr el *rapport* con el público? ¿Se podía representar, con eficacia, una obra tan breve?

En mayo de 2014, durante la 6ª Jornada de Microficción que organiza Raúl Brasca en la Feria del Libro de Buenos Aires, por primera vez se representaron dos obras de este tipo. Una, un poco más larga, de Roberto Perinelli. La otra, *Eterna juventud*, de mi autoría, de solo 68 palabras⁶. Su representación tomó 40 segundos, y al ver la reacción del público, tuve la confirmación: esto funciona.

Meses más tarde le propuse a Jorge Onofri, Director de Cultura de la Municipalidad de Cipolletti, la realización de lo que fue el Primer Concurso Nacional de Microficciones Teatrales Cipolletti 2015. Definimos como límite 350 palabras en total (título, parlamentos, nombres de personajes, didascalías). Concuraron escritores de muchos lugares de la Argentina.

El jurado, integrado por la escritora Luisa Valenzuela, el escritor y antólogo Raúl Brasca y el dramaturgo Raúl Rovner, seleccionó 18 obras, las que luego conformaron la antología *Microficciones teatrales*.

La tapa de ese libro es obra de Julia Isidori, una joven artista local. El armado y corrección es de un servidor, la impresión la hizo Planeta Color y el imprescindible soporte pecuniario provino de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Cipolletti, Río Negro.

En cada una de las presentaciones que se han hecho de este libro, cuatro hasta la fecha de este artículo, grupos teatrales invitados representaron algunas de las obras seleccionadas. El tiempo de representación de cada obra estuvo por debajo de los cuatro minutos, y la reacción del público fue siempre muy positiva.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Si bien este concurso tuvo alcance nacional, no hay antecedentes en el país ni en América Latina. El único similar que conozco es un concurso de microficción que se hace en España⁷ desde hace bastante tiempo, y que desde el año 2007 incorporó tres categorías: Monólogo, Soliloquio y Monoteatro sin Palabras, siempre para un solo actor. En el caso del concurso de Cipolletti no hubo limitación en el número de personajes o actores. Por ejemplo, en una de las obras representadas intervienen cinco personajes.

Algunas consideraciones:

La brevedad es solo la característica más visible de la microficción. Son textos despojados, concisos, híbridos, transgenéricos, que callan más que lo que dicen, de alto impacto, y que deben ser completados por el lector, cuyo pensamiento impregnan y estimulan.

Siempre un lector interpreta, imagina, relaciona, resignifica, completa. En cierto modo, internamente, reescribe. Por eso opino que un escritor es coautor de tantas obras como lectores tenga.

Esto, que sucede con textos de cualquier extensión, se ve enfatizado por la extrema brevedad y consecuente escasez de información, que es entregada de un modo muy concentrado y al mismo tiempo, incompleto.

En ese sentido digo que “la microficción es como un cubito de caldo concentrado: para consumirlo, es necesario completar el volumen”. Tarea que hace el propio lector poniendo en juego su imaginación, su sensibilidad, su experiencia de vida, sus lecturas, su situación vital e incluso su circunstancial estado de ánimo.

En el caso de la Microficción Teatral ese trabajo lo realizan, en primera instancia, los integrantes del grupo de teatro, quienes crean así su propia versión. Es cierto que sucede lo mismo con cualquier obra, pero ante un texto tan breve la libertad de creación, sin apartarse de lo que está escrito, es enorme.

En cuanto a mi duda inicial (¿Se puede representar, con eficacia, una obra tan breve?), ahora que tengo la respuesta empírica, ensayo la siguiente explicación teórica: Un lector de microficción recibe, a través de las letras, una cierta cantidad de información, que debe interpretar y completar. Pero un espectador, que la ve representada, recibe mucho más información: aparte de las palabras que oye están las actuaciones, las voces, el entorno, etc. Gran parte de ese trabajo de “completar el volumen”, que mencionamos antes, ya está resuelto y a la vista. Ergo, el espectador tiene menos “trabajo” que el lector. Por regla general podríamos suponer que si el texto funciona para el lector, funcionará también para el espectador. Regla que, es necesario decir, seguramente tendrá excepciones.

Estas obras breves son de una sola situación. Planteo y desarrollo suelen ir unidos, como así también clímax y desenlace.

En mi opinión, como la brevedad no nos da tiempo para seducir al espectador, debemos impactarlo. El desenlace, creíble y esperable, debe ser inesperado.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Alumnos y maestros de teatro me comentaron su entusiasmo por este tipo de textos dramáticos, que les permite trabajar en profundidad, preparar y mostrar una obra completa en un lapso mucho más corto que el que requieren las obras tradicionales.

Dos recomendaciones para los autores: ¡cuidado con lo narrativo! Esto es teatro. También sugiero escribir teniendo en mente una hipótesis de representación, imaginando ese texto en escena (lo que no garantiza que luego el director cumpla esa imagen).

Es habitual que los autores de microficción escriban series alrededor de un mismo tema. Del mismo modo se podrían crear series de microficciones teatrales, lo que daría cierta unidad a una representación conjunta. Otra posibilidad es tomar un mismo tema y representarlo con textos escritos por distintos autores, lo que permitiría abrir un abanico de miradas diversas.

¿Qué futuro le espera a este subgénero?

En realidad, textos breves han existido siempre, y teatro breve también. Un ejemplo: Laercio, en el siglo III d. C. historió la vida y obra de muchos filósofos. En el tomo dedicado a los Cínicos, menciona las desavenencias entre Diógenes de Sinope y Platón. Y escribe:

Habiendo Platón definido al hombre, “Animal de dos pies sin plumas”, y agradándose de esta definición, tomó Diógenes un gallo, quitóle las plumas, y lo echó en la Escuela de Platón, diciendo “Este es el hombre de Platón”. Y así, se añadió a la definición, “con uñas anchas”.

Hoy lo podemos leer como un excelente ejemplar de microrrelato.

Y en lo que hace al teatro, tenemos antecedentes en el teatro español renacentista y barroco: la fiesta teatral, la loa, el entremés, la jácara. Todos humorísticos, se representaban generalmente en los entreactos de obras mayores, con el acompañamiento de música y bailes.

Lo nuevo de la microficción es la decisión de los críticos de consagrarla como género independiente. Independencia que tal vez logra por ser multidependiente, híbrida y mutante. Características que obviamente complican su taxonomía.

Si bien no son nuevas, me parece que las formas breves tienen grandes posibilidades de desarrollo en un siglo en el que la mercadería escasa es el tiempo. Pero se trata de una senda cuya trayectoria solo se develará a medida que sea transitada.

NOTAS

¹ Microficción, Minificción, Microrrelato, Microcuento, etc. Dejo la discusión a los académicos.

² Epple, Juan Armando (2010). *Teatro breve y minificción*. Buenos Aires: La huella de la Clepsidra, Ed. Katatay.

³ Tomeo, Javier (1996). *Historias mínimas*. Barcelona: Ed. Anagrama.

⁴ Lo mencionamos por la envergadura que ha tomado este proyecto.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

- ⁵ Gotthelf, Eduardo (2012). *Paraísos paralelos*. Argentina: Ed. Axioma.
- ⁶ *Eterna juventud*, de Eduardo Gotthelf. Estrenada en Buenos Aires el 8 de mayo de 2014.
—Mi padre se volvió a casar a los sesenta años, y él me dijo que si uno quiere llevar una vida sana, debe acostarse con una mujer treinta años más joven. Yo no he hecho más que seguir su consejo al pie de la letra. ¡No entiendo por qué me han traído esposado!
—Acá las preguntas las hago yo. ¿Nombre y apellido?
—Fabián Quiroga.
—¿Edad?
—Treinta y nueve.
- ⁷ Organizado por la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE).

EL ENIGMA DE LAS COSQUILLAS

Acerca del microdiálogo: “Charla en la fosa común” de Lili Muñoz

Nora Mantelli

“Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que esta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella”.
(Deleuze, 1990:155)

“Se ha metido en el ojo un cuerpo extraño”.
Torres Molina, 2010:349)

*“-Ojo de gato triste y amarillo-
Yo en mis ojos, paseo por las ramas”.*
García Lorca, 1998:88)

*“Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos”.*
Neruda, 1992:157)

Embarcarnos en una visibilización del acontecimiento teatral en la Norpatagonia argentina: Neuquén, provoca, elabora y compromete interrogantes tenaces, fruto de nuestras inquietudes. Uno de ellos es ¿Cómo Mirar con mayúscula, es decir, cómo describir “ese acto intencional seguido del gesto de enfocar los ojos en algo con el propósito de ver solamente eso”? (Del Estal, 2010:15). Se nos señala que la “necesidad de mirar solo es posible si previamente se ha construido una mirada” (2010:21). ¿Es una mirada desde lo *zoon*, en tanto ser vivo, biológicamente derivada, melancólica como la del gato triste y amarillo de Federico García Lorca? ¿O una no mirada amputada y autocanibalizada, como sacrificio irredento de Pablo Neruda en homenaje al granadino? Parecen dispositivos extremos que solo conducen al destierro y lo que intentamos es construir una mirada, una Mirada que recorre y es recorrida por la dramaturgia en nuestro contexto norpatagónico. Nos referimos más que a una mirada crítica a la construcción de una crítica de nuestra mirada, aquella que precisa de la voluntad para producir y se centra en una acción que nos interpela, la praxis dramaturgica de nuestra región. Qué es y qué no es la praxis dramaturgica en el quehacer de las mujeres del mundo teatral neuquino. Una mirada inscripta en una praxis particular frente a la imposibilidad objetiva, consciente del conflicto irresoluble -Adorno *dixit*¹- entre “pensar la praxis artística como devenida instancia estética, meditarla como abstraída y puramente sublime - en tanto singularidad irrepitable que excede toda clasificación- no contaminada o como mera mercancía producto de la cultura, sin restos estéticos -como puro concepto de vehículo de transmisión ideológica” (Grüner, 2002:5). En un intento

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

por superar esta dicotomía en la observación reciente de la recepción, la distinción alternativa que propone H. Gardner (2011:104) encuentra tres rasgos característicos o categorías de lo que se reconoce hoy como obras artísticas desde el/los espectador/es: aquellas que generan interés, son memorables y proponen una exploración posterior.

En ese proceso de construcción -limitado ante la múltiple producción dramaturgica neuquina- nos interesa analizar algunas prácticas específicas, algunas experiencias situadas como formas de problematización. En este caso, nos encontramos con una significativa intervención reciente: la producción de textos de minificción teatral. Impulsada por el escritor Eduardo Gotthelf, la publicación de una antología del género en el marco de la Feria del Libro Cipolletti 2015, inaugura un espacio novedoso, “un paso en una senda cuya trayectoria solo se develará con el tiempo” (2015:9). Allí, de los dieciocho autores de las obras seleccionadas, cinco producen en el ámbito de nuestra zona de Río Negro y Neuquén. Dos son mujeres, una barilocheña que vive en Buenos Aires y Lili Muñoz, si bien oriunda de Entre Ríos, reside, trabaja y crea en Neuquén desde hace más de dos décadas.

La aseveración acerca de que el subgénero microficción teatral más que para ser leído está destinado a convertirse en acontecimiento espectacular, se confirmó en el acto de presentación de la publicación, al representar algunas de las obras como, por ejemplo, “Habitación 304” de Roberto de Bianchetti y “Reclamo” de Karen Fogelström. Estas invitaciones a mirar dieron cuenta de los rasgos propios como la condensación metonímica del presente, la obligada inmediatez que sorprende e impacta al espectador, lo imprescindible de la economía temporal, la precisión anticipada dada la carencia temporal para desarrollar una atmósfera intensa, esa impetuosa energía propiciadora de la tensión y el interés simultáneos para asediar al espectador, ante este instrumento sugestivo en ambigüedad y virtud polisémica que conduce a una activa re-flexibilidad dramática.

La obra elegida nos ha convocado a una actividad vigorosa en la necesidad de completar los intersticios, los huecos indispensables de la acción y/o para accionar en respuesta según sus características dramaturgicas. Reconocemos su factura liminar sin codificación estricta y con disposición a la intersección, mixtura y/o intertextualidad con otros discursos de diversa índole, como por ejemplo, residuos clásicos alternando con discursos populares. (Artesi, 2015:80)

En el caso que nos ocupa, el indispensable recorte se dispone literalmente alrededor de una imagen, de una línea de la escena del microdiálogo, “Charla en la fosa común” de Lili Muñoz (2015)², donde uno de los personajes protagonistas, Susana, dialoga con un cierto Federico en una huesa y le pide que no le haga cosquillas. Las cosquillas ahuecan en los cuerpos actorales que se encuentran en la fosa.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Hablamos de un recorte literal sobre la borrosidad y movilidad de los personajes efigies del texto dramático que -en consonancia con las didascalias- se distinguirán sin confusiones cuando se transformen en acontecimiento convivial, a medida que avance la escena. Anticipamos así una discutible dialéctica:

(...) el discurso del espectador se funda en la transferencia que ocurre en el plano simbólico en el momento del espectáculo... que no es solamente disponerse a “estar” sino que el plano simbólico es el único lugar aparente que es el discurso del inconsciente, que aparece enmascarado. [...] y así aparece el Otro que establece un diálogo y se instala la intersubjetividad que es la prueba de la variedad de los sentidos. Diálogo que se realiza entre los sujetos que participan del espectáculo pero también entre cada espectador y el mismo espectáculo. (Goutman, 2003:70)

¿Por qué seleccionamos esa imagen y no otros silencios, otros huecos, otros aspectos, otros espectros?

Pues, esta línea, este espacio se constituye en una micropoética que compone un universo de tensión, cruce e hibridez de diferentes materiales y procedimientos, propicios para la diversidad que se cuele en un espesor de detalle (Dubatti, 2009:6)³. En un primer momento, encerrada en una economía molecular, la micropoética escénica de las cosquillas sorprende y desequilibra la recepción:

Microdiálogo. Personajes: Federico, Mujer.

Siluetas borrosas y móviles, van haciéndose más nítidas.

FEDERICO: -¿Estás?

MUJER: -Sí. También. No me hagás cosquillas.

FEDERICO: -Uno más que deambula.

MUJER: -Una. Del patio de atrás. ¿Por qué te encuentro? (Muñoz, 2015:57)

Esa micropoética intempestiva capta los movimientos de los personajes que vivirán en los actores a futuro y como un dispositivo móvil nos permite comunicarnos con otros espacios y acciones de la dramaturgia, la literatura y otras disciplinas. Diríamos aquí, es un movimiento privilegiado que forma parte de un conjunto más complejo, un movimiento puesto en primer lugar en la acción y efecto de las cosquillas en una fosa; un movimiento cargado de datos y de memoria.

En un sentido primario, el acto de orden físico de las cosquillas puede desplazarse desde el halago y la risa hasta la sensación de peligro y de tortura⁴. Las cosquillas ahuecan, profundizan la concavidad axilar metonímicamente y nos llevan a la fosa como espacio dramático y en ese oscuro pozo, cuenco, se obliteran, esconden un enigma. La experiencia situada de las cosquillas en ese agujero, en ese contexto dramático de la escena se enciende como fractal y expande su función iterativa.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Cosquillas de muertos que dialogan en la fosa. Nos interrogó la extrañeza de esa operación entre los muertos, muertos en una fosa común donde van los que no tienen propia sepultura.

En referencia a esta elección del espacio dramático, la autora del microdiálogo nos revela:

Lo de la Fosa Común, en parte es ficción y en parte tiene una cara de verdad: mi amigo, ese del Monte Susana, vivía ahí y me contó que no hay registro de las 9 mujeres presas que en 1898/99 llegaron desde Buenos Aires a Ushuaia para poblar la isla⁵. Yo cuando estuve intenté averiguar y algo de eso era verdad. Se confunden nombres, sobrenombres (cuando los hay). Entonces se me ocurrió que todos los insepultos, tengan o no nombres, sean mujeres u hombres, andan girando por los mundos. (Muñoz, 24/08/2015)

Desde el primer acercamiento, la acción definida discursivamente produjo una sorpresa en la recepción, algo inesperado de rasgos hologramáticos. Allí, esa opacidad invitaba a explorar cierta posible información presente pero no visible, a traducir la situación para decodificar, a vislumbrar los hilos de la red⁶.

¿Por qué se presentó como enigma? Porque percibimos acciones encubiertas que dan a entender otros sentidos. La tradición del célebre *ainigma* sofócleo reaparece con sus elementos significativos y sentidos dobles. Pero tenemos una pista. Para que el enigma sea consecuente es necesario una lectora/espectadora confabulada, cómplice⁷.

El hueco como generador signífico presente pero no visible defiende su borradura a través de la intensidad elíptica y al mismo tiempo con huellas claras requiere de la participación de la receptora para interpretarlo en su extensión. Se organiza como una entidad espectrográfica⁸, que remite tanto a una lectura política o ideológica como a una experiencia del mirar lo real, lo imaginario o lo fantástico. Espectrografías como sinonimia de espectros, fantasmas, sin tierra en la tierra, encarcelados, insepultos, leyendas y movimiento teatral poético que irrumpen de la fosa donde todo converge. Desentrañamos algunas.

Espectrografía literaria

*El agujero de la fosa nos traslada al Canto XI de *Odisea*, cuando Odiseo llega al Hades y después de llevar a cabo los ritos pertinentes, los muertos se acercan y entre ellos se presentan las mujeres muertas:

Abrí un hoyo de un codo por lado, hice alrededor de él una libación dedicada a todos los muertos, primeramente con aguamiel, luego con dulce vino y a la tercera vez con agua, y lo polvoreé todo de blanca harina... corrió la negra sangre y al instante se congregaron las almas de los muertos: mujeres jóvenes, mancebos, ancianos, tiernas doncellas, todas alrededor del hoyo... La primera sombra que vino fue Elpénor, vino luego la sombra de mi difunta madre Anticlea... mientras conversábamos vinieron cuantas mujeres fueron esposas o hijas de eximios varones. Vi a Fedra, a Procris y a

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

la hermosa Ariadna (...). (Homero, 2004: vv. 25; 35; 52-53; 85-86; 225-227; 322)

*En la obra, hay intertextualidad confesa de un fragmento poético de Federico García Lorca del poemario *Diván de Tamarit* de 1936, "IX Gacela del amor maravilloso" en boca del personaje Federico y hacia el final es el propio Federico quien recita un fragmento poemático de la autora⁹. Recordamos que las estrategias intertextuales identifican a la ficción breve como una de sus características de reconocimiento. (Greco, 2015:116)

Espectografía de género

*Nos interesa una indagación que nos lleve al proceso de producción del empoderamiento de las mujeres que no es jerárquico ni dicotómico. Ese empoderamiento tiene sus movimientos estratégicos y encontramos elementos de esta microficción teatral evocativos de momentos históricos contextuales donde se produjeron singularidades en las prácticas conformando campos de experiencias menos conocidos o reconocidos. Así aparece, se describe y define su protagonista en consonancia con una visibilización de la propuesta histórico-política que apeló a las mujeres relegadas para poblar la patria austral en combinación con leyendas espectrales populares¹⁰.

MUJER: -¿Sabés? Soy una leyenda. Me llaman Susana, sí, igual que el monte que venera la isla.

FEDERICO: -(Entusiasmado) Como en los viejos tiempos. Aquí un fogón. Alguien que acompaña con palmas. Otro que toca la guitarra. Aparece la narradora y...

MUJER: -Soy Susana, la dama de blanco de Ushuaia. Me enamoré de un preso. Yo vivía en una casilla, en el pueblo. No en la cárcel del Fin del Mundo. No. Mi amante sí. Él estaba ahí y construía la iglesia. Todos los días. Igual que los demás. Bueno, los presos políticos no. Esos no. (Muñoz, 2015:57)¹¹

Nos dice la autora:

Al monte, a uno de los montes de Ushuaia¹² escuché a un amigo que él le llamaba Susana¹³. No le pregunté entonces y ahora hace años que anda o andaba por Colombia.

Hice mixtura con la leyenda de la dama de blanco en Ushuaia (que también es ficción sobre la base de la dama de blanco que gira por el mundo). (Muñoz, 24/08/2015)

*Mujeres aparecidas y desaparecidas, mujer de blanco, mujeres espectrales, mujeres presas, mujeres víctimas de las cosquillas -torturas en el fin del mundo. Es curioso que en el siglo XIX, por la misma época en que se intentaba poblar con mujeres presas el confín patrio, también una mujer, dedicara gran parte

de su vida a la escritura y trabajo social en las cárceles de España, particularmente Madrid. Nos referimos a Concepción Arenal, coetánea de las presas del fin del mundo quien dice en uno de sus libros:

En *La mujer del porvenir* (1868), señaló las contradicciones en la consideración de la mujer (“Si la ley civil mira a la mujer como un ser inferior al hombre, moral e intelectualmente considerada, ¿por qué la ley criminal le impone iguales penas cuando delinque?”), combatió los prejuicios sobre la supuesta inferioridad fisiológica, moral e intelectual de la mujer y exploró las consecuencias de su acceso a la educación y al trabajo¹⁴.

*Del mismo modo, como un ritual despojado de significado genuino, prorrumpen las máscaras interpretativas productoras de marginación por diferencia sexual y segregación en condición de explotación normalizada, las diferencias convertidas en desigualdad:

FEDERICO: ¿Por qué la huesuda me tocó temprano? “Por puto, por rojo y por gitano”. [...] MUJER: ... o yo una puta.... (Muñoz, 2015:57-58)

Espectografía dramaturgica

* “Charla en la fosa común” también evoca, en gesto analógico, otro espacio dramático, cuando en el año 2011 se estrena en Neuquén *La fin del mundo*, Lado A, Lado B, propuesta por el elenco de *Todoesunabroma.inc*. Allí, en la primera parte, el Lado A, “Los personajes viven en un pozo, real o metafórico, y mantienen una relación basada en la paranoia, la desconfianza y la espera permanente de un cambio”. Desde un planteamiento muy diferente, “se inscribe en la tradición beckettiana de teatro del absurdo”, también se apela a la potencia de la encerrona trágica. Concluye su gacetilla periodística:

Cada versión de la obra ofrece una mirada diferente sobre la situación planteada. ¿El LADO A es la máscara, y el LADO B, la sombra, o al revés? Esto será algo que los espectadores podrán responder, si pueden identificarse con la máscara y la sombra que todos tenemos y que el teatro sólo intenta representar desde la escena. (23/02/2012)¹⁵

Nuestra mirada a la minificción teatral es insuficiente. Como dispositivo nos permitió ver atisbos de “su régimen de luz, la manera en que esta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella”. (Deleuze, 1990:155)

No obstante, la carencia se produce por el inevitable trabajo incompleto. Ancira García (2015:8) citando a Benjamin transcribe:

(...) quien trate de acercarse a su propio pasado debe comportarse como un hombre que cava, pues los estados de las cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración, entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Es la ambigüedad de la espectralidad constitutiva de la minificación teatral lo que impide concluir.

En palabras de Derrida (1998:20):

Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido. Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre de saber.

Concisión: la pieza dramática “nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí”. (Derrida, 1998:21)

BIBLIOGRAFÍA

----- (2015). *Primer Concurso Nacional de MICROFICCIONES TEATRALES. Feria del Libro Cipolletti, 2015*. Cipolletti: Dirección General de Cultura de la Municipalidad de Cipolletti en el marco de la 12 Feria del Libro.

----- (2012) *La fin del mundo*. 23/2/2012. Recuperado de <http://lafindelmundoobra.blogspot.com.ar/>.

ANCIRA GARCÍA, Andrea (2015). “Entre lo visible y lo invisible: la mirada espectral como herramienta conceptual y metodológica en el análisis de la imagen”. Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos 2014. https://www.academia.edu/14264964/Entre_lo_visible_y_lo_invisible_la_mirada_espectral_como_herramienta_conceptual_y_metodologica_en_el_analisis_de_la_imagen_Ponencia_Encuentro_Internacional_de_Estudios_Visuales_Latinoamericanos_2015.

ARTESI, Catalina Julia (2015). “Monólogos sobre mujeres”, en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° XXIV*. XXIII, p. 77-81. Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año XVI, Vol. 24, Febrero 2015, Buenos Aires, Argentina. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=535.

CANCLINI, Arnoldo (1989). *Así nació Ushuaia. Orígenes de la ciudad más austral del mundo*. Buenos Aires: Plus Ultra.

DELEUZE, Gilles (1990). “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa. <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Usuario/Mis%20documentos/2016%20NORINO/Deleuze-Que-Es-Un-Dispositivo.pdf>.

DEL ESTAL, Eduardo (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

- DERRIDA, Jacques (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Trotta.
https://monoskop.org/images/6/61/Derrida_Jacques_Espectros_de_Marx_1998.pdf
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- FAVARO, Orietta, Graciela IUORNO (2010). “Dossier. Reflexiones en torno a los estudios sobre Territorios Nacionales”, en Programa interuniversitario de Historia Política. Julio de 2010. <http://historiapolitica.com/dossiers/territorios/>.
- GARDNER, Howard (2011). *Verdad, belleza y bondad reformuladas*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA LORCA, Federico (1998). “De otro modo”, en *Canciones*. Editorial Universitaria. Chile. www.cervantesvirtual.com/.../residencia-en-la-tierra.../ff258e00-82b1-11df-acc7-002...
- GOUTMAN, Ana (2003). *El significado escénico: significación y medios*. México: UNAM.
- GRECO, Martín (2015). “Microteatro y microficción. Las brevísimas tragedias de Achille Campanile”, en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° XXIV*. XXIII p. 114-120. Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año XVI, Vol. 24, Febrero 2015, Buenos Aires, Argentina. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=535.
- GRÜNER, Eduardo (2002). *El sitio de la mirada*. Conferencia dictada en SEMA Seminarios de Primavera 2002 el 16/9/2002. <http://documents.mx/documents/eduardo-gruner-el-sitio-de-la-mirada.html>.
- HAURIE, Virginia (1996). *Mujeres en tierras de hombres. Historias reales de la Patagonia invisible*. Barcelona: Sudamericana.
- HOMERO (2004). *Odisea*. Buenos Aires: Losada.
- LACALZADA DE MATEO, María José (2012). *Concepción Arenal: mentalidad y proyección social*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza. https://books.google.com.ar/books?id=0BjNUA-fD2UC&pg=PA609&lpg=PA609&dq=CONCEPCIÓN+ARENAL+REVISTA+ARENAL&source=bl&ots=A-_H_2cLLJ&sig=cGP0g3jhJX-9YR_oUUbSLWL9Jzk&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjI58TS0trMAhVBD5AKHZ8nDCQQ6AEI MjAC#v=onepage&q=CONCEPCI%3%93N.
- LAZZARONI, Alicia (2007). Monte Susana - Historia del tren de los presos de Ushuaia. Buenos Aires: Utopías. Colección del Presidio. Reseña recuperada de <http://www.editorialutopias.com/producto/monte-susana-historia-del-tren-de-los-presos-de-ushuaia/>.
- MUÑOZ, Lili (2011). “Hacia la cruz del sur”, en *Espacio del poeta. Revista literaria de habla hispana*. N° 2, Sábado 1° de enero de 2011. http://espaciodelpoeta.blogspot.com.ar/2011_01_01_archive.html.
- (2015). Entrevista virtual, el 24 de agosto de 2015. <https://www.facebook.com/lili.munoz.58?fref=ts>.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

- NACACH, Gabriela (2012). "Tierra del Fuego: construcción científico-política de la exclusión y contra imagen del ideal ciudadano", en *Dynamis*, 32(1), 69-92. <https://dx.doi.org/10.4321/S0211-95362012000100004>.
- NERUDA, Pablo (1992). "Oda a Federico García Lorca". Residencia en la tierra II. p. 157. Editorial Universitaria. Chile. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd7z7>.
- NOGUEROL, Francisca (2011). "Espectografías: minificción y silencio", en *LEJANA. Revista Crítica de narrativa breve*. N° 3 (2011:1).
- PAYRÓ, Roberto (2006). *La Australia Argentina*. Editorial del Cardo. Bibliotecas Rurales Argentinas. <http://www.biblioteca.org.ar/>.
- SOLANAS, Fernando -Pino- (1997). "Mi cine es un triunfo contra la desesperanza". Entrevista sobre *La nube*, basada en *Rojos globos rojos*, Pavlovsky. La Nación. Espectáculos. Domingo 23 de febrero de 1997. <http://www.lanacion.com.ar/64166-mi-cine-es-un-triunfo-contr-la-desesperanza>.
- STRAWSON, Peter (1997). *Análisis y metafísica*. Barcelona: Paidós.
----- "Ushuaia: Historia y leyendas", en *Interpatagonia*. <http://www.interpatagonia.com/ushuaia/historia.html>.
- TAL, Tzvi, (1998). "Del cine-guerrilla a lo 'grotético'. La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, volumen 9, n° 1, enero-junio de 1998. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1093/1125>.
- TORRES MOLINA, Susana (2010). "Manifiesto vs manifiesto", en Proaño Gómez, G. Geirola (2010). *Antología de teatro latinoamericano*. Tomo 1. Buenos Aires: INT.

NOTAS

¹ Citado por Grüner.

² El Primer Concurso Nacional de Microficciones Teatrales es el título que compendia las dieciocho (18) obras seleccionadas por el jurado integrado por Raúl Brasca, Eduardo Rovner y Luisa Valenzuela. Su promotor y ejecutor, Eduardo Gotthelf los define de este modo:

La brevedad es solo su característica más visible. Son textos despojados, concisos, híbridos, leves, transgenéricos, que callan más que lo que dicen, de alto impacto, y que deben ser completados por el lector, cuyo pensamiento impregnan y estimulan. Son microorganismos mutantes: tanto pueden tomar la forma de un cuento, de un aviso clasificado, de un epitafio o incluso de un texto teatral, como en este caso. La Microficción Teatral es un subgénero muy específico, destinado tanto a ser leído como, sobre todo, a ser representado. (2015:9)

El hecho de ser el primero del país evidencia la avidez de productividad y creatividad teatral de la zona del Alto Valle. Podemos mencionar como virtual antecedente, los 32 Textos inéditos a difundir por el mundo. Textos Concurso Internacional de Microficción Dramatúrgica "Garzón Céspedes 2013": Del Monólogo Teatral, el Soliloquio Teatral y el Monoteatro sin Palabras Hiperbreves, en *Los cuadernos de las gaviotas*. N° 110 Microficción dramatúrgica Madrid/ México/ 2014. COMOARTES. La publicación online pone en valor esta iniciativa:

JURADO: -Presidente: Francisco Garzón Céspedes (Cuba/España). -Miembros: Mayda Bustamante (Cuba/España), José Víctor Martínez Gil (México), Mayte Torres Campos (España). El Jurado avala que la importancia de este Concurso viene dada: Porque ha

sido el primer Concurso en el mundo en convocar la Dramaturgia Hiperbreve (en el 2007: Monólogo Teatral; y del 2008 al 2013: Monólogo Teatral, Soliloquio Teatral y Monoteatro sin Palabras Hiperbreves). Porque por primera vez en el mundo este Concurso ha convocado el Monoteatro sin Palabras desde el 2008, y muy posiblemente, el Soliloquio Teatral como tal (ése hablar solitario del personaje consigo mismo... también desde 2008). Porque sus Bases han sido difundidas completas por más de cincuenta medios de numerosos países y distintos continentes. Por la participación que ha alcanzado en todas sus convocatorias; en ésta de 2013, cientos de textos inéditos de numerosos países de dos continentes, siendo galardonadas obras de: Argentina, Bolivia, Chile, Costa Rica, España, Perú y Venezuela, en una edición en que el Jurado Internacional ha decidido ser de nuevo especialmente riguroso y centrarse más en la teatralidad posible, y en que varios de los finalmente reconocidos son destacados dramaturgos profesionales y/o escritores de relieve con premios nacionales e internacionales de relevancia. (2014:8)

³ Dubatti (2009:6) multiplica las adjetivaciones del concepto micropoética: poética de un ente particular poético, compleja, múltiple, sorprendente, capaz de ser analizada en detalle, y aquí remite a Peter Brook “del detalle del detalle del detalle” Dubatti, J. (2009:6). “Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas”, en Dubatti (2009). *Concepciones de Teatro*. Buenos Aires: Colihue Teatro.

⁴ “En medicina, Las cosquillas son respuestas rápidas a situaciones de peligro que el hombre adquirió para defenderse. Son así, reacciones de pánico. Los neurólogos consideran que pueden ser una respuesta primitiva del ser humano, existente desde nuestros antepasados. Esa especie de instinto divertido serviría como una alerta para el cuerpo, estimulando reacciones de defensa frente al peligro como, por ejemplo, una araña o un escorpión recorriendo el cuerpo de la persona. Cuando algún insecto intentaba escalar las piernas del hombre antiguamente, eran las cosquillas las que activaban el sentido del ser humano para ahuyentar al ser vivo. Además, las cosquillas pueden producirse como manifestación de cariño entre algunas especies animales, como los monos. [...] Esto llevó a que los científicos dedujesen que si las cosquillas no causasen tanta risa, la persona que las recibe hasta podría reaccionar agresivamente, puesto que se habla de una actitud defensiva. La parte del cerebro que se activa con el cosquileo es la que se anticipa al dolor, por lo que la reacción automática puede ser hasta torpe para evitar que prosiga”. (Esther Samper (Shora) <http://medtempus.com/archives/por-que-una-persona-no-puede-hacerse-cosquillas-a-si-misma/>).

⁵ “El libro *Monte Susana. Historia del tren de los presos de Ushuaia*, publicado en 2007 por la escritora local Alicia Lazzaroni en la editorial Utopías, trata sobre el viejo ferrocarril del presidio, símbolo e ilusión de libertad en un pueblo atado al presidio, encerrado en una isla en lo último del mundo. El itinerario, que dura 14 kilómetros-capítulos, los mismos que tuvo la vía principal del tendido, se inicia con la aparición del palocarril, apenas unos vagones empujados por bueyes, durante la época de construcción del gran edificio de piedra, a principios de siglo XX. Continúa con la inauguración del Decauville, un verdadero tren con locomotora, en el que durante casi cuatro décadas los presos se trasladaron al monte, al oeste del casco urbano, a talar árboles para las máquinas a vapor y las calderas del penal. Toda la historia de este particular vehículo, que nunca fue olvidado por los habitantes de la ciudad, transcurre en el libro; en especial los incendios que causó, los descarrilamientos y las fugas perpetradas por los penados destacados en tareas en el bosque o como operarios de la locomotora. Durante casi cuatro décadas, desde 1910 hasta 1947, el tren de la cárcel llevó penados a cortar leña hasta las afueras del pueblo de Ushuaia, primero al monte Susana y más tarde al cañadón del Toro, convirtiéndose en un elemento cotidiano del confin. El ferrocarril también provocó accidentes e incendios que trataba de reparar, trasladando hombres al dispensario o bomberos para apagar las llamas. Era causa y efecto, enfermedad y remedio. Los niños salían todos los días a verlo pasar con la curiosidad con que se mira a las novedades, aunque no lo fuera. [...] La historia del penal fue amasada con datos de memorias gubernamentales, informes de inspectores y recuerdos de empleados que trabajaron para el establecimiento y consideraban natural el hecho de que la ciudad viviera enquistada al

presidio. Tratar de alejarse de esa crónica construida desde el poder y la costumbre es difícil. Intentándolo, he recogido textos de las más surtidas procedencias, como testimonios de presos, reflexiones de escritores y viajeros, remembranzas de vecinos, noticias de diarios y hasta los dichos de un ex-penado que visitó la ciudad hace poco tiempo, sin descartar la historia institucional ni olvidar que la memoria es selectiva y que si se escribiesen varias historias del tren del presidio todas serían diferentes”.

⁶ “Abandonemos la noción de simplicidad perfecta de conceptos... en lugar de ello, imaginemos el modelo de una elaborada red, de un sistema, de elementos conectados entre sí, de conceptos; un modelo en el que la función de cada elemento, de cada concepto, sólo puede comprenderse apropiadamente desde el punto de vista filosófico captando sus relaciones con los demás, su lugar en el sistema. Todavía sería mejor sugerir la imagen de un conjunto de sistemas de este tipo formando todo él un dispositivo mayor”. Strawson, Peter (1997:63). *Análisis y metafísica*. Barcelona: Paidós.

⁷ Francisca Nogueroles en su estudio “Espectografías: minificción y silencio”, en *LEJANA. Revista Crítica de narrativa breve*. N° 3 (2011:1) trabaja sobre la relevancia del silencio en la narrativa breve donde analiza que estas obras caracterizadas por su intensidad poética y su brevedad necesitan de un lector/a confabulado, premisa presentada por uno de sus más reconocidos referentes: Juan José Arreola.

Y a propósito de Arreola, del género breve y de las mujeres, recordamos un texto señero del escritor mexicano que agudiza su ironía característica:

Profilaxis de Juan José Arreola, en *Cuentos fantásticos*. Biblioteca Personal de JLB. Hyspamérica, 1980.

Como es público y notorio, las mujeres transmiten la vida. Esa dolencia mortal. Después de luchar inútilmente contra ella, no queda más recurso que volver a Orígenes y cortar por lo sano sobre un texto de Mateo. A Pacomio, que aisló focos de infección en monasterios inexpugnables. A Jerónimo, soñador de vírgenes que solo parieran vírgenes.

Salve usted de la vida a todos sus descendientes y únase a la tarea de purificación ambiental. A la vuelta de una sola generación, nuestros males serán cosa del otro mundo. Y las últimas sobrevivientes podrán acostarse sin peligro en la fosa común a todos los Padres del desierto.

Cabe señalar que en nuestro medio, la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la carrera de Letras de la FH de la UNCo cuenta con una frondosa producción académica de sus docentes sobre el género: Laura Pollastri, Gabriela Espinosa y Silvia Mellado.

⁸ Remitimos aquí a la interpretación del concepto que hace Derrida (1998) a propósito de la vigencia o no de Marx, partiendo de la Escena V del Acto I de *Hamlet* de Shakespeare, de la que tomamos un fragmento:

El espectro se convierte más bien en cierta “cosa” difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido. El espíritu, el espectro, no son la misma cosa, tendremos que afinar esta diferencia, pero respecto a lo que tienen en común, no se sabe lo que es, lo que es presentemente. Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre de saber. [...] Esa Cosa que no es una cosa, esa Cosa invisible entre sus apariciones, tampoco es vista en carne y hueso cuando reaparece. Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí. Una espectral disimetría interrumpe aquí toda especularidad. Desincroniza, nos remite a la anacronía. Llamaremos a esto el *efecto visera*: no vemos a quien nos mira. Aunque en su fantasma el rey se parece a sí mismo “como a ti mismo tú te pareces” (“*As thou art to thy selfe*”), dice Horacio, esto no impide que mire sin ser visto: su aparición le

hace aparecer también invisible bajo su armadura (“*Such was the very Armourhe had on [...]*”). [...] Habla en nombre de la vida, pretende saber lo que es. ¿Quién lo sabe mejor que un ser vivo?, parece decir fuera de bromas. Procura convencer(se) allí donde (se) da miedo: resulta que aquello que se mantenía vivo, (se) dice, ya no está vivo, ya no resulta eficaz en la muerte misma, estad tranquilos. (Se trata, ahí, de una manera de no querer saber lo que todo ser vivo, sin aprender y sin saber, sabe, a saber: que, a veces, el muerto puede ser más poderoso que el vivo. Y, por eso, interpretar una filosofía como filosofía o como ontología de la vida nunca resulta fácil, lo que quiere decir que resulta siempre demasiado fácil, indiscutible, como lo que cae por su propio peso, pero tan poco convincente en el fondo, tan poco convincente, como la tautología, una tauto-ontología bastante heterológica, la de Marx o de cualquier otro, que no reconducirá todo a la vida sino a condición de incluir en ella la muerte y la alteridad de su otro, sin la cual ésta no sería lo que es). En una palabra, se trata a menudo de hacer como que se constata la muerte allí donde el certificado de defunción sigue siendo el performativo de una declaración de guerra o la gesticulación impotente, el agitado sueño de un dar muerte. (1998:21,62)

⁹ *Hacia la cruz del sur*. Lili Muñoz Obeid, Neuquén-Patagonia-Argentina.

Hacia la cruz del sur
“compañero del alma”[1]
a brujularla
hasta encontrar los centros
las otras y los otros
si el sur se ombliga
¿te das cuenta?
al norte ya no hay centro del mundo
cambia el ombligo
todo es según el punto en que sitúas
igual que en el amor y sus lenguajes
si los años arriba
o si abajo
si el pesar de distancias y de ausencias
proa hacia las cuatro estrellas
compañero
hacia los cuatro puntos de la tierra
a remover centralidades en los mundos
con el poema-amor
con la palabra
con rotundez de árbol y de piedra
vientos del sur
no hay otro norte
solo sur
palma en mi palma
vigilia por “el rayo que no cesa”[2]
al este tu mirada
fecunda colibríes en la tierra.

[1] “Compañero del alma”, construcción de un verso del poema *Elegía a Ramón Sijé*, en *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, enero de 1936.

[2] *El rayo que no cesa*, título de uno de los poemarios de Miguel Hernández, enero de 1936.

¹⁰ Virginia Haurie es la autora de un libro dedicado a mujeres que intervinieron de modos distintos en la configuración política y geográfica de la Patagonia, *Mujeres en tierras de hombres*. (...)

¹¹ “El biopoder; esto es, la articulación que se da entre los procedimientos propios de la biopolítica y los procedimientos propios del poder disciplinar, es interpretado así desde dos ópticas. En primer lugar, como parte de un accionar genocida hacia los pueblos originarios (*dejar morir* a los fueguinos). La antropometría y el control de los cuerpos por medio de las

fotografías, entre otras disciplinas o métodos, permitieron justificar la inferioridad biológica de dichos grupos humanos y su exclusión de la sociedad nacional.

En segundo lugar, la crisis demográfica de Tierra del Fuego y la necesidad de poblar la isla coadyuvó en la búsqueda de los sujetos del progreso (*hacer vivir al delincuente*). Ushuaia se convertirá, con la creación del principal penal de la Argentina, y paralelamente al disciplinamiento de la cuestión indígena, en una suerte de contracara de la imagen de normalidad de la metrópolis; el sitio por antonomasia para encerrar la anormalidad que se buscaba erradicar de Buenos Aires y que estaba generando la decadencia del mundo urbano aludida y denunciada para la época. Anormalidad que, sin embargo, podría en este caso regenerarse o corregirse por medio del trabajo; algo sumamente cuestionado por las ideas criminológicas del momento. La idea de coyuntura se instala con fuerza. La regeneración iría de la mano con una necesidad: la colonización y el ejercicio de la soberanía nacional en la isla”.

“La ciencia desplegará -el gabinete antropométrico es ejemplo de ello- sus modernos mecanismos de poder y control. Marco propicio de estudio para la formulación de tesis científicas sobre la peligrosidad social, la cárcel de Ushuaia se constituyó como panóptico; “un brillante faro de modernidad punitiva en el fin del mundo” y no simplemente un lugar para deshacerse de los incorregibles”. (Nacach, 2012:91-92)

“Las demás instituciones sociales sólo fueron llegando lentamente, quizá debido a lo escaso de la población, quizá por la terrible fama de lugar lejano y brumoso que tenía la zona. En cuanto a aquélla, es interesante que el segundo censo nacional, en 1895, indicaba una población de 477 personas (225 urbanas, 252 rurales) y que el aumento desde 1869 había sido también de 477, lo que indica que los indios no eran contados. Los habitantes urbanos eran todos de Ushuaia. Había 144 hombres (120 solteros) y 55 mujeres (38 solteras) de nacionalidad argentina y 145 y 19 respectivamente extranjeros. En 1914 había subido a 2504 para el territorio y 1447 para Ushuaia, de los que 226 eran mujeres”. (Dossier. Reflexiones en torno a los estudios sobre Territorios Nacionales Así nació Ushuaia. Orígenes de la ciudad más austral del mundo. Arnoldo Canclini. El texto forma parte del libro de Arnoldo Canclini, *Así nació Ushuaia. Orígenes de la ciudad más austral del mundo*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1989; Dunken, 2006. La selección de los capítulos corresponde a Graciela Luorno (CEHEPYC-Universidad Nacional del Comahue). A. C. es Doctor en Filosofía y Letras (UBA), Doctor *Honoris Causa* en Teología, Docente, historiador y escritor. Presidente del Instituto de las Malvinas, Miembro de la Asociación Bautista Argentina).

Por otra parte, desde una mirada de cineasta comprometido con el quehacer político partidario, Fernando “Pino” Solanas abre la acción de su película *El viaje* (1990) con *La cárcel del fin del mundo* como escenario para su protagonista, Martín Hache-Walter Quiroz y retiene su valor simbólico crítico en todo el recorrido. (1997)

¹² Monte Susana se encuentra hacia el suroeste de la ciudad a unos 7 km, en el camino hacia la Bahía Lapataia y el Parque Nacional Tierra del Fuego.

¹³ Leyendas urbanas Ushuaia
<https://www.facebook.com/leyendasurbanasush/?fref=photo>.

“Mujer de blanco en Base Naval Ushuaia 1978, Segundo, un militar en plena guardia nocturna, apostado en una de las garitas que aún se puede observar en el predio perteneciente a la Base Naval, sobre la calle Perito Moreno, observó con terror cómo ‘una mujer que flotaba’ se acercaba lentamente hacia él, la mujer se distinguía en la oscuridad pues vestía de blanco; Segundo no dudó en abandonar su puesto sumido en un terror que le costaría dos días de arresto por insubordinación. Él no fue la única persona que nos cuenta sobre la aparición de esta mujer. Pasan los años y la historia se repite de manera similar. Lore, una lectora nos cuenta con respecto al presidio: ‘yo trabajé allí por un tiempo y un hombre mayor nos contaba que muchos conscriptos terminaban muy asustados por las cosas que veían’, en los años que la cárcel funcionaba, ‘el techo del presidio está lleno de agujeros de balas de los fusiles de los conscriptos y según cuentan, la famosa dama de blanco era la enfermera de los presos que murió un invierno cayendo de las escaleras de metal del pabellón número 3’. Lore nos relata que ‘la sensación que se siente en ese lugar no es para nada placentera’ y agrega ‘todo el tiempo sentís que te miran o lo que es peor... Te siguen’”.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

¹⁴ “Entre las críticas al sistema celular se encuentran las formuladas por: Concepción Arenal (ilustre penitenciarista española) que ha expresado ‘que dentro del sistema celular no se sabe si la obediencia es voluntaria u obligada. La voluntad del penado, que fue débil, que cuando esté libre deberá ser fuerte, que era necesario, indispensable fortificar, se debilita necesariamente porque no se ejercita. El ser que fue activo para el mal, se convierte en un ser pasivo para todo, y la energía moral que debe robustecerse se enerva’”.(Concepción Arenal, *Estudios penitenciarios*, T. 2, p. 42, Madrid 1895). Recuperado de www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-penitenciarios--0/. Cabe señalar que *Arenal* es una Revista académica de *Historia de las mujeres*, editada desde 1994 en España y que lleva el nombre en homenaje a Concepción Arenal.

¹⁵ El destacado es nuestro.

EL TEXTO DRAMÁTICO ¿La Cenicienta de la Literatura?

Alicia Ciucci - Mónica Cinquegrani

El presente trabajo pretende revisar el lugar que se le asigna a la enseñanza del texto teatral dentro de la escuela, en función del análisis y comparación de un corpus de trece planificaciones extraídas del área de Lengua y Literatura de nivel medio y técnico de las localidades de Cutral Có y Plaza Huincul (Neuquén) correspondientes a los ciclos lectivos 2014 y 2015.

Dichas planificaciones corresponden a todos los años de la escuela media (de primero a quinto) de los turnos mañana, tarde y noche, y a los cuartos años de las escuelas técnicas. De la observación de las mismas, se desprende que el texto teatral -o dramático- no es un contenido muy tenido en cuenta a la hora de elaborar las planificaciones, y en el caso de aquellas que contemplan su enseñanza lo hacen más bien desde un enfoque teórico, dando vocabulario y terminología específica pero nunca como experiencia práctica de lo que la actividad teatral significa.

Puede observarse que de las tres planificaciones de primer año revisadas solo una de ellas considera la enseñanza de este tipo de texto en la última unidad, proponiendo como contenidos de estudio tanto el hecho teatral -el guión, la puesta en escena y el uso de la voz y el cuerpo como forma de expresión- así como también la lectura de la obra de Adela Bach, *Ulises, por favor no me pises*. En el caso de las planificaciones de segundo año analizadas -una trabajada en un CPEM diurno y dos correspondientes a un CPEM de enseñanza nocturna con dos planes diferentes- ninguna de ellas contempla la enseñanza del acontecimiento teatral ni siquiera propone la lectura de obras teatrales. Por el contrario, se observa la prevalencia del texto narrativo por encima de los textos líricos y dramáticos, y el abordaje de contenidos propios de la lengua: coherencia, cohesión, adecuación, técnicas de estudio, clases de palabras, etc.

En el caso de los terceros años, se propone la lectura de obras shakespearianas pero sin promover un análisis de fondo del discurso teatral, es decir que se ofrece su lectura como simple obra literaria en la que se analizan algunas cuestiones vinculadas con la historia contada pero nada relacionado con la práctica teatral en sí. Algo similar ocurre en los cuartos años de un CPEM, donde se propone la lectura de *Las de Barranco* del dramaturgo Gregorio de Laferrère pero sin hacer hincapié en las características específicas del texto. En este caso, su análisis se enmarca en los aspectos propios del movimiento literario en el que fue concebida la obra. En cuanto a las planificaciones observadas de los quintos años puede notarse incluso una total ausencia de lo teatral: ni sus características ni aspectos que le son propios están contemplados en las mismas.

En líneas generales, pudimos observar la misma situación en las planificaciones del ciclo lectivo 2014. En todas ellas se repetían más o menos los

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

mismos contenidos: textos expositivos, uso de conectores, coherencia, cohesión, definición de literatura, tipología textual y un gran énfasis en el discurso narrativo. Durante los cinco años de educación secundaria son moneda corriente en estas planificaciones, variando solamente la secuenciación que se hace de un año a otro.

La pregunta que nos formulamos en relación a esto es por qué motivo el texto dramático es tan menospreciado en la enseñanza de la Lengua y la Literatura de nuestra escuela media. Al respecto, nos inquieta el hecho de que un texto tan completo, elaborado para el ejercicio de una práctica convivial, sea tenido a menos en los cinco años de secundaria. ¿A qué se debe esto? ¿Cuáles son los motivos que llevan a su total abandono? ¿Acaso no forma el texto dramático parte de los textos literarios? Y más aún, ¿acaso no figura como contenido de los Núcleos de Aprendizaje Prioritario? Podría llegar a comprenderse incluso si el texto teatral fuera abordado como contenido específico de uno de los años de educación secundaria, por ejemplo, tercero, cuarto o quinto, a partir de una secuenciación de contenidos. Pero es evidente que este no figura en las planificaciones de prácticamente ningún año, y en aquellas en las que está presente, por lo general no alcanza a desarrollarse.

Por otra parte, al observar esto, seleccionamos también un corpus de libros de Lengua y Literatura que podrían ser considerados manuales del área, para determinar si en ellos se aprecia también una ausencia de material teatral o si, por el contrario, entre sus páginas se dedica un espacio a lo teatral que consideramos tan especial y grato. Luego de observar los índices y adentrarnos en las unidades de cada libro, descubrimos -con gran alegría, debemos decir- que todos ellos incluyen el estudio del teatro. Así, por ejemplo, puede observarse que las autoras Marta Lescano y Silvina Lombardo, en sus libros *Para pensar y disfrutar la Literatura* (Polimodal 1 y ciclo básico 9) dedican un capítulo entero al estudio de esta rama del arte. Por su parte, los libros pertenecientes a la editorial Puerto de Palos también destinan parte de su publicación al estudio del teatro, donde se reconocen dos unidades: una, dedicada al teatro clásico, y la otra al teatro moderno y contemporáneo. Lo mismo sucede con libros de la editorial Santillana y Comunicarte, que ofrecen algunas de sus páginas también al desarrollo del texto teatral.

Entonces, si existe material bibliográfico disponible en nivel medio y técnico, y es un contenido contemplado por los NAP, ¿por qué no suele abordarse esta temática en las aulas? Creemos que la razón de fondo se debe a la creencia generalizada de que el teatro, en realidad, es solo una actividad lúdica que no permite trabajar contenidos considerados prioritarios para el buen uso de la lengua escrita.

En relación a esto, la profesora María Elsa Chapato, docente en la Facultad de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, afirma que:

Nadie puede negar que, a partir de la puesta en vigencia de la Ley Federal de Educación, el Teatro tiene autorización formal para ser un contenido

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

curricular en las escuelas de todo el país. Sin embargo, no se han generado todavía las condiciones institucionales para convertir lo legalizado en legítimo¹.

De hecho, si nos detenemos en esta afirmación, podemos agregar también que no solo se menoscaba la práctica teatral como actividad pedagógica, sino inclusive la lectura del texto teatral como contenido del área de Literatura. En ambos casos -considerado como hecho escénico y como discurso literario- creemos que la ausencia o menosprecio que se hace al teatro parte de la creencia errónea de que simplemente involucra la actuación y el uso del cuerpo a partir de juegos, y la noción de terminología que los y las estudiantes rara vez verán aplicada en su cotidianidad. Debido a esto, muchos lo van dejando de lado por no considerarlo fundamental para el aprendizaje de los contenidos “obligatorios”.

Al hablar con docentes del área -de las escuelas que tuvimos en cuenta para este análisis, y de otras instituciones-, muchos/as argumentan que el tiempo de clase no siempre alcanza para desarrollar la planificación en su totalidad y que, por ende, es preciso seleccionar aquellos contenidos que contribuyan a mejorar las capacidades de lectoescritura de los estudiantes, así como también las competencias discursivas y la comprensión de textos. Por esta razón, a la hora de hacer recorte de contenidos, lo primero que desaparece es el teatro y todo lo vinculado a él.

Razones tan absurdas como que el teatro es una práctica lúdica donde no se aprende nada, y que quita tiempo para los “verdaderos” temas pedagógicos, son oídas con frecuencia. Y es cierto, el teatro demanda muchísimo tiempo si se lo quiere ofrecer como una compleja experiencia convivial y no como un mero texto donde el alumno/a se limite a reconocer sus características literarias.

Al respecto, Raúl Castagnino, en su obra *Teoría del teatro*, ya a mediados del siglo pasado plantea la existencia de una relación particular entre el teatro y la literatura, sosteniendo que:

En los manuales de estética o teoría literaria se incluye el estudio del género dramático. En ellos aparecen noticias de cómo nació, de su evolución e historia; se consideran las diversas especies dramáticas y hasta, en algunos casos, se pretende establecer qué elementos integran la obra teatral. Pero en todos ellos queda sobreentendido el teatro como género dependiente de la estética literaria. (1967:17)

Asimismo, este autor pone en tela de juicio dicha creencia, sosteniendo que el teatro constituye una expresión artística distinta de todas las demás, y cita, para sostener su afirmación, un fragmento del prólogo de *La esencia del teatro* de Henri Gouhier para quien el producto teatral es una creación única que cobra vida al ser representada ante los ojos de un público espectador.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Desde nuestra perspectiva, y en relación a lo expuesto anteriormente, consideramos que confinar al teatro como dependiente de la literatura es reducirlo a una sumatoria de conceptos y teorías que poco tienen que ver con una práctica social que involucra a actores y espectadores, además de dramaturgos, directores, iluminadores, escenógrafos, etc. Si bien es importante conocer la terminología teatral creemos que es necesario también dejar entrar el teatro a la escuela, no como un género dependiente de la literatura sino como una práctica social que convoca a actores y espectadores en un acontecimiento lúdico, estético y filosófico.

Es nuestra firme convicción la necesidad de permitirles a los alumnos y alumnas experimentar todo lo que el teatro nos brinda, y para ello es preciso hacer uso de nuestras clases, habilitar espacios donde el aprendizaje se vuelva vivencia, y así desmitificar la idea de que con el teatro no se aprende. Y esto puede ser una manera de promover una actividad áulica más significativa, no solo para los estudiantes sino también para los docentes que vemos en acción aquello que queremos enseñar. No decimos que deba dejar de darse una terminología específica, o de abordar el texto teatral desde sus características literarias, pero pensamos que es mucho más enriquecedor trabajarlo desde un enfoque más bien práctico, haciendo que nuestros y nuestras estudiantes se vuelvan protagonistas dentro de la clase y tengan dentro de sí un conocimiento cierto, construido con sus propias experiencias y capacidades, sobre todo aquello que hace al hecho teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS Martha y Mónica CERDÁ (2005). *Teatro para emprender. Cómo lograr una puesta en escena*. Córdoba: Comunicarte.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- DELGADO, Myriam e Isabel FERRERO (2012). *La aventura del lector*. Córdoba: Comunicarte.
- HOLOVATUCK, Jorge y Débora ASTROSKY (2009). *Manual de juegos y ejercicios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- LESCANO, Marta y Silvina LOMBARDO (2005). *Para pensar y disfrutar la literatura. 1 Polimodal*. Buenos Aires: Littera.
- (2003). *Para pensar y disfrutar la literatura 9*. Buenos Aires: Littera.

NOTA

¹ En "El teatro como objeto de conocimiento escolar". Extraído de <http://eduteatral.blogspot.com.ar/2009/04/el-teatro-como-objeto-de-conocimiento.html>. Última consulta Noviembre 2015.

DRAMATURGIAS TRASATLÁNTICAS

De argentinos en escenarios españoles y de españoles en escenarios argentinos

Gloria Siracusa

Es muy bueno, en tiempos de confusión, en tiempos de obsesiones por crear fronteras y espacios de exclusión, referirse a dramaturgias pensadas, escritas, actuadas en espacios multiculturales y sin ninguna limitación geográfica. Ningún límite ni frontera es eterno e inmutable, los confines son siempre mudables. El Atlántico puede ser un límite natural pero también puede convertirse en vínculo de fluidos intercambios.

En esta ponencia me propongo describir “un estado de la cuestión” de las dramaturgia(s) “trasatlánticas” escritas, versionadas, dirigidas, protagonizadas por argentinos en España y también las de españoles en nuestro país. Roberto Cossa, Rodrigo García, Juan Diego Botto, Yoska Lázaro son algunos de los nombres que integran una dramaturgia de las “dos orillas”, todos hacedores de una poética migrante, con ciertos rasgos comunes.

En el marco de la teoría del Teatro Comparado y haciendo eje en la ausencia de fronteras, nos proponemos revisar una práctica teatral de ambas orillas, que no es nueva, pero que en los últimos años es prolifera, importante, celebrada por la crítica, por el público y es tema de las investigaciones del campo dramaturgico. Estamos hablando de escritores teatrales pero también de actores, directores, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas que integran un colectivo de artistas que se insertan en un medio cultural, que puede resultarles ajeno, por un momento, pero rompen con los acostumbrados parámetros que vinculan la noción de patria y de territorio de origen con los productores culturales. Muchos de ellos niegan las ideas de patria, territorio, nacionalidad, tradición y producen teatralidades en el contexto de categorías como globalización, fragmentación, hibridez, “transmigrañas”, teatralidades desjerarquizadas que se ajustan a fenómenos de migración y de desplazamientos acelerados que caracterizan al nuevo milenio. Se trata de artistas condicionados por las nuevas formas comunicativas y culturales de un mundo en constante interacción y que atentos a los desplazamientos culturales son transportados por los medios de comunicación, sobre todo por el fenómeno de las llamadas redes sociales, que modifican sustancialmente la circulación de sus obras y rompen las fronteras identitarias nacionales.

El caso de los actores y directores argentinos a los que les “va bien” en España

Los actores argentinos que se destacan en los escenarios españoles representan la expresión de un teatro innovador pero por sobre todo se distinguen por un modelo de autogestión, casi natural en Argentina, tanto en tiempos de crisis económica como en tiempos de falta de apoyo estatal para la producción teatral,

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

que sentaron una forma distinta de trabajo en escenarios ibéricos. Una diferencia, tal vez la más notable, entre artistas argentinos y españoles es la relación con el cuerpo, más creativos unos, más teóricos otros¹, mucha presencia física de los actores, quienes pasan los textos por sus cuerpos, transpiran, se desnudan, “morcillean” en escena.

Entre los grandes referentes están Claudio Tolcachir y Pablo Messiez, quienes integran con Javier Daulte y Daniel Veronese la generación de dramaturgos y directores argentinos que ocuparon un espacio en la escena española, en particular la madrileña. Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974), autor, actor y director, reside en Madrid desde 2005, discípulo de Ricardo Bartís, Juan Carlos Gené y Rubén Szuchmacher, es uno de los más importantes referentes del colectivo de teatreros argentinos, cuyas puestas fascinan y atraen a muchos espectadores. Obras suyas son *Ahora* (2011), *Los ojos* (2011) una interesante reescritura de *Marianela* de Benito Pérez Galdós convertida en un melodrama telúrico y policial negro a la que Messiez subtítulo: “Una obra sobre la vista, la tierra y el amor o la falta de cualquiera de las tres cosas”, *Las criadas* (2012) inteligente adaptación del texto de Jean Genet, *Muda* (2012), y en 2014 participa del más importante encuentro teatral español, el Festival de Almagro, con *Los brillantes empeños*, adaptación de textos de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo, Cervantes, Santa Teresa. Estamos ante un realizador no español, cuya extranjería no lo amilana ante los textos clásicos de la literatura española y arremete con ellos, logrando piezas sugestivas, lúcidas y poéticas y cuyas puestas no dejan de fascinar a los espectadores.

Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) residente en España desde el año 2000, es un caso paradigmático del artista “todo terreno”: autor, actor, videoartista, *performer*, escenógrafo, siempre polémico, fundador del grupo La Carnicería Teatro, que migró del Parakultural porteño de los años ochenta a una escena europea consumidora de un discurso teatral corrosivo e hiperbólico, como el que escribe y practica Rodrigo García. Autor descarnado, revulsivo, que maltrata al espectador y le refriega en la cara, la banalidad y el vacío existencial de la sociedad de consumo y también achaca tibieza a sus colegas argentinos para hablar de los problemas que aquejan a la sociedad contemporánea². Algunos de los hitos de su literatura dramática son *El martillo* (1994)³, *Conocer gente, comer mierda* (1999), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Esto es así y no me jodan*, *Agamenón volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003), *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004), *Esparcid mis cenizas en Eurodisney* (2006), *Cruda vuelta y vuelta, chamuscada* (2007), *Gólgota, picnic* títulos que hablan de una propuesta desprejuiciada, riesgosa que fascina a los públicos europeos.

De lado de acá: de España a Buenos Aires

En esta orilla argentina y porteña, Yoska Lázaro (Madrid, 1979) vive en Buenos Aires hace más de una década (desde 2003) y ha desarrollado toda su actividad dramática en la capital argentina. Lázaro representa un caso especial de artista migrante ya que se forma con maestros locales, en actuación con Raúl Serrano, Ricardo Bartís y Claudio Tolcachir y en escritura dramática con Mauricio Kartun, pero además de actor y director es gestor y productor de espectáculos, especialista en montajes, docente e investigador. Funda en 2007 el grupo Teatro a Tres Velas y es autor de *Los errores de Noé* (2009), *Los últimos días de Don Juan* (2010), *Vago* (2013), ambas piezas en cartelera por varias temporadas, con una afluencia de público permanente y una crítica muy favorable. *Vago* constituye un ejemplo de que la extranjería no existe cuando de crear arte se trata. Yoska reside en los años '90, en San Antonio de Padua, un barrio del conurbano bonaerense, que lo pone en contacto con la pobreza y la exclusión social del neoliberalismo, espacio nutricional de la obra, una pintura de la marginalidad extrema que impresionó por su potencial dramático. En 2014, editorial Nueva Generación de Buenos Aires publica de Yoska Lázaro, *La escena de los nadies*, título inspirado en el poema "Los nadies" de Eduardo Galeano, que contienen *Los errores de Noé*, *Una pieza menor* y *Vago*. Una síntesis de su propio mundo textual dramático la hace Yoska Lázaro cuando dice: "mi teatralidad no tiene soluciones. Yo hago preguntas y luego el público, en su oscuridad, piensa, reflexiona... Respuestas no tenemos".

Podemos pensar que este pretendido "estado de la cuestión" seguramente padece de algunas omisiones pero es un intento para diseñar una poética teatral migrante. Cuando Ana Seoane en su antología *Dramaturgos argentinos en el exterior* le pregunta a Juan Diego Botto "¿Cuál es tu patria?", contesta: "No tengo un gran sentimiento patrio, ni por España ni por la Argentina" (2010:14) y cuando la interroga a Bárbara Visnevetzky, residente en Madrid, que ha regresado al suelo patagónico, sobre la relación que mantiene con el mundo teatral argentino, ella responde: "mantengo una relación de respeto y admiración esculpida por la distancia" (2010:357). Yoska Lázaro, el catalán afincado en escenarios porteños, dice con respecto a su pieza *Vago* (2013): "Escrita por un español, *Vago* es tan argentina que mi nacionalidad resulta anecdótica" (2014:34). Todas respuestas que concilian una suerte de lejanía y cercanía a la vez, y estos, creo, son los sentimientos y la actitud de los artistas de una y otra orilla, que nos permiten pensar en una dramaturgia "trasatlántica".

BIBLIOGRAFÍA

- ARRECHE, Araceli (2014). "Yoska Lázaro: un proveedor de historias", *La escena de los Nadies*. Buenos Aires: Centro Cultural de España, p. 15-25.
- BOTTO, Juan Diego (2005). *El privilegio de ser perro*. Buenos Aires: El Aleph editores.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

- DUBATTI, Jorge (1998). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- GARI, Facundo (2010). “La metáfora sirve como escape”. Entrevista a Yoska Lázaro, *Página 12*, 07/12/10.
- GARRIDO, Margarita (2006). “Con *El martillo*: una réplica a la tradición”, en Finzi, Alejandro (Comp.). *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*. Neuquén: Educo, p. 51-61.
- (2007). “Versión posmoderna del mito de Agamenón”, en Finzi, Alejandro (Comp.). *El Teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo*. Neuquén: Educo, p. 31-40.
- LÁZARO, Yoska (2014). *La escena de los nadies*. Obras dramáticas. Buenos Aires: Nueva Generación.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2000). *Indagaciones sobre el fin del siglo (Teatro Iberoamericano y Argentino)*. Buenos Aires: Galerna.
- VISNEVETSKY, Bárbara (2010). “Bálsamo para las grietas”, en Seoane, A. (Comp.) *Dramaturgos argentinos en el exterior*. Buenos Aires: Colección estudios teatrales, Instituto Nacional del Teatro, p. 357-361.
- SEOANE, Ana (Comp.) (2010). *Dramaturgos argentinos en el exterior*. Buenos Aires: Colección estudios teatrales, Instituto Nacional del Teatro.

NOTAS

¹ Entrevista de Cristina Noble a Fernanda Orazi: “Profeta en otras tierras”, *Revista Nueva*, 2014, p. 16-20.

² Agustín Muñoz: “Rodrigo García, la oveja negra del teatro argentino. El mono tremendo”, *Radar, Página 12*, 1 de abril de 2012, p. 20-21.

³ Muy interesante el capítulo que le dedica Margarita Garrido a Rodrigo García por la atrevida resemantización de héroe griego Agamenón, en *Martillo* (1994): “Con *El martillo*: una réplica a la tradición”: 2006:51-61, en Finzi, A. (Comp.). *Teatro y literatura*. Asimismo, aborda nuevamente a Rodrigo García, “*enfant terrible* de la joven escena española”, en el capítulo “Versión posmoderna del mito de Agamenón”, en Finzi, A. (Comp.). *El Teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo*: 2007:31-40.

ESPACIOS PUBLICOS PARA EL ARTE
Historia, estrategias para su revalorización y uso

Raúl Seoane

La microregión Cutral Có-Plaza Huinca, enclavada en el centro de la Provincia de Neuquén, ha estado, desde sus orígenes, signada por luchas y sacrificios épicos de sus habitantes.

Al principio, la incansable determinación por persistir en un semidesierto agreste, seco, sin agua para la sobrevivencia y el desarrollo de quienes llegaron desde distintos lugares en búsqueda del petróleo; la construcción inacabada de un lugar en el mundo donde vivir, fue no solo un acto de fe sino también una realidad concreta, palpable, cierta.

Después, los años duros de crecer con la permanente dificultad de desarrollarse sin recursos, solo entregando la riqueza que escondía el subsuelo pero sin recibir el justo premio que hubiese potenciado hace más de 50 años esta región del país donde VIVIR era siempre una batalla, donde el resultado incierto llenaba de desesperanzas los mejores sueños. Tierra de luchas, de sacrificios, de postergaciones, donde el viento del oeste, permanente, implacable y certero, borraba en un instante los mejores esfuerzos de su gente.

Esta región sin embargo, nutrió con su historia tan dura, el vuelo de quienes decidieron no solo vivirla sino contarla y compartirla. Entonces, en una alquimia donde se mezclaron dolores, alegrías, tragedias y nacimientos, su gente, protagonistas de cada uno de los momentos, comenzaron a contarse y fue ese mágico momento donde todos los espejos nos mostraron de lo que fuimos capaces.

Esos espejos nos volvieron a contar y en cada imagen nos reflejamos y reflejamos a todos los que construyeron finalmente un lugar en el mundo, posible, amigable y digno. Esos espejos que nos mostraron definitivamente quienes somos, tuvieron forma de tablas, de bastidores, luces y escenarios; un espacio posible donde la expresión, las máscaras, los trajes y definitivamente EL TEATRO, comenzaron a devolvernos la luz de tanta historia. Y se renovó la magia y el hermoso rito de volvernos a ver, nos devolvió la alegría de reírnos y llorarnos por lo que fuimos capaces y por lo que el vuelo y la imaginación produjeron en quienes habitamos este sitio.

Breve historia de los espacios culturales

Es importante considerar que tal vez las situaciones registradas no reflejan necesariamente condiciones de otras ciudades o lugares de la Norpatagonia argentina, pero en estas localidades el inventario de espacios posibles para el desarrollo de expresiones culturales de la comunidad, en particular el teatro, fue siempre un desafío para quienes requerían “un lugar” para trabajar.

Precisamente intentar un acercamiento a la realidad, a través de los años, de la oferta de espacios públicos para el arte es el propósito de este trabajo. Creemos que esas dificultades y la escasa oferta institucional produjeron como consecuencia, iniciativas independientes de creación de pequeños Centros Culturales y lugares de ensayos, algunos de los cuales pudieron integrar talleres de teatro, cine-club, títeres, cerámica, música, talleres literarios, plástica y otras expresiones. En estas iniciativas podemos nombrar el Taller de Trabajo Cultural Aitue o bien el espacio teatral del Teatro del Pasillo. Estas experiencias fueron descritas en el marco de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI, en la publicación *La Dramaturgia de Neuquén en la Resistencia. Cutral Có y Plaza Huinul (1934-2010)*, Neuquén: Ed. EDUCO, 2011¹.

Entre los recursos utilizados para este trabajo se realizaron entrevistas a viejos pobladores ligados en forma directa a la organización institucional/municipal de actividades culturales, ya fuera como coordinadores o bien como Directores de Cultura. Además se realizó un registro fotográfico de la situación actual de los sitios relevados y su contraste con archivos fotográficos existentes.

Es importante considerar que se trata también de reflejar distintas acciones emprendidas por distintos actores sociales ligados a actividades culturales para poder acceder al uso de espacios posibles, consignando distintas estrategias y modalidades que se instrumentaron orientadas al objetivo principal que procuró obtener un compromiso de utilización programada y previsible para estos, así como también acompañando la puesta en valor y transformación definitiva de alguno de ellos que representó un incremento importante del patrimonio edilicio e histórico que revalorizó y preservó los mismos. De algún modo como contrapartida restó la escasa oferta de espacios.

Salón Municipal-Centro Cultural
(Municipalidad de Cutral Có)

El Salón Municipal de la ciudad de Cutral Có, incorporado en el complejo del edificio municipal, fue concebido desde un inicio como un galpón de dimensiones suficientes para poder albergar todo tipo de actividades inherentes a la dinámica expresiva de los pobladores de la ciudad:

Al principio hacíamos representaciones en el fondo de la Municipalidad. En un espacio al aire libre, entre las máquinas y los galpones construíamos un pequeño escenario y ahí actuábamos. (Humberto Soto)

Esto incluyó muestras de todo tipo, ferias de artesanos, asambleas y actos políticos, representaciones teatrales, proyección de películas, muestras de danza, canto, espacio para ensayos artísticos y, en general, cualquier tipo de expresiones populares.

Este Salón Municipal en su origen constaba de un amplio espacio libre, un escenario elevado con piso de madera donde sobresalía una boca de apuntador al viejo estilo de teatros tradicionales.

El apuntador entraba agachado por abajo del escenario en un espacio bastante inhabitable y ahí se quedaba durante todo el espectáculo. (Humberto Soto)

En la parte posterior se encontraba un pequeño baño y un “camarín” de dimensiones reducidas además de un depósito pequeño que solo alcanzaba para guardar pequeños elementos.

Durante varios años este sitio fue el lugar obligado para representar todo tipo de expresiones populares sumando, mientras tanto, el deterioro producido por el viento, las lluvias y el estigma de ser vivienda elegida por palomas que evidenciaban su morada en episodios pluviales ya que casi la totalidad de las paredes se impregnaban de excrementos y plumas dándole al lugar un aspecto sumamente deteriorado.

En los años 80 el Grupo del Taller de Trabajo Cultural Aitue, mientras entrenaba para la puesta en escena de su primera creación colectiva *Buscando raíces, buscando petróleo* -obra representante de la Provincia de Neuquén en el Festival Nacional de Teatro 1987, Teatro Nacional Cervantes- tuvo como compromiso para posibilitar una adecuada representación, colaborar en la renovación total del piso del escenario que por aquel entonces estaba reducido a tablas humedecidas y rotas, además de realizar todo el cableado necesario para generar una planta de luces acorde a las necesidades de la puesta teatral. A estas tareas se sumó el acondicionamiento del baño y del vestuario existente.

Durante los años 90 y en el punto máximo del deterioro de este espacio público, el cual prácticamente se encontraba en estado de abandono, una nueva

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

gestión municipal encaró el proyecto de convertirlo en Salón Cultural, bajo el formato arquitectónico de cine-teatro. Esto representó una transformación total de aquel viejo salón, ya que se convirtió en un lugar confortable con todo lo necesario para considerarlo un lugar excelente para su función, con butacas adecuadas y cómodas, pisos alfombrados, paredes isonorizadas, luces adecuadas, telones, pantalla de proyección, habitáculo de proyectores, baños, camarines, *hall* de entrada, boletería, bar de ingreso, etc., en definitiva todos los elementos propios de un cine-teatro con capacidad para 300 espectadores cómodamente sentados.

Casa de la Historia-Casa de la Cultura

La génesis de este espacio público devenido en nuevo sitio para el desarrollo de actividades culturales, tuvo características muy diferentes a las descritas en el caso del Centro Cultural Municipal.

Se trata de la “vieja” estación de trenes la que luego del proceso neoliberal instalado en el país en los años 90, se convirtió en un edificio abandonado como ocurrió con casi la totalidad de las queridas estaciones de ferrocarril, puertos obligados y puertas de entrada de cada pueblo y ciudad a lo largo del territorio.

Luego de que el deterioro y la inexplicable depredación que algunos inescrupulosos produjeron en el edificio, la Municipalidad de Cutral Có firmó un convenio de uso con Ferrocarriles Argentinos e instaló, previo un arduo trabajo de restauración, varias dependencias municipales.

Pasaron varios años hasta que el organismo municipal resolvió crear en un ala del edificio, la Casa de la Historia, un modesto museo donde se exponían distintos elementos de viejos pobladores de la ciudad, que ofrecían en préstamo para nutrir este nuevo espacio. En este lugar se pudieron exponer distintas muestras de fotografías, telares y artesanías además de exposiciones de artistas plásticos de la localidad.

Con la inauguración del Museo de Dioramas, el cual se construyó en la antigua locación de la Casa de la Cultura, la Casa de la Historia fue modificando su disponibilidad de uso, convirtiéndose finalmente en la nueva Casa de la Cultura de Cutral Có. En este nuevo marco, este sitio pudo comenzar a ser utilizado para otros tipos de expresiones culturales tales como espectáculos musicales, exposiciones, espacio de ensayo de coros y de grupos de teatro.

Se podría asegurar con bastante certeza que este sitio es actualmente el único disponible para su uso como lugar de ensayo de grupos dentro de la oferta de espacios institucionales. Quedan excluidos de este análisis, la ocupación de escuelas y Centros Comunitarios los cuales presentan una dinámica particular fuertemente impregnada con la orientación que tengan en distintos momentos políticos, las distintas gestiones de Comisiones Vecinales o Direcciones escolares.

Casa de la Cultura-Sala de Dioramas

En este momento del análisis es válido aclarar que el espacio cultural por excelencia de la ciudad de Cutral Có, la Casa de la Cultura de la comunidad, fue cambiando de lugar físico según pasaban los años y efectivamente fue así.

Desde el viejo Salón Municipal, la antigua Proveeduría de YPF y la antigua Estación de trenes, la Casa de la Cultura tuvo un destino semejante a los viejos carromatos de vendedores de elixires o de ilusiones que estaban un tiempo en cada sitio, donde la única condición era tener por delante algún público dispuesto a comprar, escuchar o disfrutar de este escaparate de ramos generales donde podían ocurrir cosas que algunos “locos” artistas, apasionados de escarbar distintos espacios del alma, ofrecían bajo las formas de distintas expresiones estéticas.

Hubo un tiempo en que la Municipalidad nos consiguió un viejo colectivo al que llamamos Esqueletor. Era largo y de aspecto lamentable, pero armábamos telones con bolsas de harina, pintábamos distintos escenarios y salíamos por los barrios. Donde se juntaba gente armábamos el escenario contra el colectivo, colgábamos los telones y hacíamos las obras. (Humberto Soto)

Las antiguas instalaciones de la Ex Proveeduría de YPF, un lugar querible de tantos obreros que durante muchos años ofreció, a buen precio, todos los productos necesarios para satisfacer las necesidades de ropa, alimentos y enseres de las familias de la localidad, sucumbieron ante las políticas de remate del patrimonio nacional por parte de los proyectos neoliberales.

Este edificio en ruinas fue apropiado por la Municipalidad de Cutral Có para acondicionarlo y construir un nuevo espacio que suplantara los requerimientos para expresiones artísticas de la comunidad ya que el antiguo Salón Municipal se había convertido en Centro Cultural y Cine. Nació aquí la nueva Casa de la Cultura, un lugar donde se trasladó todo tipo de actividades culturales, desde talleres hasta puesta en escena de espectáculos de danza, teatro, muestras plásticas, lugar de ensayo etc.

Aproximadamente cuatro años atrás se comienzan a construir en este sitio las instalaciones necesarias para albergar, con las condiciones técnicas adecuadas, el futuro Museo-Sala de Dioramas. Este Complejo Cultural representó para la ciudad un paso importante en la consolidación y puesta en valor de sus bienes culturales ya que, bajo la forma de representaciones en tres dimensiones y con un minucioso trabajo artístico, se exponen hoy con orgullo, distintos pasajes de la historia de la ciudad y la región.

La Sala de Dioramas se convirtió en un espacio cultural de altísimo valor estético, donde los habitantes de la ciudad y los turistas reviven momentos de la historia y del presente de la comarca no solo por los excelentes espacios temáticos

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

sino también por los elementos técnicos, luces, ambientación y sonidos propios de cada cuadro.

Esta recuperación y puesta en valor de un espacio cultural representó en definitiva para la ciudad un reconocimiento a sus artistas plásticos más reconocidos y un homenaje permanente, bajo el formato de muestra estática, a sus habitantes.

Pero el universo de incansables buscadores de espacios para desarrollar trabajos culturales y construcción de nuevos productos derivados de esa inexplicable voluntad de crear y representar la vida, para los creadores de espejos, para los contadores de ilusiones, una vez más debieron subir sus baúles al hombro y echaron a rodar el carromato o tal vez el viejo Esqueletor de Humberto, rumbo a un nuevo destino: la nueva Casa de la Cultura, la vieja Estación de Ferrocarril.

Solo el trabajo y las esperanzas serán las únicas herramientas capaces de sostener este nuevo espacio, ojalá que por mucho tiempo...

NOTA

¹ Autores de esta publicación son Marisa Reyes, Elsa Moreno, Raúl Seoane y Guillermo Haag.

LA URDIMBRE DE LA MEMORIA

**Los senderos de Doña Tegualda: *Llalin kushe*
Epew del pueblo mapuche sobre el origen del hilado
Recuperación de una experiencia vital
(2000 y 2016)**

Silvina Vai

**Teatro de títeres latinoamericano
El arte como una forma de la conciencia social**

Escribo esta ponencia porque las descripciones orales son siempre ambiguas.

TEGUALDA (el títere de mesa) y el video sin editar que registra el primer espectador resultan una “inútil” fotografía que intenta recordar la película que comenzamos en el año 2000.

No se puede hablar del teatro de títeres como algo que posea una esencia supra histórica y eterna siempre igual a sí misma y que puede ser definido de una vez y para siempre. Es que lo concreto difiere y, si bien el tiempo transcurre para todos, los contextos sociales cambian. Hacer teatro de títeres es crear presente.

**El presente del pueblo mapuche
*Komütum***

Las ponencias se tornan insuficientes a la hora de confrontar con la visión de los colonizadores, inclusive para dialogar con ella. Escribe Adrián Moyano:

Descolonizar el conocimiento es una tarea ardua, porque quienes supuestamente nos proponemos combatir la lógica de la colonialidad, también la llevamos en nuestros pensamientos, en nuestros razonamientos, en nuestros procedimientos y en nuestros mecanismos de validación de saberes. No por bramar contra el colonialismo y su espíritu, la coloniedad, nos recibimos de descolonizados. LA OPERACIÓN ES MUCHISIMO MAS COMPLEJA Y EXIGE NO SOLO RE-ESCRIBIR EN TERMINOS CRITICOS RETAZOS DE LA HISTORIA MAPUCHE. Creo que se trata de desnaturalizar pensamientos, maneras de construir conocimiento e inclusive operaciones de la VIDA COTIDIANA que aseguran la persistencia de un orden intrínsecamente injusto, según el cual unas instituciones tienen derecho a prevalecer sobre otras, unas cosmovisiones sobre otras cosmovisiones y unas prácticas económicas sobre otras, inclusive, a través de la violencia¹.

Los mapuche son un pueblo Nación originaria de América de Sur, pre-existente a los Estados Nación chileno-argentino, cuyo territorio está ubicado en el hemisferio Sur del mundo, más precisamente en el Cono Sur, entre los océanos

Pacífico y Atlántico. Por milenios han construido su cultura y conocimiento en relación con ese entorno natural al punto de concebirse como una parte más de él. Su nombre colectivo y el de su idioma así lo reflejan: *mapu*: “tierra, territorio, cosmos”; *che*: “gente, persona”; *zugun*: “habla, sonido”.

La palabra *mapuche* significa “gente de la tierra”, y *mapuzugun*, en el idioma del pueblo mapuche, “habla de la tierra”. De este estrecho vínculo, sociedad mapuche-naturaleza *mapu* en un plano de igualdad, surge el conjunto de conocimientos materiales y simbólicos producidos por el pueblo mapuche ya que parte de la idea de una necesaria relación de reciprocidad existente entre las personas, y entre ellas y los demás elementos presentes en el entorno más cercano así como con todo el universo.

No se trata de hablar por otros o dar cabida, sino de analizar los procesos por los cuales las imágenes que perduran en la historia oral de los mapuche no son las mismas que las de la historia oficial. El Pueblo Nación Mapuche está hoy sometido por la fuerza estatal (chileno-argentino) a externos órdenes sociales e ideas colonialistas respecto de su propio desarrollo político y cultural. Sin embargo el uso de su idioma como instrumento de conocimiento más la conciencia político-cultural de las actuales generaciones les ha permitido iniciar una tarea de esclarecimiento para recuperar, retomar y encauzar su significado como parte importante del proceso mayor de recuperación político, artístico-cultural, territorial, educativo en el que se encuentran actualmente, tanto en los ámbitos urbanos como rurales de su originario territorio. Es una forma de pensar también las relaciones sociales pues existen distintos marcos interpretativos.

La memoria social del pueblo mapuche ***Ngtram epew llalin kushe epew ngtram***

Es verás ya que se encuentra inscripta en ella la huella del tiempo. Se trata de una tradición resguardada por sucesivas intertextualidades.

¿Podrá el discurso académico aceptar que *Llalin kushe*, una anciana araña, enseñe? El origen del hilado, *llalin kushe*, constituye una fuente ineludible y alberga la reconstrucción del mundo efectuada desde la perspectiva de la Naturaleza y establece otro tipo de relación con la realidad. No basta con utilizar las narrativas como fuentes si no están contextualizadas en sus propios sistemas de códigos.

En los géneros narrativos mapuche, *epew ngtram*, la historia de sus códigos y las formas históricas de “contar una historia”, son fuentes para el abordaje de luchas históricas y de experiencias sociales.

Epew mapuche: “Llalin kushe”²

En la tradición oral mapuche, el origen del hilado se cuenta de esta manera:

Este *epew* sobre el origen del hilado demuestra que, en la cosmovisión mapuche, el tejido no es una mera práctica instrumental para la confección de prendas y productos textiles sino memoria social -ya que no recuerdo sola- donde se encuentran otros relatos. Es un recuerdo, es una imagen. Es género narrativo del modo *mapuce* transmitido en *mapuzugun* o también “en castilla” -como en esta versión-. Es una herramienta socializadora y de comunicación. Es para entretener y también para transmitir cultura. Es un texto enmarcado en otro más amplio de carácter dialogado, en una situación comunicativa en general, con participantes de diferentes generaciones.

El arte mapuche no es artesanía. Es la expresión material del conocimiento milenario basado en el contacto cotidiano con la Naturaleza, transmitido de generación en generación. Como vemos, existe un valor histórico cultural de la práctica del tejido en el pueblo mapuche, que desempeña un rol importantísimo en los espacios colectivos durante los procesos de recuperación territorial. Estas prácticas colectivas del tejido fueron cruciales como instancia de organización y participación de las mujeres mapuche en el emblemático conflicto Pulmari (1995-2006), provincia de Neuquén, Argentina. *Puel mapu*. Allí identificamos los valores simbólicos y culturales que el Pueblo Mapuche imprime a sus textiles, y nos permite analizar cómo esta práctica ancestral se relaciona desde ciertos principios de la cosmovisión y organización comunitaria en el presente.

El universo de lo frágil Síntesis argumental del *epew*

LLALIN KUSHE, a petición de CHOÑOIWE KUSHE, enseña a hilar a una jovencita, creando con esto la actividad del hilado y entregándosela a una mujer; para esto le ayuda posteriormente día a día hasta terminar su trabajo.

La anciana araña, a instancias del anciano fuego sagrado, le enseña a hilar a ULCHE DOMO, figura femenina del origen, quien a su vez le enseña a tejer a las primeras mujeres mapuche con el fin de unir el mundo sagrado con el terrenal, adquiriendo así los secretos de la naturaleza. Esta enseñanza sagrada, ancestral, las conduce a la comprensión de ser mujer y su socialización.

Durante la etapa de aprendizaje, los sueños, el *pewma*, cumplen un rol muy importante como construcción identitaria. En la práctica del tejido se crea un modelo mental que le sirve de referencia, actúa en la memoria ancestral. Como en toda cosmovisión, todos los elementos se aúnan y se complementan para alcanzar un estado superior existiendo una compleja relación entre el mundo terrenal cotidiano y el sagrado basado en la complementariedad del trabajo colectivo mapuche.

El patrón global del capitalismo inaugurado por la conquista de América, los estados nacionales con su violencia y avasallamiento, ha intentado reducir el arte milenario del *xitral* despojándolo de su valor, sentido y significado. Las estructuras estatales construidas bajo la lógica moderno-colonial conducen a negar la escritura mapuche impresa en los textiles, como una forma más de ocultar e invisibilizar al pueblo.

El universo de lo teatral titiritero

Toda técnica teatral titiritera conduce necesariamente a una poética.

Doña Tegualda es un títere de mesa. Su técnica de manipulación es directa con titiritera a la vista, creada para concretar escénicamente una experiencia artístico-pedagógica en espacios no convencionales para todos los niveles educativos. La aproximación poética tiene que ver con lo convencional y lo estético, con el terreno verdaderamente artístico.

Como imagen plástica, Doña Tegualda está inspirada en una fotografía de la *Pillan kushe*, Doña Rosa Cañicul, que vivió en Costa del Malleo, a 40 km de Junín de los Andes, provincia de Neuquén.

El nombre del personaje, TEGUALDA, y su historia, aparece contado por don Alfonso de Ercilia en el libro *Mujeres de Hispanoamérica. Época colonial*, de Josefina Muriel³. Allí hace referencia a una joven mujer mapuche en la Araucanía (Chile) que pierde a su también joven amor luego de su primera noche como casados, debido a que muere en el campo de batalla al día siguiente. Resuelve ir a

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

buscar su cuerpo. Al encontrarlo lo trae hasta su ruca para enterrarlo cerca de los suyos. Nunca vuelve a casarse.

El relato es una puesta en acción del poder performativo del lenguaje. La acción progresa por y sobre lo que se dice, más que por lo que se hace.

Sobre el ámbito escénico

Quise brindarle al personaje un universo tangible donde pudiese comunicar, expresar, trascender y emocionar. Fue un compromiso estético que exigió una propuesta teatral a su medida. Este ámbito varió desde su creación en el 2000 a la función del 2015 en una escuela primaria. Mantuve sobre una mesa sus elementos de cultura mapuche, *cultrum*.

La iluminación siempre en grado cero, en cualquier espacio. Y siempre acompañada de integrantes del pueblo mapuche para responder a las preguntas que surgen.

Sobre la interpretación y puesta en escena

Siempre estuvo bajo mi responsabilidad crear las condiciones ideológicas, artísticas y técnicas para que así los diversos componentes del trabajo artístico teatral titiritero se adapten, coordinen y organicen adecuadamente.

Mi dirección del proyecto fue la pauta de coherencia para organizar los elementos, sin la cual el hecho teatral renguea.

Doña Tegualda es una imagen plástica en función dramática: un títere, una estructura material, un instrumento dado que se manipula, y un personaje teatral.

Sobre el público

Dirigido a todos los niveles educativos.

¿Se crea un objeto para un sujeto o se crea un sujeto para el objeto? Crear un sujeto para el objeto artístico: formar un espectador, darle identidad palabra. El teatro crea presente y el presente del pueblo mapuche existe.

Como actriz titiritera, *Los senderos de Doña Tegualda* es un unipersonal que contó con un equipo de colaboradores estupendos, como personas y como profesionales: Raquel Maldonado de Dalesson, Silvia Delloro, Ada Marquat, Ruly Aranda y Silvia Echavarrí, junto al asesoramiento permanente del pueblo Mapuche, en Neuquén: Nancy Cisterna Antilef y Casilda Carrilaf.

Mi agradecimiento a quienes conformaron la urdimbre de este trabajo artístico que hoy es memoria colectiva.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

NOTAS

¹ Moyano, Adrián (2013). “*Komütuan* descolonizar la historia mapuche en Patagonia”. San Carlos de Bariloche, Río Negro. Versión *on line*.

² El texto base para Doña Tegualda es la versión de Mariana Queupil, registrado en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche 3* (1989), Universidad de la Frontera.

³ Mapfre, México, 1991.

ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LA OBRA *KAJFVKURA*,
EL VALOR DE UNA HISTORIA INCONCLUSA DE JOSÉ “CHINO” BASTIDAS

Miriam Álvarez

*“(…) la organización en la que yo estoy
tiene un año más de vida que yo,
nací ahí adentro, no conozco otra forma de vivir
que no sea poner lo político en cada palabra”.*
(Integrante de la Confederación Mapuche de Neuquén.
Entrevista personal de M. Álvarez)

Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia que busca dar cuenta de un corpus de “prácticas escénicas mapuche” que dialogan con el discurso identitario y político del activismo mapuche y a partir de aquí instalan nuevos interrogantes dentro del estudio del teatro y del activismo mapuche.

En este caso, analizaremos los diferentes períodos políticos de este movimiento, visualizados en la puesta teatral *Kajfvkura, el valor de una historia inconclusa*. Para ello, trabajaremos sobre los principales debates políticos, históricos y culturales que surgen en este grupo a partir de la década de los '80. Asimismo, el análisis de dicha puesta estará centrado en los ejes dramatológicos de la obra teatral. Esto es: organización textual, tiempo-espacio y personajes, abordando las conceptualizaciones de estética y política.

Breve contexto histórico

Es de suma importancia comenzar analizando los diferentes aspectos históricos que posibilitaron el surgimiento y la formación de diversas organizaciones mapuche¹ en Argentina. El estado argentino se funda sobre la idea de un modelo económico agroexportador hacia fines del siglo XIX y principios del XX. La consolidación de este estado-nación no tiene en cuenta en absoluto a ninguno de los Pueblos Originarios que se encontraban asentados en el territorio, por el contrario busca, como estrategia de población, la migración europea y el sometimiento de los pueblos indígenas. El Pueblo Mapuche en particular, se ve enfrentado a dos campañas militares: la “Campaña del Desierto” en Argentina y la “Pacificación de la Araucanía” en Chile. De esta manera, el territorio ocupado hasta entonces por el Pueblo Mapuche es apropiado violentamente por ambos estados. A partir de ese momento, la política del estado argentino fue de extinción, sometimiento e invisibilización de la “cuestión indígena”. Si bien, luego de la “Campaña del Desierto” existen medidas, leyes, decretos orientados a resolver casos específicos y puntuales, no se desplegó una política concreta hacia los Pueblos Originarios (Delrio, 2005:17). Ahora bien, sí se generó una política de castellanización de la lengua

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

instrumentada a través de la escuela primaria en el marco de políticas sociales más amplias que apuntaban no solo a los indígenas sino también a los inmigrantes (Golluscio, 2006:29). En este marco de construcción del estado sobre el modelo europeo de “unidad, civilización y progreso” cobra sentido la “inexistencia” de indígenas en la Argentina. En respuesta a la violencia física y simbólica ejercida por el estado, el Pueblo Mapuche genera estrategias de supervivencia física y cultural basadas en la invisibilización y des-marcación de la identidad (Kropff, 2005:103).

Describiremos ahora, dos escenarios históricos políticos que a nuestro entender marcaron las discusiones del activismo mapuche contemporáneo. En este contexto, las primeras organizaciones políticas mapuche que surgen en la década de los '80, con la vuelta a la democracia y en el marco de los derechos humanos, deben interpelar el discurso hegemónico de la extinción y la asimilación además del estigma del “mapuche chileno”. Este es el primer período político que demarcamos en la discusión del movimiento que se inicia en los años '80 y marca todo los '90 en Argentina llegando hasta el 2000/2001. A nivel nacional recién en el año 1994 con la reforma constitucional, el Estado argentino reconoce la preexistencia étnica y cultural de los Pueblos Indígenas (art. 75, inc. 17). El reconocimiento constitucional se dio en el marco de una visibilidad en el espacio público a nivel nacional y latinoamericano que, en el caso específico de lo mapuche, no se había dado hasta entonces. Este movimiento político con características propias se conforma a principios de los '90 alrededor de los contra-festejos por los 500 años de la conquista de América. Sus principales escenarios fueron las provincias de Chubut, Río Negro y Neuquén. (Kropff, 2011:85)

El segundo período comienza a partir del 2001, cuando a raíz del censo nacional de población y vivienda se incorpora por primera vez la “variable indígena” basada en el autorreconocimiento. Hasta ese momento, el único reconocimiento realizado a los indígenas aparece en la carta magna cuando menciona que deben ser evangelizados. El censo trae una nueva discusión al movimiento político mapuche: cómo hacer para que después de 120 años de violencia física y simbólica la gente se autorreconociera como mapuche, teniendo en cuenta además que la invisibilización de la propia identidad había sido una estrategia para sobrevivir. En este marco, son las voces de los jóvenes que conforman la primera generación nacida en la ciudad, las que surgen entre las voces ya instaladas. Algunas organizaciones y grupos de jóvenes mapuche ponen en foco la discusión acerca de la identidad en el presente y para esto realizan una campaña de autoafirmación (Kropff, 2010:11). Lo nuevo que trae esta discusión es la posibilidad de vislumbrar la heterogeneidad del Pueblo Mapuche que hasta el momento no había sido visibilizada.

Perspectiva teórica sobre lo político y lo estético

En cuanto a lo político, tomamos a la filósofa Chantal Mouffe cuando explica la diferencia entre “lo político” y “la política”:

(...) concibo “lo político como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. (Mouffe, 2007:16)

Para la autora “lo político” está íntimamente relacionado con la noción de hegemonía, ya que es la expresión de una estructura particular de relaciones de poder. Todo orden es político, y está basado en alguna forma de exclusión que a través de prácticas hegemónicas instalan un “sentido común”. Este orden es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas.

En este sentido, “lo mapuche” viene a pertenecer a las prácticas contrahegemónicas o como lo denomina la antropóloga Claudia Briones, como construcción de alteridad en relación con el estado-nación-territorio. Desde aquí, formulamos el concepto de “aboriginalidad” a partir del estado que construye a lo indígena como un otro-interno con diferentes formas de inclusión-exclusión en el “nosotros” nacional, volviendo a Mouffe, estamos frente a lo político.

Desde esta perspectiva, el activismo mapuche implica no solo una serie de derechos en relación al acceso de la tierra, sino una disputa metacultural, esto es definir su propio *status* de aboriginalidad. Retomando a Briones, podemos definir las prácticas políticas mapuche como “activismo cultural”. (Briones en Kropff, 2005:105)

En cuanto a la relación específica entre estética y política tomamos a Jacques Rancière cuando nos propone trazar los contornos de un arte que ya contiene en sí mismo una relación implícita con la política. De esta manera, no se centra en una política estetizada, como ya mencionó Benjamin², ni en un arte políticamente comprometido porque, para él, arte y política no son dos realidades separadas (Paredes, 2009:95). Todo lo contrario, están en estrecha relación al ser dos divisiones de lo sensible. El filósofo entiende lo político como un asunto de apariencias, de la constitución de un escenario común, donde los agentes se manifiestan a través de la acción y el discurso. En este espacio se conforma un desacuerdo entre dos procesos heterogéneos al que Rancière llama “la policía” y la “política”. Este proceso de policía o gobierno establece de manera arbitraria, lugares y funciones fijas para las personas que se reúnen en cierta comunidad. La policía es un orden de lo visible y lo decible, es lo que hace que una actividad se vea y la otra no, que tal palabra sea comprendida y tal otra suene más al ruido. En este sentido, la política es la que reivindica la igualdad, haciendo que se manifieste la parte que no tiene voz, o que no es escuchada, que tenga un espacio aquel que no lo tiene, buscando igualdad pero no es un pedido de inclusión en el ámbito ya conformado, sino más bien, una reconfiguración de este ámbito

constituido. En esta reconstrucción, la política debe asegurar una nueva distribución de lo sensible apareciendo en la escena pública, y esto es lo que considera Rancière, como un proceso de subjetivación, esta es una ruptura con la policía, que vuelve a representar el espacio donde se definían las partes (Rancière en Paredes, 2009:95). La política es el conflicto acerca de la existencia de un escenario común. Dado todo esto es que habla de una estética de la política, porque constituye estéticamente un espacio público, donde se presentan conflictos. Se distancia de la estetización de la política porque no es una estética definida desde el arte autorreferencial, sino a partir de una experiencia sensorial. Por esto, al proponer formas alternativas, el arte tendrá un lugar fundamental.

A partir de lo expuesto, nos interesa instalar algunas preguntas para reflexionar acerca de la obra que analizamos, tales como: ¿es posible a través del teatro modificar las relaciones sociales? ¿Es posible interferir en lo político desde lo teatral?

Estructura ficcional y personajes

La obra teatral que analizamos se estrena en la *Ruka mapuce* en la ciudad de Neuquén en el año 1998. Se encuentra dividida en ocho actos. El escenario está planteado a la italiana aunque es utilizado, en algunos momentos de la puesta, el espacio del público. La obra comienza en su primer acto con un poema que narra un pasado encantador donde los sentidos están en pleno contacto con todos los elementos de la naturaleza, los animales y la vegetación. Dice:

(...) Respiré profundo..., para oler la fragancia de la yerba buena. Abrí grandes mis orejas, para oír la música del viento, y el dulce canto del zorzal (...)

Este poema que da comienzo a la puesta teatral, se escucha a través de una voz en *off* en *mapunzugun* (“idioma mapuche”) que en la presentación teatral no aparece traducido. Aquí nos encontramos con una de las características puntuales que hacen alusión al primer momento histórico político del activismo mapuche: el uso del *mapunzugun*. Esto está estrechamente vinculado con las funciones performativas del lenguaje, en el sentido de la palabra que se hace acción, que busca un efecto. (Golluscio, 2006:38)

En la escena I se desarrolla la conversación de dos mujeres mapuche cerca de sus toldos³. El tiempo histórico propuesto por la obra es un poco antes, de lo que fue la denominada “Conquista del desierto” en el año 1878. Las dos mujeres conversan acerca de la ceremonia del *lakutun*⁴ que le realizarán a *Kajfvkura* que aún es niño.

En términos políticos, durante el primer período (los '80 y todos los '90), las organizaciones políticas, buscaron dar visibilidad a la presencia mapuche dentro de la sociedad no mapuche. En esa búsqueda, uno de los objetivos fue recuperar ceremonias antiguas que ya no se realizaban, como el *katan kawin* o el *wiñoy xipantv* (“ceremonia de la colocación de aros en las niñas y la ceremonia del solsticio en invierno”). Para

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

ello, en muchas ocasiones se recurrió al “esencialismo estratégico” que fue útil para marcar la diferencia cultural. Dicha estrategia busca remediar años de no representación. Por esto es que se recurre a una hiperrepresentación, haciendo hincapié en todos los rasgos que permiten una visualización de la diferencia: la vestimenta, el uso del idioma, los rituales, entre otros. (Briones, 2002:62)

Entendemos que la obra toma una de las ceremonias antiguas como el *lakutun*, precisamente para volver a hablar de estas prácticas históricas y políticas, donde esta en particular además de darle un nombre al niño, le otorga el conocimiento familiar que debe aceptar y cumplir para el bien de su comunidad.

Siguiendo nuestro análisis, nos parece de gran importancia en la escena III, el discurso del *Lokgo* (“jefe de la comunidad”), el abuelo de *Kajfvkura* que en el momento de realizar el *lakutun* nos pone en conocimiento sobre el momento histórico y político que el Pueblo Mapuche viene sufriendo desde hace tiempo, dice:

Logko: (...) hace tiempo ha llegado gente extraña, del otro lado de la mar, pretendiendo invadir nuestro territorio. Y para lograrlo han arrancado la vida a muchos de nuestros hermanos. Por lo que muchos de ellos han tenido que huir, dejando atrás lo más sagrado, su agua, su río, su árbol, su animal. ¡Pero sabemos que podrán cortar nuestras ramas, talar nuestro tronco pero que jamás podrán arrancar nuestra raíz! Estamos luchando para evitar tanta agonía. Los Logkos como yo, tenemos una gran responsabilidad, la de defender y guiar a nuestro pueblo (...)

La escena finaliza cuando le entregan la piedra azul a *Kajfvkura* que simboliza no solo la fuerza sino el linaje de los *Kajfvkura* (“Piedra azul”). En los años '90 comienza a darse visibilidad a lo que se denomina la cosmovisión del Pueblo Mapuche, su pensamiento filosófico. En la escena siguiente a la ceremonia del *lakutun* nos encontramos con el sueño de la *maci* donde le adelantan lo que va a suceder en términos de enfrentamiento con el blanco y le piden que reúna a toda su gente. En la escena que sigue, la *maci* relata su sueño y es *Kajfvkura* quien decide obedecer los presagios del sueño y organizar a su gente en los cuatro puntos cardinales del Territorio, la *Meli wixan mapu*, denominación que también se hace visible durante el primer período del activismo mapuche. El Pueblo Mapuche entiende su Territorio dividido en cuatro partes según los puntos cardinales: sur, norte, oeste y este. En el marco de estas discusiones políticas sobre el Territorio, el Pueblo Mapuche crea además su propia bandera. Esto ocurre concretamente para los contra-festejos de los 500 años de la conquista de América. La misma simboliza tres partes de la tierra: la de arriba de color azul, la tierra concreta que habitamos de color verde y aparece el color rojo que simboliza la sangre derramada de nuestra gente muerta en los enfrentamientos con los estados. Todos estos elementos descriptos, el *lakutun*, el *pewma*, el sueño de la *maci*, así como la organización de la *Meli wixan mapu*, conforman lo que Briones y Golluscio denominan como operación metacultural, es decir, toda producción cultural que presupone revalidar ciertos

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

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 el segundo acto, la escena I concreta los presagios de la *maci* en su sueño. En la escena II *Kajfvkura* entrando con su gente desde el espacio del público se encuentra con los cuerpos muertos de los mapuche en manos del ejército argentino y se entera de que la *maci* ha sido raptada.

Hasta acá, el recurso teatral utilizado es la poética del realismo, basada en el procedimiento del relato progresivo y progresión del conflicto. El personaje referencial lo encontramos en *Kajfvkura* quien en sus diálogos cumple con la confianza discursiva de esta poética. Así, la obra desarrolla una tesis realista, esa significación sobre su contexto social con el fin de ratificar o modificar una idea de mundo. En esta obra la tesis hace referencia a la supervivencia del Pueblo Mapuche a pesar de diferentes usurpaciones. Lo observamos en la última escena de la obra:

Quiroga: ¡hola, hola! ¿Con España? Sí, sí, hablo desde Neuquén, Argentina.
¿Cuánto? \$8000... sí, cómo no, ¡vendido, vendido!

En ese instante la escena es invadida por un grupo de mapuche que portan pancartas donde se leen las siguientes consignas: “El Pueblo Mapuche vive, la lucha sigue y sigue”. Acá toma cuerpo el título de la obra al remitirnos a una historia que no está cerrada, que en la actualidad el Pueblo Mapuche continúa disputando los modos en que desde la sociedad política y civil se ha instalado su invisibilización a través del tiempo. (Briones, 2005:23)

Por lo tanto, la exposición escénica de esta tesis realista nos permite visualizar contenidos claramente históricos, políticos y sociales. Siguiendo a Briones, entendemos que la puesta teatral analizada actúa como disputa metacultural de lo que se entiende por “lo mapuche”. Es decir, se construye lo que se ha denominado “cosmovisión mapuche”. Se lo escenifica sobre todo para otros no mapuche, y de esta manera se genera un discurso de aboriginalidad propio.

Podemos adelantar que la obra está marcada por el primer período histórico político del movimiento mapuche y no encontramos elementos que aludan al segundo período. Entendemos que esto se debe al momento histórico (1998), donde aún persistían los vestigios que marcaron los contrafestejos por los 500 años de la Conquista de América, y cuando aún no aparecía el debate acerca de la heterogeneidad de la identidad que posibilitó el censo del año 2001. Si bien, la mayoría de los actores eran los jóvenes de la organización, no existía aún un discurso generacional. Después del 2001 esta organización política también se ve atravesada por la discusión sobre la identidad mapuche en la ciudad, y los jóvenes tomando los discursos de las generaciones anteriores pero apelando a nuevos códigos y estéticas, crean el grupo musical *Puel Kona* [“Gerreros del Este”]⁵.

Un hombre, su gente, su Pueblo

El personaje patente lo encontramos en *Kajfvkura* que es quien lleva la acción de la obra. Luego nos encontramos con los personajes funcionales que están representados por el Gral. Rocha, el cura, Quiroga y M. Gordon.

La mayoría de los personajes cumplen la función de ser portavoz del dramaturgo, sin embargo en los diálogos que mantiene el Gral. Rocha con el cura, y a través de determinados procedimientos alegóricos-pedagógicos nos permiten al lector-espectador actualizar variables históricas políticas de la relación del Pueblo Mapuche con el estado-nación. Los personajes dicen:

Gral. Rocha: La verdad, padre, tengo que confesarle que gracias a vuestra bendición nuestra última incursión en contra de los salvajes ha sido todo un éxito.

Cura: ¡Cuánto me alegro, hijo! Pero no se olvide que no soy yo, sino que es el Señor quien les ilumina el camino.

Gral. Rocha: Amén, padre amén. Espero seguir contando con la ayuda de Dios para exterminar a estos indios de una vez por todas.

Cura: ¿Y... general? ¿Algún trofeo de caza esta vez?

Gral. Rocha: ¡Oh, sí! La verdad es que va a tener bastante trabajo con nuestra última adquisición, padre.

Cura. A ver, cuénteme ¿de qué se trata esta vez, general?

Gral. Rocha: Es una Machi... una bruja. Una india muy importante para los salvajes, seguramente vamos a poder negociarla muy bien padre.

En consecuencia y sumado a este dúo, los personajes de M. Gordon y Quiroga conforman un discurso en el que se representan las ideas sobre las que se construyó el estado-nación: un País con ausencia de indígenas, un territorio desierto que diseña y posibilita un “venir de los barcos”.

En cuanto al personaje de *Kajfvkura* aparece desde el inicio de la obra y en el transcurso del relato lo observamos de niño, hombre y finalmente de viejo cuando dice:

(...) Nunca debemos perder nuestra identidad, nunca nos olvidemos que somos un pueblo vivo. El pueblo mapuce. Yo pronto me iré al *pvji mapu* y desde allí los acompañaré a través del *pewma* (...)

Retomando a Rancière, el personaje de *Kajfvkura* que representa de algún modo la lucha del Pueblo mapuche, podríamos decir, se ubica en lo que el filósofo llama la política. Para el autor, la política se presenta cuando aquellos que no tienen voz, a causa del orden impuesto por la policía, deciden mostrar su igualdad. *Kajfvkura* se instala en el lugar en el que puede ser visto, hace escuchar como discurso lo que era escuchado como ruido. (Rancière en Paredes, 2009:95)

El espacio subjetivo

El cuarto acto se inaugura con la reunión de la *Meli wixan mapu* (“Cuatro puntos de la tierra”). Continuando con el análisis del activismo mapuche, debemos considerar que es en los ’90, en el marco de un proceso de fortalecimiento político, que se organiza la Coordinación de organizaciones *Taiñ Kiñe Getuam* (“Para volver a ser uno”). Allí se plantea reactualizar formas particulares de organización mapuche como las nociones de Pueblo, Pueblo Indígena, Territorio, Pueblo Nación Mapuce, Autonomía, Pueblos Originarios, entre otros. La noción de *Lof* se configura en el Estatuto Autónomo que escribe y presenta al estado provincial el *Lof* o Comunidad *Kajfvkurá* en el año 1995 en la provincia de Neuquén. En este documento *Taiñ Kiñe Getuam*, es donde se asientan los términos políticos que hasta los días de hoy son utilizados por las organizaciones mapuche, conceptos que fueron estratégicos para instalar la diferencia.

Los personajes están como en un espacio de diáspora, deambulando por diferentes lugares, siendo perseguidos por el ejército argentino. Salvo al inicio de la obra que observamos signos de un espacio de hábitat donde aparecen los toldos y donde se realiza la ceremonia del *lakutun*, el resto de la obra transcurre en diferentes lugares. Aparece un espacio patente, significativo, que es la tierra de *Carhu*, lugar desde el cual *Kajfvkura* decide con su gente hacer la resistencia a los avances del ejército argentino. Dicen:

Kajfvkura: (...) Hay un territorio muypreciado por los *wigkas* por su gran valor estratégico; me refiero a *Carhue*, donde están las Salinas. De allí sacan la sal para salar sus carnes que mandan al otro lado de la mar. (...) ¡Debemos tomar esas tierras y desde ahí resistir la invasión del *wigka* asesino!!!⁶

Siguiendo con la misma línea analítica, la relación entre estética y política la observamos en el momento histórico que Bastidas elabora en su texto, el enfrentamiento entre el estado argentino y el Pueblo Mapuche. La política entendida tal como la explica Rancière, se visualiza en esta puesta en la reconfiguración del espacio común, en la búsqueda por igualarse. La política, explica el filósofo, es en primer lugar conflicto acerca de la existencia de un escenario común y esta tiene su propia estética, al establecer montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación. (Rancière en Paredes, 2009)

A modo de cierre

A partir de este análisis de la obra teatral podemos dar cuenta de los principales debates políticos que surgen durante el primer período histórico del activismo mapuche que demarcamos, esto es los años ’80 y ’90. Sobre esto último observamos a lo largo de la puesta teatral, elementos que aluden a nuestro primer período histórico político del activismo mapuche. Nos referimos al esencialismo

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

estratégico marcando una hiperrepresentación de lo diferente. A su vez, diferentes operaciones metaculturales que son maneras de entender y practicar la propia cultura frente a la otra, esto lo encontramos en la escenificación de códigos estéticos que aluden a lo que se denomina “cosmovisión mapuche”, o el uso del *mapunzugun*, a lo largo de la obra. Todos estos elementos conforman lo que Briones denomina como activismo cultural.

En tanto en la relación entre estética y política retomamos nuestras preguntas del inicio: ¿es posible a través del teatro modificar las relaciones sociales? ¿Es posible interferir en lo político desde lo teatral? En la medida en que la puesta teatral cumpla el rol de la política en términos de Rancière y asegure una nueva redistribución de lo sensible, el teatro podría modificar las relaciones sociales. De esta manera, se estaría también interfiriendo en lo político a partir de lo teatral, si logra representar estéticamente en el espacio público los conflictos del Pueblo Mapuche.

BIBLIOGRAFÍA

BRIONES, Claudia (2005). *Cartografías Argentinas. Políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Editora: Claudia Briones. Ed. Antropofagia. Buenos Aires.

----- (2002). “Mestizaje y blanqueamiento como Coordenadas de Aboriginalidad y Nación Argentina”. RUNA, Universidad de Buenos Aires, XXIII: 61-88.

BRIONES, Claudia y Lucía GOLLUSCIO (1994). “Discurso y metadiscurso como procesos de producción cultural”. En Actas de las Segundas Jornadas de Lingüística Aborigen. Buenos Aires: Departamento de Impresiones del Ciclo Básico Común, p. 499-517.

DELRIO, Walter (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

GARRIDO, Margarita (Dir.) (2012). “*Kajfvkura: El valor de una historia inconclusa* de J. Bastidas”. En: *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Ed. educo, p. 217- 237.

GOLLUSCIO, Lucía (2006). “Historia, motivos, abordajes, protagonistas”, en *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Ed. Biblos, p. 23-42.

IRAZÁBAL, Federico (2004). “El laberinto que extravió su centro”, en *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Ed. Biblos, p. 21-48.

KROPFF, Laura (2011). “Debates sobre lo político entre jóvenes mapuche en Argentina”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1 (9), p. 83-99.

----- (2010). “Teatro, identidad y política en Territorio Mapuche”, en *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Comp. Kropff, L. ediciones artesEscénicas. Buenos Aires, p. 9-28.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

----- (2005). “Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas”, en P. Dávalos (Comp.). *Pueblo indígenas, estado y democracia*. Buenos Aires. Clacso, p. 103-132.

MOUFFE, Chantal (2007). “La política y lo político”, en *En torno a lo político*. Ed. Fondo de cultura económica, p. 15-40.

PAREDES, Diego (2009). “De la estetización de la política a la política de la estética”, en *Revista de Estudios Sociales* N° 34, p. 91-98.

RANCIERE, Jacques (2011). “Políticas de la estética”, en *El malestar en la estética*. Editions Galilée, p. 27-78.

FUENTES

BASTIDAS, José. Entrevista personal octubre de 2015. Neuquén

WILCAMAN, Awkan. Entrevista personal mayo de 2015 y octubre de 2015. Neuquén.

NOTAS

¹ Mapuche (“Gente de la tierra”) es una palabra en *mapuzugun* (“Idioma mapuche”) y no un gentilicio del idioma castellano. El plural está contenido en la palabra.

² Walter Benjamin es quien denominó “estetización de la política” al trabajo del arte por el arte. Con esta expresión señaló la peligrosidad de un arte autónomo, sin reparo cognitivo, histórico, ético y social (Paredes, 2009:92). Sobre este tema ver “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” Benjamin, 1982.

³ Antigua casa mapuche.

⁴ *Lakutun* es la ceremonia de colocación de nombre.

⁵ (“Guerreros del Este”) es una banda de resistencia musical Mapuche de Neuquén, combinan el rock, la cumbia, el *hip hop* y el *ska* con elementos tradicionales mapuches. En 2013 lanzaron su álbum debut producido por Goy Karamelo.

⁶ Todos los textos son tal cual del manuscrito publicado.

MEGAMINÓN: PORTAL DRAMATÚRGICO
Entre el apocalipsis y la apocatástasis

Nora Mantelli

*“¿Dónde, en el cuerpo, está ubicada la teatralidad?
¿Cuál es su lugar?”
(Schechner, 2004:253)*

*“Pero ella,
dejando caer al suelo el velo rojo que cubre su frente,
lanza de sus ojos una mirada
que hiere a sus sacrificadores con el dardo de la compasión”.*
(Esquilo, *Agamenón*, vv. 239-242)

Ifigenia Enárboles hunde su mirada en la espectadora mientras expulsa una aseveración: “Ver y oír para mí, se encuentra en estado crítico. Porque me han mutilado la vista y los oídos” (*Megaminón*, Escena II, p. 4). En esa situación de enunciación integral verbal y corporal, una espectadora/expectadora experimenta la mirada del personaje poseído por la actriz como la condensación metonímica de la energía animal sensible en cinco sentidos. (Tabachnik, 2015:321)

Esta zona de experiencia de condensación energética animal se cristaliza por la ubicación de la actriz en la dramaturgia espacial. Se encuentra en el centro de la escena, ocupa el núcleo del espacio escénico y dramatúrgico atravesado en el cuerpo y en el discurso en perspectiva radial, y sus compañeras la enmarcan horizontalmente en un plano circular. Su ubicación se aproxima a cierto “equilibrio entre el cielo y la tierra” (Suzuki, 2009:1)¹. Fiel al género disparatado de la dramaturgia escénica, ese equilibrio, lejos de sostenerse con los pies en la tierra, está aferrado a un pesado ropaje, el vestuario y acción zombi² que adhiere al espacio escénico³.

Vale decir que la mirada mencionada más arriba va más allá de la construcción volitiva entrañada en su realización. Esa mirada producida en la zona cruzada por el espacio escénico y el espacio dramático, ante los ojos de la participante en la expectación, centrifuga la escena con un eje radial⁴.

Y esa praxis teatral focalizada en ese instante de la obra *Megaminón*, ese soplo del convivio se instaura como revelación, se revela, tanto en su versión latina: “correr el velo”, como en su ascendencia griega, “apocalipsis”, que descubre lo oculto⁵. Una revelación, un descubrimiento, una des-ocultación, una suerte de cualidad expectatorial que denominamos portal o agujero de gusano, particularmente en la definición de agujero de gusano como dos extremos conectados a una única garganta, con una multiplicidad expansiva y a la vez compresora de su propia energía.

Esta condición tiene su razón de ser. Ese portal o agujero de gusano conecta con el acceso a la teatralidad desde otros lugares y se expande hacia otros espacios. ¿A qué nos referimos?

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Por una parte, la analogía del portal nos lleva a sus primeros usos significantes en la ciudad antigua como marca de entrada o puerta hasta las múltiples acepciones de actualidad donde los virtuales portales devienen verdaderas canteras de información infinita o supletoria para todas las necesidades de los usuarios. Desde aquel surco primitivo que marcaba la entrada y límites de la ciudad antigua hasta los más avanzados portales de páginas o sitios *web* actualizados y complejizados para ampliar y expandir sus servicios, desde el umbral símbolo por excelencia de pasaje de una dimensión a otra, tan ensayados en el género de ciencia ficción, los portales apasionan por la explotación y exploración de sus posibilidades.

Por otro lado observamos que no solo desde lo performático tanto en sus aspectos poético y político del hacer artístico sino desde lo fisiológico, el cuerpo humano desarrolla sus funciones a través de puertas que comunican como, por ejemplo, el píloro, suerte de esfínter que une el estómago con el duodeno. Su etimología abreva en *pýle*, “puerta”, y *oúros*, “vigilante o guarda”, el píloro es el portero, el guarda de la puerta.

Esta idea de pasaje no solo desde lo cognitivo sino también desde lo corporal, no solo desde lo emocional sino también desde lo físico, se insinúa en la presentación publicitaria de *Megaminón*:

(...) una obra contaminada de Agamenón pero sin mito alguno, porque ya no hay modos de explicarse ni este, ni ningún mundo; y sin dioses, porque ahora el destino depende de... (Diario *Río Negro*, 01/11/2014)

Los puntos suspensivos no develan la respuesta porque es necesario mantener la intriga fundamentada en el eje humorístico y disparatado de la obra: “Don del dios, que sentado en augusto trono rige con diestra vigorosa la nave de nuestros destinos”. (Esquilo, *Agamenón*, vv. 182)

Moderadora:

Bien... ¿en quién pasó a crear la gente? Es decir... ¿Con la figura de quién reemplazaron al organizador de sus destinos?

Doctora París:

Bueno, eso es un poco complejo porque no lo reemplazaron por un sujeto superior, portador de milagros u otra entidad colectiva, sucedió algo más vinculado a la relación azar-destino, es decir... cada una comenzó a depositar grandes cantidades de fe en su propio ojeté. (*Megaminón*, Escena 1:1)

Una intervención del director/autor, durante las VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, nos aclara que quería hacer una obra “bien atea”.

El primero que fue grande en el mundo, aquel dios que estaba rebotando fuerza, y al cual nadie se resistía, nada podría mandar hoy; fue antes; ya

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

nada es. El que vino después de él encontró quien le venciese, y feneció.
(*Agamenón*, vv. 168-178)

El desencanto de los grandes relatos se hace presente en signo disparatado al mismo tiempo que se persigue una búsqueda crítica. Los parlamentos de cada personaje amalgamados al vestuario y a los procedimientos del espectáculo dan cuenta del saber situado al ironizar sobre problemáticas sociales propias de la región patagónica inscriptas en los alcances de la globalización:

Doctora París:

Bueno. Nosotras inventamos en los laboratorios de la doctora Elena Sinhache, la máquina de la mentira.

Moderadora:

¿La máquina de la mentira?

Doctora París:

Sí. Bueno, con esa tecnología detectamos mentiras y ficciones en muchos lugares. Hicimos un trabajo de campo dentro de distintos sectores del mercado, en algunos empréstitos multinacionales, dentro de mega corporaciones y en organismos más chicos, sindicatos, gremios docentes... en fin... Armamos tanto revuelo y destapamos tantas cloacas mentirosas de mierda, que cuando nos metimos en el Vaticano, varios sectores del Estado nos apoyaron para que centralicemos allá nuestra investigación y bueno... derrumbamos la mentira milenaria. (Escena 1:2)

El portal, la puerta, el píloro y/o el ojete⁶ se cargan de significado energético y crítico al mismo tiempo. El portal en las ficciones maravillosas o fantásticas consiste en una puerta mágica que permite el ingreso a mundos paralelos o de otros tiempos, permite ir al futuro o al pasado, sueños humanos, cada vez más cercanos al mismo tiempo que, paradójicamente, mientras se concreta el avance tecnológico, involuciona la humanidad en autocrítica y responsabilidad. En palabras de Stephen Hawking (2014): “Los humanos, que son seres limitados por su lenta evolución biológica, no podrán competir con las máquinas, y serán superados”⁷. En nuestro caso, el humor disparatado de la propia dramaturgia escénica neutraliza esa visión apocalíptica del físico cuántico.

Doctora París:

Bueno. Nosotras inventamos en los laboratorios de la doctora Elena Sinhache, la máquina de la mentira.

Moderadora:

Está bien...

Apenas la moderadora dice: ¡Está bien! Las actrices que harán el sonido de la máquina de la mentira, sonarán como sonaría la máquina, anunciando una clara mentira.

Doctora París:

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

No, no. (*Haciéndola callar*) No diga cosas de más. Trate de decir lo justo. La máquina ya detectó que no está bien... usted dijo "Está bien" y la máquina detectó que era mentira... Cuide lo que dice (*Ve que la presentadora comprende*) Adelante...

Moderadora:

(*Piensa un poco*) El huevo fue primero que la gallina.

La máquina no suena, esto es verdad. Hay sorpresa por eso.

Moderadora:

Las pirámides las hicieron los extraterrestres

La máquina no suena, esto es verdad. Hay sorpresa por eso.

Moderadora:

Nos espera un futuro próspero lleno de luz y amor.

La máquina suena un rato y para. La doctora hace gestos opinando sobre esas revelaciones.

Moderadora:

Encontraremos la paz mundial.

La máquina suena también.

Moderadora:

Ya no habrá guerras.

La máquina suena sin parar.

Moderadora:

Se acabarán las injusticias.

La máquina suena sin parar.

Moderadora:

Nadie más pasará hambre.

La máquina suena sin parar.

Moderadora:

Nadie morirá por causas injustas.

La máquina suena sin parar.

De máquina, todas las actrices pasan a ser coro de Zombies. Posicionadas en el lugar en el que después van a yacer. Algunas recitan en el coro, es un coro de zombies, así que recitan como zombies. Otras siguen haciendo de máquina de la mentira. (Megaminón, Escena I, p. 2; Escena II, p. 3)

Desde la expectación, estos/los viajes de laboratorio despliegan zonas de experiencia con objetivos diferenciados, algunos se inclinan a la catarsis - identificación y reflexión en la toma de distancia- otros se orientan al placer, se centran más en el placer, en el saborear más que en juzgar, en consonancia con las perspectivas orientales de teatralidad que privilegian en lugar del ojo, el gusto, el hocico-vientre-intestino, es decir, se sabe -en los dos sentidos de saber y saber, de conocimiento y de sabor- más que analizando, ingiriendo. Allí se dispone en primer plano la expresión emocional transmitida por los gestos y los movimientos

específicos. Probar las mezclas con distintos sabores e ingredientes produce placer, gozar con las diversas expresiones de los actores en escena (Schechner, 200:255) vincula la *performance*. Escucho durante el convivio la expresión de una expectadora: “Te cuento que me siento casi feliz, estoy disfrutando, la próxima semana invito a mi hija!”.

A propósito de esta relación entre los sentidos de la vista y del gusto desde la teoría y prácticas interculturales de la *performance* de oriente y occidente, Schechner señala:

El principio de indeterminación que vincula el observador y lo observado no disuelve la distancia entre ellos; más bien afirma que lo observado está indisolublemente unido a quien lo observa. (...) cuando un objeto se acerca a la cara, se pierde el foco. (...) Perforar los ojos es algo terrible, en la leyenda y en la realidad. Un niño ve algo, se enfoca en lo que ve, lo alcanza, lo toma y se lo lleva a la boca. Y la boca no está aislada, no lleva directamente al cerebro (como ocurre con el ojo, a través del nervio óptico) sino que se abre a todo el sistema digestivo mientras compromete íntimamente los sentidos del tacto y el olfato. El sistema ocular no solo es un instrumento de foco, sino que es, en sí mismo, extraordinariamente enfocado: el “sistema de la nariz-boca” es extenso, variado y sintético (combina más que separa). (2000:257)⁸

El portal une las dos concepciones, es el pasaje para ver y la apertura para digerir en sentido amplio. *Megaminón* impregna la expectación. Ingresar a su universo conduce a una multiplicidad expansiva de saberes y sabores:

***El placer de experimentar los sabores de las innovadoras dramaturgias** del Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky, que ha desarrollado disímiles dramaturgias que sorprenden por su originalidad en la puesta en escena, en la conformación actoral y en particular la presencia física del cuerpo atravesado por parlamentos individuales de suficiencia autónoma a través de una verborragia inconsistente, diálogos disparatados confirmantes de la incapacidad de comunicación o una historia lineal en clave o sintonía absurda, por citar algunos ejemplos. Cuasimonólogos en *Delivery de liebres* y en *Permanente*, diálogos disparatados pero con una línea narrativa en clave de humor, ironía y comedia trágica en *Megaminón*. Rituales de estructuras con cualidades formales y relaciones definibles. Conductas desritualizadas que van del apocalipsis a la apocatástasis, del caos a la restauración de la conexión entre actores/actrices y espectadores, encuentro/desencuentro del que no se sale indemne.

***Los saberes y sabores en la identificación de fuentes dramáticas literarias.** Lo anticipa en los medios de comunicación su autor/director:

La obra es el resultado de un taller que di hace dos años que se llamó “Revisionismo de obras” en el cual tomábamos un clásico, en este caso una tragedia griega, *Agamenón*, y la idea era visitar el clásico para poder

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

hacer una suerte de adaptación o revisión contemporánea, en clave siempre disparatada que es la clave que trabajamos con el elenco (...) fue muy intenso el taller porque no fue adentrarse sólo en la parte escénica sino también en la parte investigativa, en pensar un poco dónde estaría el clásico hoy o cómo sería bueno revisitarlo y hacerlo para no quedarse con la estructura dramática clásica. Ahí fuimos como limpiando un montón de cosas y nos quedó este híbrido que siempre digo que no sé si se va a ver o no se va a ver que ahí está *Agamenón*, pero ese fue nuestro punto de partida y de alguna manera, el mito mutó a lo que vamos a contar mañana -por hoy-. (Diario *Río Negro*, 31/10/2014)

Como consecuencia de la revisitación a la tragedia clásica se observan reminiscencias de la tragedia. Y si bien es cierto que no hay pretensión de quedarse en la estructura dramática griega, existen mojonos. En la escena I un Prólogo ejecuta la presentación de la situación. Hay un coro de *zombies* en lugar del de ancianos. A modo de corifeo se destaca la Moderadora. El mito en versión disparatada. Es curioso que las actrices son seis (6) pero construyen dos (2) o tres (3) personajes cada una. Esta particularidad puede asociarse a la limitación de actores en escena, propia de la tragedia representada en el anfiteatro del siglo -V. En el caso de Esquilo -el autor de *Agamenón*- incorpora un segundo actor, mientras que Sófocles incluye un tercero y siempre son varones que interpretan todos los personajes, mientras que el grupo Goodbye Stanislavsky está integrado por actrices mujeres que interpretan personajes femeninos, en producciones diversas.

Por otra parte, otra vez en relación a la tragedia clásica, se identifica un elemento muy valioso a nivel político y literal, más utilizado por Eurípides que por Esquilo: el *sparagmós*.

[Es el descuartizamiento o literalmente] piezas desmembradas, desmenuzadas, violadas o fragmentadas. En sus acepciones de despedazamiento de cuerpos y conducta convulsiva y espasmódica, el término puede indicar desmembración tanto moral socio-política como física y formal-literaria. La trasmutación de los valores morales, aflora en los pensamientos y en las acciones de los personajes. (Schamun, 1995:54)⁹

Este efecto de dislocación lo vemos en el siguiente parlamento de Ifigenia Enárboles:

Solo contaré lo que me hizo mi familia. Resulta que yo no nací así; rubia, flaca y con estas prótesis, me operó mi familia... me sedaban con el Merca que conseguían de segunda y cuando yo estaba sedada me sometían a un montón de cirugías. Las hacían ellas, practicaban conmigo. Empezaron por la nariz. Me la respingaron y la dejaron blanquita. Me teñían rubia, sucesivas veces. Por supuesto, nunca era el rubio que buscaban, así que me teñían hasta que el pelo empezó a caerse. No contentas con eso, cuando yo

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

dormía, me obligaban a estirar el cuerpo. Retorcían todas mis partes. La cosa es que llegó un momento en que no di más, mi cuerpo ya no era mío, era de ellas, me levantaba y me encontraba intervenida. Treinta y seis cirugías me hicieron, y yo... sedada. Me fui cayendo a pedazos. Las partes se me desprendieron del cuerpo. Se me cayó la nariz, la oreja. Mi cuerpo se cayó a pedazos. La piel se despegó y traté de pegarla con lo que sea. De ojete no morí mutilada por las cirugías. Así que los masacré en mis quince y como ahora quedé pura cabeza, me cosí la cabeza a un cuadrúpedo y así sigo, no sé por cuánto tiempo más. (Escena IV, p. 8)

Además de las manifestaciones residuales o mutantes de la tragedia, aparecen otras evocaciones dramáticas:

Anciana # 1:

(Medio fastidiada por tener que decir esto) Osoria lo sabe... Osoria no duda del amor de Susana... es como Ricardo Tercero *(desesperada por lo que descubre)* esa famosa escena... es igual a esa escena, es un choreo, mató a Osoria... (Escena III, p. 7)

***Los saberes y sabores del distanciamiento o deconstrucción metadiscursiva y corporal.** Constantemente los personajes entran y salen del texto, del género literario, de la ficción, de la historia, cambian de plano para autorreferenciarse:

Anciana #1:

La escena es fantástica. Tensa. Susana quiere reventarlo con el aniquilador invisible 600 porque a su lado están los cuerpecitos calientes, recién muertos de la falange del sur, a la cual Susana pertenecía. Sin embargo, un detalle mortal pone a Susana en un lugar ambiguo...

Qué maravilla, la ambigüedad en los personajes. Esos personajes complejos como el de Susana, que nunca sabés (...) ¡personaje imbécil!

Los personajes miran la exaltación de la Narradora sin saber qué hacer... (Escena III, p. 6)

Con esto, calmaremos el efecto del Merca... en breve vas a despertar Susana, vas a dejar Megaminón y yo habré logrado mi objetivo, la razón de mi personaje... estar acá... para vengarme de Osoria... ¡Oh Susana!... que bella que eres... tu... Isaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Momento musical, todas cantan una pequeña versión de ¡Oh Susana! (Escena VI, p. 13)

***Los saberes y sinsabores del capitalismo cultural:**

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. (...)

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su exilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal. (Marx, 2006:1)

Ser visto y oído por otros deriva su significado del hecho de que todos ven y oyen desde una posición diferente. Éste es el significado de la vida pública... (Arent, 1996:66)

No se trabaja impunemente sobre el conflicto y sería vano creer que podemos tocar el olvido fundador de lo político sin que algo reprimido emerja de nuevo.... (Loraux, 2008:12)

La expectación desoculta la práctica y acción política de la poética de *Megaminón* también en dos elementos presentes en esta dramaturgia. La recurrencia a fórmulas del lenguaje políticamente correcto del ambiente bélico y la mediación de personajes con rasgos propios que evocan a los muertos vivos de la serie televisiva hollywoodense *The walking dead*, creada por Frank Darabont y basada en la serie homónima de *cómics*, cuya autoría pertenece a Robert Kirkman.

En primer lugar, el lenguaje políticamente correcto fue creado con el propósito de contrarrestar las discriminaciones y fomentar la igualdad. Sin embargo, la práctica se hace eco de la histórica frase de George Orwell (1945), “todos los animales son iguales pero hay algunos más iguales que otros”. En lugar de avanzar se produce una inversión, cuanto más demandas de igualdad, quedan en evidencia las mínimas desigualdades, por lo tanto, crece la demanda y las desigualdades se multiplican. Lo que comenzó con buenos propósitos se transforma en un conflicto de difícil resolución. Geirola (2015) se pregunta: “¿Cuál es el límite de dolor, de intensidad que puede exhibir un teatro? Hay dolores que no resisten la luz pública, que quedan escamoteados a la presencia de los otros”. En esta misma línea pero enfocando la teatralidad desde una perspectiva de teatralidad cívica, Hannah Arendt señala: “En política, el pueblo juzga como espectador desinteresado y en esa pluralidad, las malas acciones se mantienen en principio en secreto”. (Kristeva, 2013:203)

En la “gesta” *Megaminón* el lenguaje políticamente correcto bélico aparece en los siguientes parlamentos:

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Anciana #1:

Susana esta en shock, no sale de su asombro ante tanto cadáver amigo.
(Escena III, p. 5)

Osoria:

Susana, tú eres una mujer buena, blanda, sensible. Tú no quieres matarme Susana. No quieres ver mis tripas desparramadas por ahí, salpicando chorritos de sangre entre los muebles. Tú eres buena, blanda... sensible Susana. Tú no quieres ver yacer mi cuerpecito entre tantos cadáveres amigos, tu... tu... tu... (*No se le ocurre más*). (Escena III, p. 5)

El capitalismo cultural mercantiliza la cultura y la corrección política se ha transformado en una denominación lingüística que lleva a una dominación intelectual. (Barraycoa, 2001)

Es sugestivo el planteo filosófico de Arendt que identifica a los espectadores como aquellos que usan el gusto para juzgar y discernir. Me gusta, no me gusta. Tanto el gusto como el olfato son intransferibles, podemos suspender lo que vemos pero no lo que olemos o sabemos.

“El criterio del gusto es la comunicabilidad y no el placer y la norma que detiene la decisión es el sentido común” (Kristeva, 2013:206). Según Arendt, analizado por Kristeva, el gusto es el sentido propiamente humano, porque de él depende la comunicación, la palabra. El pensamiento es “un sentido distinto de la palabra, es el efecto de la simple reflexión sobre el espíritu” y me afecta como si se tratara de una sensación; es portador de máximas: “pensar por sí mismo”, “pensar poniéndose en el lugar de los otros”, “estar de acuerdo consigo mismo”, es comunicable sin la mediación del concepto: “se podría definir el gusto como la facultad de juzgar lo que nos entrega nuestro sentimiento como una sensación, procedente de una representación dada, no de una percepción, universalmente comunicable sin la intervención del concepto; comunicabilidad que actúa como represión. Cuando uno juzga o gusta lo hace como miembro de una comunidad y la sociabilidad es el origen y no el objetivo de la humanidad. (2013:207)

En segundo término, la correspondencia de los personajes apocalípticos de *Megaminón* con *The walking dead* trastoca o desarticula el juego catártico de las series norteamericanas y por el contrario, lo disparatado genera reflexión al mismo tiempo que el disfrute.

***Apocalipsis, zombis:**

Anciana # 2

A las 11 y 30 de la mañana de un 36 de mayo de dos mil ciento cincuenta y cinco. Osoria, máxima autoridad del territorio, movió la palanca que echó a andar las maquinarias de la sexta estación continental proveedora de energía, en lo que quedó del mundo: la gigantesca empresa Megaminón. Una

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

planta productora de “Merca” energía vital, para la supervivencia de la especie en la era radiactiva.

Mientras está la Anciana # 2, atrás aparecen el resto de las actrices como coro de zombies. Esto será coreografiado, con un loop de la canción Thriller de Michael Jackson. Que además funcionará como cortina del spot corporativo. (Escena V, p. 8)

Anciana # 2

Desde el año dos mil ciento cincuenta y cinco, Megaminón apoya el desarrollo y el cambio de todo el territorio, poniendo al servicio la vasta experiencia en explotación. Somos pioneros en el empleo de las tecnologías del Merca y en la producción y abastecimiento de oxígeno faltante y cianuro sobrante. Nuestro compromiso es ayudar a mejorar la calidad de vida de todas las habitantes. Estimulando el progreso e impulsando el desarrollo.

Se escuchan gemidos y quejidos zombies. (Escena V, p. 9)

Megaminón, desde la expectación se configura como un portal dramaturgico, en tanto puerta al contexto regional político público social, a elementos del capitalismo cultural, experiencias teatrales innovadoras del Elenco Inestable Goodbye Stanislavsky, técnica de distanciamiento, fuentes literarias, género teatral, humor, ironía.

Megaminón parte del apocalipsis como revelación de lo críptico, lo escatológico y sin embargo, promueve la apocatástasis, es decir, la restauración del desorden/orden, el regreso a la situación inicial. Aspira a poner una cosa en su situación original. Es revolución y vuelta al punto de partida en cuanto a la posibilidad de no solo ver, sino también gustar, no solo mirar sino también ingerir, dejar y tomar el cuerpo no solo de la actuación sino también de la expectación, en definitiva, la imposibilidad de dominar y/o de tener dominio propio.

BIBLIOGRAFÍA

AESCHYLUS. *Agamemnon*. Herbert Weir Smyth, Ph.D. (Greek) [Aesch. Ag.] <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acorpus%3Aperseus%2Cwork%2CAeschylus%2C%20Agamemnon>.

ARENDDT, Hannah (2003). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

BARRAYCOA, Javier (2001). *Lo políticamente correcto. Una revolución semántica*. Verbo núm 391-392, 51-61. Disponible en https://www.academia.edu/4475074/Lo_pol%C3%ADticamente_correcto._Una_revoluci%C3%B3n_sem%C3%A1ntica.

ESQUILO (1973). *Tragedias*. Buenos Aires: Losada.

GEIROLA, Gustavo (2015). “La praxis teatral y lo público: una reflexión sobre lo político en el teatro actual”, en Arte Cronopio, *Revista Cronopio* [en línea]. octubre 6/2015, n° 63. Disponible en: <http://www.revistacronopio.com/?p=16647>.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

HAWKING, Stephen (2014). Stephen Hawking: "La inteligencia artificial augura el fin de la raza humana", en BBC Mundo, 2/ 12/ 2014. Disponible en http://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2014/12/141202_ulntot_hawking_inteligencia_artificial_riesgo_humanidad_egn#share-tools.

JURADO HIDALGO, José (2000). Goce y pulsión escópica. Un esbozo sobre la mirada. Coloquio "A cien años de la Traumdeutung, la interpretación de los sueños hoy" (Realizado los días 19 y 20 de febrero de 2000). Disponible en: www.psicomundo.com/presentacion.

KRISTEVA, Julia (2013). *El genio femenino 1. Hannah Arendt*. Buenos Aires: Paidós.

LORAU, Nicole (2008). *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*. Madrid: Kats.

MARX, Karl (2006). "El dieciocho brumario de Luis Bonaparte", en *Tareas* N° 122. CELA, Centro de Estudios Latinoamericanos "Justo Arosemena". Enero-Abril 2006. ISSN: 0494-7061. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/panama/cela/tareas/tar122/04marx.pdf>. www.clacso.org.

McLUHAN, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

NARVÁEZ MONTOYA, Ancízar (2013). *Educación y comunicación: del capitalismo informacional al capitalismo cultural*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

SCHAMUN, María Cecilia (1995). "Significaciones del efecto de *sparagmos* en Orestes de Eurípides", en *Synthesis*, vol. 2, p. 53-65. Memoria Académica. FaHCE, UNLP.

SCHECHNER, Richard (2000). *Performance. Teoría & Prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.

SUZUKI, Tadashi (2009). "La cultura es el cuerpo", traducido por Gabriel Galvis. Disponible en: <https://trasescena.wordpress.com/2009/07/05/la-cultura-es-el-cuerpo-tadashi-suzuki/>.

TABACHNIK, Paula (2015). "El concepto de energía en la dramaturgia del actor", en Garrido, M. (Dir.) (2015). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 321.

TRASTOY, Beatriz (2015). Reseña del libro de Silka Freire (2015). "Ni callar, ni bordar. Teoría del teatro: espacio escénico y subalternidad", en *Telónfondo*/22, p. 142-145.

ZIZEK, Slavoj (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal. Citado en -----, (2012). "Capitalismo cultural y biblioteca pública", en *Dokumentalistas. Recursos para profesionales de la información y la documentación*. 14/4/2012. Recuperado de <http://www.dokumentalistas.com/articulos/capitalismo-cultural-y-biblioteca-publica/> Artículo sobre la contradicción actual de las Bibliotecas entre la idea de acceso universal a la información y las pautas basadas en obtener rentabilidad.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

-----, “Megaminón, un estreno disparatado”. Sección Espectáculos/Teatro del Diario *Río Negro*, Sábado 1 nov. 2014|0:22.
<https://trasescena.wordpress.com/2009/07/05/la-cultura-es-el-cuerpo-tadashi-suzuki/>Nota de Suzuki para la página.

NOTAS

¹ Si bien es una proposición arriesgada, creemos que la configuración de este personaje, en apariencia tan lejos del método del director japonés -en cuanto a la búsqueda despojada de tecnología- sí, paradójicamente se ve pegado al suelo, atraído hacia la tierra, en virtud de su arrastrarse pesadamente por su caracterización de *zombi*.

² En el texto en potencia, la distribución de los personajes de *Megaminón* es la siguiente:

Osoria - Voz informativa # 1 - (Actriz 1)

Susana del pasado - Ifigenia Enárboles - Anciana # 3 (Actriz 2)

Megera - Susana del futuro - Voz del Estado (Actriz 3)

Anciana # 1 - Zangulisifone - Voz de la Oposición (Actriz 4)

Moderadora - Sandra - Anciana # 2 (Actriz 5)

Doctora París - Voz de la corporación - Alecto (Actriz 6)

Coro de *Zombies*. Diríamos que todos los personajes son *zombies* y allí radica su originalidad y al mismo tiempo, guiño al espectador por la analogía con una de las series de televisión norteamericana más vista en los últimos años en todo el mundo: *The walking dead* y *Fear the walking dead*.

³ La pieza *Megaminón* dirigida por Sebastián Fanello, es protagonizada por las actrices: Ángela Gandini, Alicia Raquel Montero, Betina Obreque, Isabel Almeyra, Turca Seleme; vestuario y utilería: Sol García, Sock Raffo, Pao Lunch; fotografía: Jeremías Sartori; prensa: Iru Polymour; dramaturgia y dirección: Sebastián Fanello. Se estrenó en el 2014 y se presentó en diversas salas: Teatro del Viento, La Conrado Centro Cultural, TeNeAs.

⁴ Suzuki enfatiza que la civilización se creó como necesidad de ampliar la extensión del cuerpo. Pone por ejemplo la creación del telescopio y del microscopio como producto de ese deseo humano de ampliar o “radicalizar” la vista. De este modo la relación civilización moderna o no está dada por la proporción de energía animal y no animal usada. El propósito de su método dramático o teatral es recuperar esa energía animal humana original. (Suzuki, 2009). Una discusión anterior y en sentido inverso es la que dio McLuhan al señalar los medios de comunicación como extensión del ser humano. (McLuhan, 1996)

⁵ Además del *Apocalipsis* de Juan que cierra el canon bíblico y es la primera referencia que surge al nombrarlo, seguido de todas las ficciones referidas a fines catastróficos del mundo, recordemos la figura de Calipso en *Odisea*. La ninfa que retiene diez años a Odiseo en la isla de Ogiya, le ofrece la inmortalidad pero el rey después de ese tiempo parte, se va. Su nombre deriva de *kalýpto*, ocultar.

⁶ Recordemos que las acepciones de la palabra localizan en quinto lugar, el uso vulgar como suerte favorable.

⁷ “Cleverbot es un software que aprende de las conversaciones que sostiene, y ha alcanzado altas calificaciones en el examen Turing, prueba para medir el desarrollo de inteligencia artificial. Carpenter afirma que la humanidad aún se encuentra muy lejos de desarrollar los algoritmos necesarios para alcanzar la completa inteligencia artificial, pero cree que se llegará en las próximas décadas. A pesar de los temores, Hawking se muestra entusiasmado por las mejoras aplicadas a la tecnología que utiliza para hablar y escribir. Lo único que no cambió fue el tono robótico de su voz, pero Hawking insistió en que no quería una voz más natural. “Se ha convertido en mi marca, y no la hubiese cambiado por una con un tono más natural y un acento británico. Me han dicho que los niños que necesitan una voz en la computadora, quieren una como la mía”, concluyó”. (BBC Mundo, 2/12/2014). http://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2014/12/141202_ultnot_hawking_inteligencia_artificial_riesgo_humanidad_egn#share-tools.

⁸ A propósito de la indeterminación y la teoría de la incertidumbre, en <http://temakel.net/node/85> se encuentra el texto completo de la obra *Copenhague* de

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Michael Frayn, protagonizada por Carlos Gené y Alberto Segado y dirigida por Carlos Gandolfo, presentada en el Teatro San Martín el 12 de abril de 2002, basada en un episodio de la vida de Heisenberg, creador de la teoría de la incertidumbre.

⁹ Esta investigadora en su artículo “Significaciones del efecto del *sparagmós* en Orestes de Eurípides” fundamenta la definición en los textos de dos estudiosos clásicos como Dodds, E. R. (1960) *Euripides. Bacchae*, Oxford; Murray, G. (1909) *Euripidis Fabulae*. Tomus 'HI, Oxford; Dodds, *Los griegos y lo irracional* (1981).

EL TALLER DE TEATRO

Una experiencia con alumnos/as de nivel medio

Alicia Ciucci-María Krumrick

El teatro es un arte, un arte maravilloso que atrapa, que cautiva, que se comparte. Un arte que vale la pena experimentar, y eso fue justamente lo que hicimos: experimentarlo desde una actitud 100% *amateur*. Para contextualizar un poco los hechos, es preciso mencionar que la experiencia que narraremos a continuación surgió como propuesta en el marco del Proyecto de Mejora Institucional del año 2011 desde los Departamentos de Lengua y Literatura y Estético Expresivo del Centro Provincial de Enseñanza Media N° 51, como una manera de fomentar nuevos aprendizajes que partieran de lo lúdico y creativo y forjaran un sentimiento de pertenencia de los alumnos con la institución, motivando además una mejora en el nivel y desempeño académico del alumnado.

Este trabajo, arduo pero gratificante, comenzó luego de varias charlas en las que buscábamos alternativas para trabajar de manera diferente. ¿Por qué elegimos la enseñanza de teatro como propuesta? En principio, porque observamos que la misma se encuentra totalmente desvalorizada dentro del *currículum* escolar, es decir, que no cuenta con un espacio propio para generar aprendizajes, y en nuestra opinión, enseñar teatro es una posibilidad de fomentar aprendizajes integrales, de ampliar horizontes y desarrollar una empatía hacia el pensamiento y los sentimientos de los demás, ampliando así nuestra forma de ver al mundo y al otro, puesto que esta actividad conlleva poner en juego diversas habilidades sociales tales como tolerancia, trabajo en equipo, solidaridad y respeto hacia sí mismo y hacia quien piensa y siente diferente; ya que como dice Roberto Vega:

El teatro como vehículo de crecimiento grupal es juego, juego organizado, de búsqueda y exploración individual, grupal, social; con funciones rotativas, donde la experiencia personal es vivida colectivamente.
(1981:13)¹

Asimismo, consideramos que darle un espacio propio al taller de teatro enriquecería y favorecería la creatividad, desde el imaginar y el hacer, ya que las actividades artísticas en general promueven el desarrollo de pensamientos divergentes y convergentes.

Siendo honestas, al ser algo nuevo también para nosotras, no sabíamos a ciencia cierta qué estrategias implementar para llevar a cabo las tareas propias del taller. Motivo por el cual debimos leer mucho para elaborar una fundamentación que convenciera no solo a quien evaluara el proyecto respecto de lo interesante y necesaria que era una propuesta de este estilo, sino también a los propios alumnos y alumnas para que quisieran participar en ella, puesto que muchos de los adolescentes de nuestra institución nunca habían visto una obra teatral, y otros, en cambio, consideraban que todo lo que provenía del ámbito educativo era aburrido y

por ende obligatorio, negándose de esta manera a involucrarse. De este modo, leímos experiencias de docentes que llevaron el teatro al aula, material sobre los beneficios que su enseñanza podía generar, etc. Una vez que el proyecto fue aprobado, comenzó el verdadero trabajo: comenzar con las inscripciones y ver quiénes estaban realmente interesados, armar los grupos y finalmente, sentarnos a diagramar actividades que estuvieran acordes con los objetivos planteados.

¿Cuáles eran estos objetivos?

Como bien dijimos, entre las expectativas que fundamentaron el taller de teatro de nuestra institución figuraban como primordiales el desarrollo del sentido de pertenencia de los estudiantes con la misma, pero también otros aspectos no menos importantes que hacían a las actitudes estudiantiles y a las competencias que debían alcanzar para ir mejorando su desarrollo académico. De este modo, buscábamos favorecer la oralidad, la expresión corporal, la capacidad de trabajar en grupo, y por sobre todas las cosas la confianza en ellos mismos, ya que queríamos mejorar las relaciones interpersonales y la tolerancia hacia las diferentes personalidades y formas de ser. (Al respecto, cabe señalar, que en esa época se venían generando situaciones de violencia bastante frecuentes que provocaron un desequilibrio en toda la comunidad educativa).

Sabíamos, por las experiencias oídas y el material teórico abordado, que el teatro promueve un desarrollo holístico de la persona, ya que como actividad de la educación artística busca entender al mundo desde otra mirada, sustentada por las diferentes modalidades del pensamiento y sus lógicas particulares y cada una de ellas brinda modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad; por ello, decidimos embarcarnos en esta aventura con pocas certezas de qué sucedería.

Bien, debemos comentar que fue tanto el éxito que generó la propuesta que, a pesar de que nos pagaban por cuatro horas mensuales, nosotras, para cubrir la totalidad de los interesados e interesadas, debimos elaborar cuatro grupos con los que cubríamos cuatro hs semanales. (Asimismo, cabe aclarar que en un comienzo la actividad estaba pensada para los alumnos de primero y segundo año que fue donde se detectó la mayor cantidad de inconvenientes).

El desafío consistía en preparar actividades que rompieran la barrera de la timidez, por ese motivo, se planificaron juegos, actividades que apuntaran al uso de la voz, del cuerpo, del manejo de los espacios, las improvisaciones, la respiración y la relajación entre otros. Fue de esta manera que recuperamos juegos infantiles del tipo “Simón dice”, “El teléfono descompuesto”, “El espejo”. Las reacciones fueron las esperadas: risas, nervios, vergüenza, expresiones del estilo “yo no lo hago” o “eso es para nenes”, y demás reacciones que poco a poco fueron vencidas.

Permanentemente nos reuníamos para acordar actividades y planificar las clases que duraban una hora reloj; compartíamos materiales, lecturas y ejercicios

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

que íbamos descubriendo. Fueron de mucha ayuda libros como *Teatro para emprender* de Marta Andrés y Mónica Cerda, *Manual de juegos y ejercicios teatrales* de Jorge Holovattuck y Débora Astrosky, *Los juegos teatrales del clown* de Jesús Jara, entre otros.

Luego de realizar todo tipo de actividades de desinhibición, de confianza, de expresión corporal, etc. llegó el momento de seleccionar una obra para poner en escena cerrando así el ciclo lectivo. Para ello, elaboramos una grilla que tenía en cuenta los diferentes roles que hay en teatro y que respondían también a los diferentes intereses de nuestros alumnos: actuación, musicalización, vestuario, maquillaje, escenografía, etc.

Como era grande el número de interesados en actuar, debimos crear nosotros nuestra propia obra, titulada *EL juicio del lobo a Caperucita roja*, a fin de poder incluir a todos ellos.

Para prepararnos, acudíamos mañana y tarde para organizar todo lo relativo a la obra. Mi compañera -Krumrick María Daniela- profesora de Estético-Expresivo, se encargó del diseño escenográfico y del vestuario, y yo, de los ensayos propiamente dichos. Se realizaron ensayos, refuerzos, clases extras, así hasta el momento tan esperado: la puesta en escena, que fue llevada a cabo en el mes de diciembre de 2011, en el turno tarde, a fin de que no se superpusiera con el dictado de clases ya que estábamos en pleno cierre del ciclo lectivo.

El resultado final fue muy gratificante, para nosotros y para los mismos chicos, al punto que podemos considerarlo un éxito que promovió a la constitución de un equipo teatral estable que nos representa como institución. Esta experiencia la realizamos entre 2011 y 2013, cada año cerrado con una representación que llevó a nuestros estudiantes a dar lo mejor de sí. En el 2014 debimos suspenderla ya que no contábamos con el tiempo ni los recursos necesarios para su continuación. No obstante, día tras día, nuestros alumnos nos detenían en los pasillos de la escuela para decirnos:

-Profe, tenemos que hablar seriamente con Ud. ¿Cuándo volvemos con teatro?

- ...

- ¿Y profe, para cuándo las clases?

- ...

Tanta fue la insistencia y tantas nuestras ganas que al debatir y recordar todo lo vivido decidimos retomar las clases. Así, y debido al interés de los alumnos, retomamos con un nuevo grupo que absorbe a estudiantes de primero a quinto año que tienen ese ingrediente especial que hechiza a todo profesor: ganas, entusiasmo e interés por saber qué verán en cada encuentro al que asistan.

NOTA

¹ Vega, R. (1981). *El teatro en la educación*. Editorial Andrés Camacho.

IMAGEN REFERENCIAL, SENTIDO Y ARQUETIPO

La dramaturgia del actor como resultado del diálogo actor-cuerpo, autor-texto

Florencia Cresto

*“El arte tiene que volver a ser
un acto de sinceridad”.*
(Jacobó Fijman)

En el método de Imagen Referencial, el punto de partida es la palabra, síntesis/símbolo, expresión de un concepto/idea. La palabra, tomada como signo, podrá ser resultante de un texto, de una sensación, de la contemplación de un cuadro, escultura, fotografía..., de la escucha de una obra musical, o de una vivencia personal. Esas ideas, mediadas en palabra, son las que se volverán cuerpo en el cuerpo (“frío” para una madrugada de invierno, “miedo” para un calabozo carcelario, “soledad” en un Van Gogh, “vacío” en un poema de Pizarnik, etc.), buscando aquella forma física que sintetice el sentido de esa palabra única y no su abstracción. Esa imagen sumada al texto es la que recibirá el espectador y esa resultante será “sentido”. Es posible trazar un paralelo con el manifiesto rechazo de Picasso a la abstracción y es fácilmente comprobable ver que su dibujo está siempre referenciando (Ej. *Mujer desnuda*, grabado de 1905: una línea curva que puede ser cuerpo o rostro, una cruz, sexo o boca, y dos arcos como senos u ojos).

En la danza, encontramos que, por ejemplo las acciones que el coreógrafo Nacho Duato instala en escena, son pasibles de ser leídas como imágenes referenciales. Cada Imagen Referencial dará cuenta del impacto del concepto en el cuerpo del actor. Las mismas devienen acciones que se van enhebrando, entramando y/o concatenando entre sí, de modo secuencial o fragmentado, conformando una **dramaturgia del actor**, una dramaturgia que siempre habla desde su memoria, desde su historia, desde su cultura. Así, las imágenes producidas manifiestan el momento socio-cultural-histórico en el que son producidas, re-significándose y re-presentándose en cada aquí y ahora de la escena.

El trabajo con el método de Imagen Referencial contempla un actor muy entrenado física, mental y emocionalmente; un actor vivo, conectado. Un actor predispuesto al estado de “vacancia”¹.

Para la creación en escena a partir del método de Imagen Referencial, se hace imprescindible que el actor cuente con un instrumento afinado y técnicamente completo. Si frente a la imagen referencial que se dispara, el actor no cuenta con un cuerpo capaz de producirla, se verá frustrado e impotente en su intención. El entrenamiento apunta a deshacer primero para encontrar después. Se parte de la idea de que el actor formado para el arte del teatro será creador, será compositor. Todo actor debería serlo. ¿Desde dónde y con qué compone un creador? ¿Qué es un actor entrenado? ¿Se busca un actor genial? Para empezar una respuesta, quizá sirva citar a Giorgio Agambem:

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Los latinos llamaban Genius al Dios al cual todo hombre es confiado en tutela en el momento de su nacimiento. La etimología es transparente y se la puede observar todavía en nuestra lengua en la cercanía entre genio y generar (...) (Gen, génesis, genital...). A Genius debemos conceder todo aquello que nos pide, porque su exigencia es nuestra felicidad. (...) Comprender la concepción del hombre implícita en Genius significa entender que el hombre no es solamente Yo y conciencia individual, sino más bien que desde el nacimiento hasta la muerte convive con un elemento impersonal y preindividual. Debemos entonces observar al sujeto como un campo de tensiones, cuyos polos antitéticos son Genius y Yo².

Desarrollar entonces, un entrenamiento capaz de reencontrar al actor con su *genius*, sería un objetivo deseable. Deshacer aquellas marcas de carácter que ahogan, cercenan, limitan, condicionan, es el camino elegido. La experiencia con disciplinas sostenidas por principios energéticos como Yoga, danza *Butôh*, Eutonía, Biodanza y la técnica de Centros de Energía, permitió encontrar un entrenamiento que le posibilita al actor tener un cuerpo dispuesto, tan “vacante” como sea posible para ser habitado en la ceremonia del teatro. El entrenamiento contempla la adquisición de herramientas intelectuales para la creación y se plantea un correlato con el método de Imagen Referencial, en tanto búsqueda centrada en desafíos personales e inquietudes colectivas.

La rutina de entrenamiento individual está formada por una secuencia de módulos (semejante a las “formas” del *Tai Chi*, pero generadas por el propio actor). La motivación, justificación y elección de cada módulo es individual y personal, y en ella se reflejan los principios (energéticos, de respiración, concentración, etc.) que se van adquiriendo. Estos módulos contienen y alternan cuestiones vinculadas a potencia, calidades de energía, equilibrio, motores de movimiento, entre muchos otros. A lo largo del trabajo y del tiempo, la rutina mutará, perfeccionándose y exigiendo un cuerpo dispuesto a afrontar problemas técnicos superiores. La práctica continua de la rutina posibilita al actor ahondar en sus dificultades, superarlas, concentrarse, trascender la frustración y confiar en los procesos.

La experiencia específica en *Arkhe* Teatro Estudio pretende que el actor tienda a crear una **rutina de entrenamiento individual en el marco de una rutina grupal**. La práctica individual se estructura dentro del colectivo, que alterna y confronta las necesidades e instancias individuales con el otro (individuos y grupo). Esta modalidad posibilita que se trabajen simultáneamente cuestiones de conjunto -espaciales, miméticas y sincrónicas- sin descuidar las instancias y evoluciones propias de cada actor. En un mismo entrenamiento, el actor estará concentrado en sus potencias, dificultades y desafíos, al tiempo que expuesto a la integración y acuerdos que el grupo energéticamente le propone.

Del diálogo entre el texto enunciado y la dramaturgia del actor surge la **puesta en escena**. Una vez que la secuencia de imágenes que compuso el actor está internalizada, se comienza con el montaje del texto. A partir de este momento, **actor y director** abordan el diálogo entre el sentido producido por el actor con sus imágenes y el texto del autor (dramático o no). De esa interacción aparecerá el personaje que enuncia ese texto, las intenciones, los ritmos, las energías, las velocidades. Aquellas acciones originales se verán a su vez modificadas pero responderán siempre a las imágenes originales y a su sentido. El personaje será entonces el resultado de una realidad interior que se expresa, y no realidad externa que se incorpora.

La dialéctica entre actor-cuerpo/autor-texto es permanente y se reconstituye en cada representación.

La resonancia entre cada palabra enunciada y la Imagen Referencial genera una **estética** propia del método, un modo de entender el teatro. Un lenguaje teatral pleno de símbolos dispuestos a ser contemplados-interpretados en cada espectador, en cada representación. Surge así, en el año 2002, un primer espectáculo montado con este método con el grupo Voces Teatro de Cámara³: *Cruz del Sur*, de Alejandro Finzi, renombrando su *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*. Allí, colabora como asistente un antiguo alumno, Christian Kessel con quien en 2005 coincidimos en re-nombrar al grupo y al Estudio como *Arkhe* Teatro Estudio. El *arkhè* remite a aquello que no admite copia, al origen y a la potencia mítica. De allí deviene arquetipo, cuya definición en el *Pequeño Larousse Ilustrado* dice: "Arquetipo: Modelo original y primario en arte u otra cosa. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar al entendimiento y a la voluntad de los hombres"⁴. Desde entonces investigamos juntos y ofrecemos seminarios que ponen en diálogo el teatro y la filosofía a las que él llama con contundente rigor académico "Las Primas".

Por entonces Kessel se refirió al método del siguiente modo:

La Imagen Referencial constituye un nuevo lenguaje del actor, ubicado en el terreno de lo soberano, de las formas legítimas que habitan su cuerpo y expresan los saberes rituales o conceptuales del individuo. La Imagen Referencial no produce un lenguaje para ser leído sino jeroglíficos para ser contemplados. El pasaje de una a otra acción es sacrificial y la lentitud expresa la forma más humana de hacer memoria. Memoria del actor que trabaja sobre su carne y sobre el espectador que mira y es mirado con sus propios ojos. No hay acción cotidiana en escena, la dificultad para expresar una obra naturalista consiste en ser el camino más extenso si se parte del arquetipo, mantener la vitalidad de la expresión durante ese recorrido es la dificultad recurrente del naturalismo en escena. El eterno retorno es el perpetuo comienzo, un acto de fundación permanente. De este modo el arquetipo consiste en la repetición de la diferencia, así como el estereotipo consiste en la repetición de lo mismo. El teatro comercial construye por

estereotipos, empieza por el final, coloca acciones petrificadas sobre cuerpos putrefactos. El teatro arquetípico genera acciones que crecen por dilemas, como el cuerpo humano. Durante la gestación primero surge un apéndice, luego éste se hace pierna y más tarde pierna derecha o izquierda. El desenvolvimiento en dilemas de la Imagen Referencial ratifica su carácter natural y es paradójicamente un camino a un nuevo naturalismo. El estereotipo olvida el preciso olvido del para-qué en escena. El actor vibra el para-qué, sabe de un olvido que lo atraviesa y de un conocimiento que lo precede y encarna.

De alguna manera ambas disciplinas son primas, ellas fueron adoptadas en un convento, se alimentaron en la oscuridad, habitaron tabernas, algunos dicen que se prostituyeron, lograron luces y sombras viviendo una larga y múltiple doble vida. Disciplinas parientes al fin y al cabo, trabajar su relación es una forma de desnudar a ambas. (2006)⁵.

NOTAS

¹ Cornelius Agrippa define la *vacantia animae* como un estado de disponibilidad que permita el acto creativo, político o profético.

Si bien hay diferencias entre un primer ejemplar de la obra, manuscrito, que circuló en 1510 y la obra impresa de 1531, existe un párrafo concurrente en el que el autor señaló que el estado de *vacatio animae* es la condición previa a la posesión del alma por parte de los llamados espíritus celestes o *démones*. A su vez consignó que dicho estado puede ser generado por los sueños verdaderos (*somnia*), la elevación del alma mediante la contemplación (*raptus*) y la iluminación del alma (*furor*) por los *démones*, siendo sin dudas esta última la que mayor importancia posee. Según la clasificación del cabalista “estar *vacat*” nos pone en disposición de los *démones*, sean estos bondadosos o malvados.

² Hidalgo, Adriana (Ed.) (2005). “Profanaciones”. En *Agamben, Giorgio*. Buenos Aires, p. 7-9.

³ El término fue elegido en homenaje a las VOCES de Antonio Porchia.

⁴ Se toma en contraposición al concepto de “estereotipo”: (*stereo*) “rigidez, solidez, integridad; lo que se repite sin variación”.

⁵ “Las Primas. Charlas sobre filosofía y teatro”. Universidad de Barcelona, junio de 2006.

DE SALA EN SALA
Del Establo a la sala de TeNeAs

Marisa Reyes

*“Trabajar para ponerlo a la luz,
esperar, aún sabiendo que seguramente no veremos nosotros el resultado,
tiene el sentido de conservar una pequeña llama:
esa diminuta luz, porque existe en sí misma, ya está negando la tiniebla”.*
(Gené, Juan Carlos)¹

En el marco del XIV Encuentro Provincial de Teatro, realizado entre el 21 y 25 de noviembre de 2013, integrantes de la Comisión Directiva de TeNeAs² se presentan ante los espectadores para decir algunas palabras referidas a la Apertura de la Sala. Están allí, Cecilia Arcucci, Cecilia Lizasoain, Luis Giustincich, Dagoberto Mansilla y Raúl Toscani junto a otros referentes de la escena neuquina, también de la comisión, Margarita Cristina Mancilla, Miguel Ángel Pedraza y Vilma Chiodín.

Tal vez o sin duda las palabras enaltecieron esta imagen “fotográfica”, la ampliaron. No las recuerdo, pero en mí una energía digresiva la asoció a otras imágenes, otros significados, una indescriptible riqueza que la presencia del primer grupo desplegó en ese espacio, un suplemento de sentido.

Esta es la escena que removió otros significados, connotación que activa, diría Roland Barthes refiriéndose al mensaje fotográfico propiamente dicho, una composición con fuerza y sentido. Como con el *zoom* que acerca y distancia una imagen a veces nítida, a veces borrosa, mi mirada se difuminó y perdió el control. “Tras un año de ausencia, el encuentro teatral vuelve al ruedo y esta vez en casa propia”. (Diario *Río Negro*, 20/10/2013)

Resultó inevitable vincular este presente, esta sala teatral con otra de la década del 80 del siglo pasado, el Teatro del Bajo, en particular porque entre sus hacedores tuvo a quienes hoy dan cuenta de la historia de este lugar. Pasado que se ha convertido en el presente, y es de suponer que en algo del futuro, un juego complejo de relaciones que dio origen al texto que hoy comparto.

El Teatro del Bajo estaba ubicado en el bajo de Neuquén. Quienes generaron y gestionaron el espacio fueron los integrantes del Elenco Estable de la Cooperativa de Trabajo Artístico El Establo Ltda. (1981-1987).

Habían alquilado este lugar, sede en la que formaríamos una cooperativa artística teatral; tal vez, sino la primera, seguro una de las pocas, con personería jurídica y todo³.

A partir del sistema de cooperativa y la autogestión impulsaron el desarrollo artístico regional erigiendo la sala en una de las viejas edificaciones del lugar, en un viejo y semiderruido galpón. Tal como lo narra Giustincich:

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Se construyó una sala para unos cincuenta espectadores con techo de chapa de cartón, una pared construida con madera de cajones y planchas de terciado y una carpa o lona que oficiaba de camarín⁴.

Este fuera de foco, instala la existencia de otros textos: “(...) es como un pastel hojaldrado: los sentidos están superpuestos a la manera de las hojas de papel” -como dice Barthes, las huellas superpuestas.

“Actores-obreros edificando” se tituló una nota en el sector Espectáculos del diario *Río Negro* en marzo del año 1984, cuyo epígrafe indicaba:

Esto sucede en el Teatro del Bajo. Cuando los actores salen del escenario y pueden subir al andamio, con el mismo desenfado con que encaran una obra de Dragún.

(...) los actores son protagonistas en el más amplio sentido de la palabra. Se los ha visto encaramados a los andamios, haciendo trabajos de albañilería, pintando paredes y puertas, en tareas de carpintería, electricidad o instalaciones varias. (Diario *Río Negro*, 09/03/1983)

Se van perfilando prácticas, de formación, de procesos de producción... la identidad colectiva de estos hacedores, constructores, teatristas.

La voz “teatrista”, decía Dubatti en el 2011:

[es una de las] nuevas categorías utilizadas para dar cuenta de la multiplicidad característica del teatro argentino actual, ya sea porque la diversidad es encarnada en el mismo agente (uno que es muchos, muchos en uno), ya sea porque abre el espectro a la diversidad de formas discursivas⁵.

A la producción y puesta en escena de Obras⁶, se suman Programas de Extensión que incluyen talleres de entrenamiento actoral tal como el dictado por el profesor Carlos Thiel durante seis meses en el Teatro del Bajo cuyo resultado se vio en *1+1... unos cuantos*⁷, función ofrecida en octubre de 1983.

También, solo para señalar algunos, el desarrollado por el director teatral porteño Enrique Dacal para la formación de “actores y [de] otras personas que no están estrechamente relacionadas con el quehacer teatral una semana al mes prácticamente hasta fin de año”. (Diario *Del Neuquén*, 11/07/1984)

El término “teatrista” se impuso en la década del 80 en el campo teatral argentino. Es una palabra que implica la idea de diversidad. El creador no se limita a un rol teatral taxativo sino que incluye en su actividad a todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo. Esto es: dirección, escenografía, actor, iluminación, dramaturgia, también, parir de salas.

Son ellos, los mismos que más tarde, ensayan durante cuatro horas ininterrumpidas hasta muy avanzada la madrugada, junto al director Salvador Amore para ajustar los detalles de las dos obras de Dragún, que marcarán la apertura de la temporada 83. (Diario *Río Negro*, 09/03/1983)

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Se constituyen así en un colectivo generador de un espacio de formación en torno a la actividad teatral y de otras actividades como los Viernes Musicales⁸, Exposición de Fotografías (Salón Nacional), subasta y exposición de Obras pictóricas, talleres de expresión plástica y otras actividades donde también pueden participar preadolescentes.

(...) fueron Cecilia Arcucci, Raúl Toscani y Luis Giustincich a Buenos Aires a buscar un director. Lo que queríamos era que nos dirigiera pero que, además, continuara con la formación que se había empezado con Salvador. (Dagoberto Mansilla)⁹

Por otra parte los descubrimos adhiriendo al programa de damnificados por la nieve en el interior neuquino en el año 84 con la puesta en escena de la obra infantil *¿Alguien sabe qué hora es?* cuyo costo de la entrada consistió en “un kilo de alimento no perecedero” (Diario *Río Negro*, 08/07/1984). Acontecimiento teatral montado en equipo, desde la musicalización, adaptación de las letras de las canciones hasta el vestuario y la escenografía.

Además, la sala cobijó el nucleamiento “Asociación Trabajadores del Arte y la Cultura” en defensa de los derechos como trabajadores tanto del arte como de la cultura. Entre los secretarios generales y delegados de mesas provisorias se designaron: Raúl Toscani (Secretario General), Raúl Mansilla (Secretario de Actas), Luis Giustincich (Delegado por Teatro).

La efectividad de estas decisiones, sin duda, fueron legitimando el accionar de este grupo que más allá de los vaivenes políticos y económicos ha resistido a partir de la autonomía y, sin duda, la fuerza que ha forjado una red humana dinámica y sólida.

Ser integrante de la cooperativa El Establo significa además de lo actoral, ser electricista, albañil, changador, boletero, pintor, carpintero... mil oficios... (Diario *Río Negro*, 26/05/1986)

Un colectivo que asume el pluralismo -se supone- cultiva la tolerancia como uno de sus más significativos valores. Al respecto, puedo decir que ya en esa época como en esta, muchos hemos sido protagonistas de las más claras tesis con argumentaciones fundamentadas con múltiples estrategias en cuanto a la política cultural, asumidas con un compromiso exultante y casi irreverente. En el marco del Plan de lucha de Actores Neuquinos¹⁰, la Asociación Argentina de Actores Filial Neuquén, dio a conocer una serie de puntos entre los que se incluía la necesidad de una Sala Teatral propia. Además, se compartió el documento donde se plantearon interrogantes en relación al hecho ocurrido en el marco de protesta y movilización realizada en el que se atropelló a Raúl Toscani.

Con extensos debates y horas de organización junto a otros referentes provinciales de la actividad, también El Bajo tuvo un protagonismo vital en la formación de ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral). En dicha

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

asociación, sus integrantes formaron parte de la comisión directiva y participaron activamente en la generación y consolidación de los Encuentros Provinciales de Teatro que se iniciaron en el año 1985¹¹.

La última noche del Segundo “festival” (1986) en Zapala, tiene un cierre conmovedor. La Cooperativa pone en escena la muestra colectiva *El funeral*¹².

Los personajes más queridos de los creados por los integrantes del elenco, deambularon por la escena, en soledad, con el temor por su propia muerte, dentro de una escenografía que se construyó con retazos de todas las realizadas a lo largo de estos años. Cada actor, a su tiempo, relató al público el comienzo de su integración al Bajo, entre recreaciones de escenas que se fueron hilando con la tarea de la cooperativa. (Diario *Río Negro*, 13/05/1986)

Fin de la ceremonia, conciencia de pérdida, pedido de ayuda, sentimiento de angustia compartida ante la inminente fecha que indicaba el derrumbe, más que de las paredes, los cables y otras instalaciones, la de una utopía compartida.

Lovero [Onofre] increpó al elenco diciendo que el final debiera haber sido una resurrección, sin embargo, la realidad demuestra -se comentó después- que esa muerte no ocurrirá sólo si hay respuesta al llamado del teatro del Bajo. El final queda para la comunidad, las instituciones, los hombres y las mujeres del quehacer teatral. (*Op. cit.*)

El contrato no se renovó, una emotiva despedida con múltiples actores culturales selló el cierre del lugar que quedó desmantelado, así lo relata Giustincich:

El 18 de Julio y por 24 hs. ininterrumpidas La Cooperativa realizó la despedida al Teatro Del Bajo, sus integrantes y artistas locales de distintas disciplinas brindaron su adiós a la vieja sala que los albergó por 6 años, ubicada en Misiones 224. Fue una fiesta donde reinó la risa y el llanto, circularon 500 personas¹³.

Pero, parafraseando a Peter Brook, el teatrista es la esencia del teatro independiente, jamás morirá. Fueron ellos semilla en decenas de nuevos espacios que fueron ocupando para desarrollar la actividad.

En la década del 90, se conformó la Primera Comisión de Gestión que se ocupó, entre 1996 y 1998, de los trámites que implicaron la transición de ANQUET a TeNeAs. Estuvo integrada por Raúl Ludueña (Neuquén), Luis A. Giustincich (Neuquén), José Bastidas (Neuquén), Hugo L. Saccoccia (Zapala), Antonia Chandía (Neuquén). Luego, los asociados¹⁴ reunidos en Zapala en el Salón Municipal, participantes del Encuentro Provincial de Teatro organizado por el Grupo Hueney de la misma localidad, constituyen la Asociación Civil sin fines de lucro, inscrita en el Registro de Asociaciones Civiles Resolución N° 116/90, TeNeAs (Acta N° 1,

01/10/1998). Se conforma su Primera Comisión Directiva. En dicho encuentro y durante algo más de seis horas se debatieron, entre otros temas, aspectos del estatuto tales como: duración del mandato que queda fijado en dos años, manejo de movimiento y disposición de los fondos. Además, sobre la propuesta de trabajar proyectos concretos, circuitos de giras, Instituto Nacional de Teatro, domicilio de la asociación. Los integrantes del Grupo Tren Ten, dirigido por José Bastidas, plantean desacuerdos y se retiran. La comisión queda aprobada por unanimidad¹⁵.

También, se discutió sobre los términos TEATRISTAS y TEATREROS, optando que se tome el primero.

Los sufijos -ero e -ista son muy productivos en nuestra lengua y nos permiten formar sustantivos que indican oficio, ocupación, profesión (panadero, ingeniero, tesorero, oficinista, pianista, maquinista...). Ahora bien, ¿en qué difieren? Al parecer, suena despectiva la forma “teatrero” (como rastrero) para referirnos a aquella persona que “gusta del teatro o que se dedica a él”. Esta forma y no “teatrista” es la que se ha elegido e incluido en algunos diccionarios académicos como el Diccionario del Estudiante (2012)¹⁶. Solo dependerá de los hablantes, que esto se revierta si extiende el uso de la forma “teatrista”.

Considero que los enunciados, integrantes del Teatro del Bajo y ahora de Teatristas Neuquinos Asociados¹⁷, conforman esta categoría: no solo actores, dramaturgos, docentes, directores, capacitadores, gremialistas, técnicos, integrantes de asociaciones, sino también, productores, volantineros..., paridores de salas. Sin embargo es improbable que alguno de ellos viva exclusivamente de recursos económicos que brinde la actividad, tal vez sobrevivan.

Pero, ¿qué es TeNeAs?

“Es la Asociación que nuclea a todos los hacedores teatrales de la Provincia, sin distinción de profesión, rol o actividad. ...Actores/Actrices, Directores, Dramaturgos, Técnicos, Escenógrafos, etc... Todos y todas pueden pertenecer a la asociación TeNeAs”¹⁸. Por lo tanto, única en cuanto alberga al conjunto de los teatristas de la provincia, ya que las otras existentes tienen como límite un proyecto artístico.

Cabe señalar que ya se venía gestando y gestionando una ordenanza que reconozca la actividad y, entre otros temas, “los habilite a compartir espacios con otras instituciones y a recibir fondos de fomento para su funcionamiento” (Diario *Río Negro*, 10/05/2006). El 10° Encuentro Provincial de Teatro¹⁹ (23 al 26 de Noviembre de 2006), organizado por TeNeAs y auspiciado por el Instituto Nacional de Teatro y la Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén, se desarrolló en varias salas de la ciudad de Neuquén: El lugar, Escuela Provincial de Títeres, La Curtiembre, espacios de la Plazoleta de Avenida Argentina, La Conrado. En el programa, la expresión “Por la pronta sanción de una ordenanza para la apertura de teatros independientes y centros culturales en la ciudad de Neuquén” daba cuenta del planteo de los teatristas. El lema “El teatro le hace bien a la gente” da apertura a cada jornada. Dicho encuentro contó, como es habitual en los

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Encuentros Provinciales, con Mesas Redondas con temas como: El teatro independiente y Políticas culturales (Osvaldo Calafati, Raúl Toscani y otros) y también la Asamblea de Teatristas.

Cambio de siglo, horas, meses, años, que se traducen en acuerdos, desacuerdos, reuniones, marchas y contramarchas... a nivel local, provincial y nacional para lograr un terreno y una sala que se convierta en el espacio donde trazar planos y planes, un horizonte de nuevas posibilidades porque “El teatro le hace bien a la gente”.

En el año 2007 se logra la adquisición del inmueble identificado con la N.C.: 09-20-094-6005-0000, ubicado en Leguizamón 1701/85, destinado a la construcción de la sede y Sala teatral de la asociación. Momento de desmalezamiento, toma de medidas, búsqueda de arquitecto, albañiles y sobre todo aportes que hicieran posible el ambicioso proyecto que se había iniciado hacía más de veinte años.

(...) espacio donde se construirá la sede, gracias a trescientos mil pesos otorgados por el Instituto Nacional de Teatro. (Diario *La Mañana Neuquén*, 20/11/2008)

Ese año, bajo el lema “Viví el teatro” (2007), y con el auspicio de la Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén, TeNeAs organizó el XI Encuentro Provincial de Teatro Independiente, cerrando el mismo con un brindis en la glorieta que ya se había instalado en el lugar. Al año siguiente se presentó a la comunidad el proyecto de construcción del Centro Cultural. Asimismo desde ese ámbito se continuó con los debates políticos en torno al análisis de las distintas realidades del teatro en la provincia junto a la adhesión a la Expropiación de Zanon bajo Control Obrero.

“Las cosas no llegan por sí solas, hay que salir a encontrarlas” dicen entre bambalinas y fieles a esta premisa, los teatristas Neuquinos asociados realizarán a partir de mañana y durante todo el fin de semana el XII Encuentro Provincial de Teatro. Serán cuatro jornadas de teatro y debate para generar nuevas propuestas y anunciar la realidad de un sueño: la construcción de la sede de Te.Ne.As. (Diario *Río Negro*, 03/11/2008)

Así se fue delineando el tránsito de la primera década del S. XXI, creando a la vez redes generativas de propuestas culturales con la comunidad vecinal de los cuatro barrios (Río Grande, Limay, Jardines del Rey, Don Bosco III) que confluyen en el sitio de Leguizamón “porque si bien está bajo la jurisdicción de la comisión directiva de Teneas, los vecinos tendrán un lugar donde manifestarse artísticamente”. (Diario *Río Negro*, 24/11/2009)

Sobre un predio de 2.500 metros cuadrados ubicado en Leguizamón 1700 se levantará un multiespacio para el desarrollo de talleres, cursos, ensayos y presentación de espectáculos. Será un lugar de puertas abiertas para todo

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

artista y grupo que quiera perfeccionar y mostrar sus creaciones. (Diario *Río Negro*, 04/12/2008)

El Proyecto²⁰ para el Encuentro del año 2009, enunció estar en “plena Construcción del Centro Cultural que anunciara en el encuentro anterior sentando precedentes valiosísimos para todos, en función de lo que un espacio propio significa y el tejido cultural que podemos diseñar juntos”²¹.

Y seguirán propiciando y produciendo encuentros, obras, seminarios, debates, como los que incluyen la elección de representantes para el Regional Patagónico. Además, cursos, talleres de perfeccionamiento con docentes y profesionales; conferencias como la efectuada por Enrique Buenaventura -“Texto y representación”- destinada a escritores, teatristas, docentes y público en general.

Se continuó consolidando la promulgación de ideas y las estrategias para obtener subsidios de diferentes estamentos gubernamentales (municipio, gobierno, nación), “poniendo el cuerpo” para el financiamiento del proyecto. Esto se convirtió en un aspecto fundamental para las acciones que, como resultado de intensas horas de trabajo, generaron un flujo diverso de fondos que, aunque discontinuos y nunca suficientes, fueron haciendo posible la ambiciosa obra.

El Espacio fue habilitado a partir de abril del año 2008 con una globa instalada en el predio. La prensa lo anunció como “Un nuevo espacio para la producción teatral”.

Hasta tanto podamos construir el centro cultural que tenemos proyectado, queremos aprovechar el espacio y cubrir una necesidad imperiosa que existe en el teatro neuquino. Por eso convocamos a los grupos interesados que quieran ocupar la globa... (Diario *Río Negro*, 26/03/08)

Además, en ese momento se informó la firma de un convenio de colaboración con La Conrado Centro Cultural “para trabajar en pos del fortalecimiento de ambas instituciones”. (Diario *Río Negro*, 26/03/2008)

Tiempo después se confirmaría la construcción de la sede de la Asociación de Teatristas Neuquinos, contando con dinero otorgado por el Instituto Nacional del Teatro. El 26 de noviembre de 2009 la invitación apelaba a la jornada de apertura del 13° Encuentro Provincial de Teatro Independiente, anunciando los primeros pasos en el lugar. En consecuencia, con el aporte del Instituto Nacional del Teatro y el municipio de Neuquén, la dedicación y gestión de la Comisión Directiva y socios/as, hacia el 2011 se logró casi un 70% del total de la construcción.

El teatro de TE.NE.AS., será desde su inauguración, un espacio para la investigación y producción teatral, la muestra de trabajos y presentación de espectáculos que permitan que este arte sea accesible a todos los sectores de la ciudad. Asimismo y sobre todo un espacio de encuentro de los hacedores del teatro, que permita el diálogo, el debate y el encuentro de nuevas estrategias de trabajo para el crecimiento de la actividad teatral²².

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Los días se suceden y los años también, “algunos se van de gira” pero permanecen para siempre no sin dolor, entre ellos los teatristas Raúl “Rulo” Domínguez (2009), Hugo Saccoccia (2011), Alicia Villaverde (2014).

El sueño es un sueño grande pero no irrealizable. Nos va a costar mucho trabajo y esfuerzo lograrlo pero, si luego de casi veinte años de esperar por el terreno pudimos finalmente obtenerlo, vamos a poder encarar esta nueva etapa. Estamos todos enloquecidos. Raúl Domínguez. (Diario *Río Negro*, 04/12/2008)

Decido detener aquí este proceso de fijación escritural. Artículos, programas, fotos, anécdotas quedarán en espera. Habilito el momento en que una emoción volcánica irrumpió mis fronteras sensibles ante la rusticidad de las paredes de la sala en Misiones al 224, de esa estética, de la estética de los actores, del techo de cartón. Sobreviene la sensación que al final del acontecimiento se produjo en mí, una inmensidad sensorial y cognitiva con la fuerza de lo profundo. Solo una certeza, no existía gran capital económico invertido, pero sí mucho trabajo generando una incisión en la vida pública, contundente sobre la ciudadanía, y particularmente en mi propia realidad.

Al decir de María Márquez “Aunque quizá, como público, lo que más nos conmueva sea no tanto el entretenimiento como la sensación de estar participando de algún modo en un proyecto que quizá -¿por qué no imaginarlo?- algún día sintetice la realidad de esta parte del país.(Arte y Espectáculos, 1983)

Si pasamos por la vereda de la calle Leguizamón al 1700 o entramos allí, seguramente nos costará reconocer a quien está entre las plantas o en la escalera, en la cartelera, limpiando los baños, o ensayando para el estreno de una obra; puede ser que todos sean uno, fotografía viva de un teatrista neuquino.

NOTAS

¹ Gené, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. *CELCIT. Teatro: Teoría y práctica N° 13*, p. 40.

² Séptima Comisión Directiva TeNeAs. Acta N° 13, 22/12/2012.

Presidente: Luis Alberto Giustincich; Vicepresidente: Alejandro Finzi; Secretaria: Margarita Cristina Mancilla; Prosecretaria: Cecilia Lizasoain; Tesorera: Natalia Fernández; Protesorero: Miguel Ángel Pedraza; Vocal Primero: Dagoberto Mansilla; Vocal Segundo: Vilma Chiodín; Vocales Suplentes: Julio Musotto, Norma Medhi; Revisora de Cuentas Titular: Soledad Carmona. (M. A. Pedraza, de Zapala; los demás integrantes, de la ciudad de Neuquén).

³ Amore, Salvador. “A lo francotiradores. De lo regional a lo universal. Ensayo de teatro”, p. 122 (www.salvadoramore.com.ar).

⁴ En Calafati, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 131.

⁵ En “Dramaturgia(s) y nuevas tipologías del texto dramático” por Jorge Dubatti. <http://saquenunapluma.wordpress.com>

⁶ Detalle de obras puestas en escena en Rodríguez, M. (2013), en Garrido, M. (Dir.). *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 120-121.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

⁷ En el programa, encontramos, entre otros, *El trabajo del actor sobre sí mismo* (Motuo Perpetuo) y *Método de las acciones físicas* del autor Oscar Castelo con la actuación de Cecilia Arcucci, la Iluminación a cargo de Luis Giustincich.

⁸ “En cuanto a las demás actividades desarrolladas por la cooperativa El establo durante el año, fueron recordados los Viernes musicales. Durante el ciclo hubo veladas con la participación de la cooperativa de músicos de Roca y músicos neuquinos”. (Diario *Río Negro*, 14/12/1985)

⁹ En Garrido, M. (Dir.) (2014). *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas*. Neuquén: Educo, p. 149-167.

¹⁰ “Los aspectos por los que se está bregando son: Por la promulgación inmediata de las leyes Nacional del Teatro (proyecto unificado), de Cine, de Radiodifusión (anteproyecto unificado) y reglamentación de la Ley de doblaje. También se pretende una televisión con actores argentinos (neuquinos) y la concretización de paritarias. Por otra parte se implementará la campaña Vaya al Teatro y en el punto octavo se señala la lucha por nuestros actores desaparecidos”. (Diario *Río Negro*, 24/11/1987)

¹¹ Datos en Reyes, M. (2012). “Pisadas en la memoria y algo más”, en Garrido, M. (Dir.). *III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 370.

¹² “‘El Funeral’ es el espectáculo elegido para representar a la provincia en el II Encuentro Patagónico de Teatro realizado en Ushuaia, donde se representó con gran éxito. El teatro del bajo fue invitado especial por la comisión organizadora al VI Encuentro de Teatro Rionegrino y poner en escena ‘El Funeral’ y de esta manera dar a conocer a la comunidad y a sus colegas actores de la vecina provincia de Río Negro”. En Revista XII Fiesta Nacional del Teatro 1996. Dirección Nacional de Teatro. Secretaría de Cultura de la Nación, p. 8.

¹³ *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴ Presentes. Luis Alberto Giustincich, Raúl Héctor Ludueña, Fernando Aragón, Hugo Luis Saccoccia, Ceferino Adrián Herrera, Ceferino Fabián Zeballos, Diego I. Villagra, Raúl Toscani, Hugo Nain, Sergio Ortega, Paula Bogé, Marcelo Teodoro Rogatky, Alejandro Finzi, Alejandro Torres Claro, Eduardo Rey, José Bastidas, Fabián Sciola, Elsa Hernández, María Isabel Bordenabe, Emilia Valeri, Silvia Grichener, Adolfo Reyes, Fernando Rubio, Alicia Villaverde, Amanda del Carmen Mardónez, Jorge Villalba, Carlos Ríos, Carina López, Juan Carlos Ortega, María Inés Salas, Miguel Valero, Mario Borrini, Adolfo Wernicke, María Ferreyra, Cristina Mancilla, Alejandro Marino, Alejandra Vázquez, Leonardo Nebbia, Juan Pablo Ríos, Víctor Hugo Cañas, Sebastián Javier Luna, Marta Tricerri, Pablo Esper, Carlos Barro, Daniel Miglioli.

¹⁵ Primera Comisión Directiva-Te.Ne.As. Acta N° 11 del 11 de Octubre de 1.998. Presidente: Alicia Villaverde-Neuquén; Vicepresidente: Hugo L. Saccoccia-Zapala; Secretario: Marcelo Rogatki-Chos Malal; Prosecretario: Pablo Esper-Cutral Có; Tesorero: Rodolfo Wernicke-San Martín de los Andes; Protesorero: Jorge Ramón Villalba-San Martín de los Andes; Vocal Primero: Eduardo Rey-Villa La Angostura; Vocal Segundo: Juan Carlos Ortega-Zapala; Vocal Tercero: Daniel Miglioli-San Martín de los Andes; Vocales Suplentes: Carlos Barro-Cutral Có; Fabián Sciola-Villa La Angostura; Ceferino Adrián Herrera-Chos Malal; Revisores de Cuenta: Titular: Raúl Ludueña-Neuquén, Suplente: Fernando Rubio-Zapala. Domicilio Legal: Colón 170, Zapala.

¹⁶ La palabra “teatrística” no está registrada en el *Diccionario de la lengua española*. (www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario)

¹⁷ Enuncio las Comisiones Directivas hasta la fecha:

Segunda Comisión Directiva, reunidos en La Conrado Cultural, 1999. Presidente: Alicia Villaverde (Neuquén); Vicepresidente: Marcelo Rogatki (Chos Malal); Secretario: María Ferreyra; Prosecretario: Marta Tricerri (Villa La Angostura); Tesorero: Rodolfo Wernicke (San Martín de los Andes); Protesorero: Jorge Ramón Villalba (San Martín de los Andes); Vocal Primero: Eduardo Rey (Villa La Angostura); Vocal Segundo: Francisco Javier Tealdy (Junín de los Andes); Vocal Tercero: Susana Ferdkin; Vocales Suplentes: Fabián Zeballos; Hugo Saccoccia (Zapala); Alejandro Finzi (Neuquén); Revisores de Cuenta: Titular. Richard Losi.

Tercera Comisión Directiva. Acta N° 2 del 6 de octubre del año 2002. Presidente: Margarita Cristina Mancilla (Neuquén); Vicepresidente: Marcelo Rogatki (Chos Malal); Secretario:

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Fernando Rubio (Zapala); Prosecretario: María Gabriela Ferreyra; Tesorero: Rodolfo Wernicke (San Martín de los Andes); Protesorero: Mauricio Villar; Vocal Primero: Hugo Saccoccia (Zapala); Vocal Segundo: Alicia Villaverde (Neuquén); Vocal Tercero: Daniel Miglioli; Vocales Suplentes: Mario Berrini, Fabián Zeballos y Mónica Gerez; Revisores de Cuenta: Titular: Sandra Monteagudo; Suplente: Raúl Toscani.

Cuarta Comisión Directiva. Acta N° 5 del 28 de octubre del año 2004. Presidente: Margarita Cristina Mancilla (Neuquén); Vicepresidente: Hugo Saccoccia (Zapala); Secretario: Raúl Ludueña (Neuquén); Prosecretario: Juan Carlos Ortega; Tesorero: Rodolfo Wernicke (San Martín de los Andes); Protesorero: Gustavo Azar; Vocal Primero: Guillermo Sánchez Aldao; Vocal Segundo: Soledad Carmona (Neuquén); Vocal Tercero: María Muñoz; Vocales Suplentes: Francisco Tealdo, Mirta Sangregorio y Silvia Ordoñez; Revisores de Cuenta: Titular: Sandra Monteagudo, Suplente: Julio Musotto.

Quinta Comisión Directiva. Acta N° 9 del 04 de noviembre del año 2007. Presidente: Raúl Domínguez (Neuquén); Vicepresidente: Paula Mayorga (Neuquén); Secretario: Carina "Tato" Boggan; Prosecretario: Grisel Nicolau (Neuquén); Tesorero: Natalia Fernández (Neuquén); Protesorero: Carolina Hernández; Vocal Primero: Luis A. Giustincich (Neuquén); Vocal Segundo: Vilma Chiodín; Vocal Tercero: Susana Mezzelani; Vocales Suplentes: Inés Hidalgo; Revisores de Cuentas: Marcelo Salleses.

Sexta Comisión Directiva. Acta N° 11 del 31 de julio del año 2010. Presidente: Luis Alberto Giustincich (Neuquén); Vicepresidente: Margarita Cristina Mancilla (Neuquén); Secretario: Carina "Tato" Boggan; Prosecretario: Cecilia Lizasoain (Neuquén); Tesorero: Natalia Fernández (Neuquén); Protesorero: Paula Boyé; Vocal Primero: Liliana Vega; Vocal Segundo: Vilma Chiodín; Vocal Tercero: Cecilia Arcucci; Vocales Suplentes: Miguel Pedraza; Revisores de Cuenta: Titular: Soledad Carmona, Suplente: Alba Burgos.

Séptima Comisión Directiva. Acta N° 13 del 22 de diciembre del año 2012. Presidente: Luis Alberto Giustincich (Neuquén); Vicepresidente: Alejandro Finzi (Neuquén); Secretario: Margarita Cristina Mancilla (Neuquén); Prosecretario: Cecilia Lizasoain (Neuquén); Tesorero: Natalia Fernández (Neuquén); Protesorero: Miguel Ángel Pedraza (Zapala); Vocal Primero: Dagoberto Mansilla; Vocal Segundo: Vilma Chiodín; Vocal Tercero: Cecilia Arcucci; Vocales Suplentes: Julio Musotto y Norma Medhi; Revisores de Cuenta: Titular: Soledad Carmona.

Octava Comisión Directiva. Acta N° 15 del 02 de agosto del año 2015. Presidente: Cecilia M. Lizasoain (Neuquén); Vicepresidente: Cecilia Arcucci (Neuquén); Secretario: Margarita Cristina Mancilla (Neuquén); Prosecretario: M. Venecia Amato Vega (Neuquén); Tesorero: Luis Alberto Giustincich (Neuquén); Protesorero: Miguel Ángel Pedraza; Vocal Primero: Marisa Mónica Reyes (Plaza Huincul); Vocal Segundo: Mariela Roa; Vocal Tercero: Carol Yordanoff; Vocales Suplentes: Claudia T. Sabbatoli, Oscar G. Manqueo y Dagoberto Mansilla; Revisores de Cuentas: Titular: Vilma Chiodín (Neuquén), Suplente: Nancy Cisterna Antilef.

¹⁸ Documento producido por la Comisión Directiva en el año 2011.

¹⁹ La Programación contó con los siguientes trabajos: *Volviendo al amor*, Grupo El Equipo, Escuela N° 15, B° La Sirena; *De la mano con Peligrin*, Grupo Te lo Cuento, Esc. Santa Teresa, Nqn.; *Miradas que matan*, Grupo Araca la Barda, Puesta de Estudiantes de la Escuela de Títeres coordinado por Jorge Javier, Muestra de Estudiantes de Bellas Artes; *El capocómico*, Grupo Estocada VEP; *Tres obras cortas*, Grupo Abrazame Calafa, Esc. de Títeres; Teatro del medio con Parada del elenco del teatro de calle; Panel Brecht y Beckett coordinado por Prof. Margarita Garrido, exposición de estudiantes del área de Literatura Europea de la carrera de Letras de la Fac. de Humanidades UNCo; Muestra Fotográfica, 10 años de Teatro Independiente; Proyección de Videos. Se contó con las siguientes adhesiones: en Junín de los Andes, Grupo Udetero, *La culeada*, en favor de la no violencia contra las mujeres; en Centenario, Taller Fomento Int. Taller Municipal. *La gran noche*, coordinado por Gustavo Azar; Marcelo Salleses, representante de la Red Nacional de Prof. de Teatro Dramatiza en Neuquén con muestras de teatro y de curso.

²⁰ Objetivos: Presentar trabajos de elencos profesionales, *amateurs* y estudiantes; Establecer vínculos con los nuevos teatristas; Cotejar metodología de trabajo y sus modos de producción; Analizar y debatir ampliamente un proyecto teatral que involucre a todos los teatristas de Neuquén y a su comunidad; Generar un genuino espacio de intercambio; Aunar criterios entre

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

los Asistentes Técnicos, Directores, Actores, Docentes; Diseñar nuevos paradigmas en conjunto; Estimular la participación de todos los teatristas de la provincia; Organizar talleres de perfeccionamiento y análisis de la puesta; Afianzar los lazos con la comunidad vecinal.

²¹ Documento producido por la Comisión Directiva en el marco del Proyecto del XIII Encuentro Provincial de Teatro Independiente y 1° Encuentro de Artes Escénicas.

²² Documento producido por la Comisión Directiva en el año 2011.

MICROCRÍTICA
(Pequeña guía para susurradores)

José Luis Valenzuela

Siempre me intrigó la frase de Louis Jouvet citada por Eugenio Barba en alguno de sus escritos: “Existe una herencia de nosotros a nosotros mismos”¹. Con el correr de los años creí comprender que esa herencia es una pregunta originaria cuya perdurabilidad ignoramos en el momento de formularla por primera vez. Es un involuntario mensaje que nos enviamos a través del tiempo, y la frase de Jouvet es quizá un modo condensado de decir que, en nuestra vida profesional, las cartas están echadas desde el primer día, y que la larga partida que luego habremos de jugar dará vueltas en torno a ese inicial reparto azaroso.

De esta manera, no podremos alejarnos demasiado de la puerta (y de la apuesta) por la que hemos entrado al oficio escénico: nuestras primeras intuiciones sobre lo que el teatro es o debería ser nos acompañarán hasta que decidamos salir por aquella misma puerta o hasta que las fuerzas nos abandonen definitivamente.

Seguramente, traídos y llevados por circunstanciales influencias, nos pasamos la vida teatral cambiando los nombres de lo que hemos creído comprender y desear desde nuestro primer ingreso a un escenario, produciendo obras y, tal vez, teorías en las que nuestros espectadores o nuestros lectores advierten mejor que nosotros mismos nuestras obsesiones recurrentes. Y ello porque la profunda necesidad, el ignoto deseo o la voluntad de potencia que nos ha empujado a la escena solo la entrevemos *a posteriori*, tardía y nubladamente.

Cuando, a comienzos de los años '80s, pude ver de cerca el trabajo de Eugenio Barba y leer sus textos -algunos de los cuales, aún no publicados, circulaban en forma de manuscritos fotocopiados- creí reconocer en su noción de “tercer teatro” una invitación dirigida a nosotros, los teatristas perdedores regados por las orillas del planeta, a recuperar o conquistar nuestra autoestima y a hacer de nuestra marginalidad una fortaleza inusitada.

Pero, a la vez que nos interpelaba con voz solidaria, Barba nos ofrecía, bajo la forma de “consejo útil”, una prescripción para salir de pobres: se trataba de sostener sin desmayos un entrenamiento riguroso y cotidiano concebido de tal manera que nuestros cuerpos, simultáneamente endurecidos y aflojados por los hábitos del vivir, renacieran “dilatados”, aureoleados por una “presencia” irresistible que difícilmente pasaría desapercibida en cualquier escenario del mundo.

Y el mismo consejo podía extenderse al cuerpo colectivo constituido por un grupo de teatristas animados por un mismo proyecto: tal conjunto apasionado debía inventar estrategias para “dilatarse”, para imponer un Nombre grupal, preservando los ideales que le había dado origen, en ese otro escenario llamado Mundo, un espacio inhóspito que ya se “globalizaba” aceleradamente.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Muchos años más tarde subsumí esas prescripciones barbianas en la noción de “ética iniciática”, pues se nos presentaban como incitando a una ascesis, a un sacrificio de sí (el “entrenamiento”) recompensado a mediano plazo con un nuevo cuerpo (individual y, por extensión, grupal) que estaría atravesado por una diferente destilación de energías, un cuerpo habilitado para dialogar de igual a igual con los teatristas consagrados o bien para proseguir, fortalecido, el propio camino, solo iluminado por “tensiones difíciles de definir (...), [por] necesidades personales, a veces sin formular -ideales, miedos, múltiples impulsos más o menos oscuros-, que quisieran transformarse en trabajo”².

Pero esta reivindicación de ciertas obsesiones artísticas intransferibles, casi secretas, sufría en la práctica un arrastre difícil de resistir: desde 1980, Barba y un grupo de colaboradores desarrollaba la “antropología teatral” en sucesivos encuentros de la International School of Theatre Anthropology (ISTA). En las sesiones de esta “escuela” itinerante se fue constituyendo un conjunto coherente de saberes y procedimientos en torno a la utilización particular del cuerpo en las situaciones de representación”, bajo la inspiración predominante de maestros orientales que aceptaban mostrar y transmitir sus técnicas a los actores occidentales que participaban en sus seminarios.

Enfocándose en “la codificación de precisas reglas del comportamiento escénico (relación peso/equilibrio, constante y distinto uso de la columna vertebral, alternancia de introversión y extroversión en las diferentes partes del cuerpo)”³, la antropología teatral fue “colonizando” la práctica actoral de numerosos grupos -sobre todo italianos y latinoamericanos- ávidos de recibir una formación que la ausencia de escuelas de teatro en sus localidades de origen había dificultado. De este modo, en las obras del “tercer teatro” o “teatro de grupo” se fue propagando un aire de familia estilístico que iba borrando aquellas singularidades -aquellas obsesiones “difíciles de definir”, profundamente informulas- que, presumiblemente, habían empujado a la escena a teatristas inicialmente minusválidos en latitudes y culturas muy distintas.

Dicho de manera apresurada, es típico de las poéticas simbolistas en el teatro (simbolismo teatral del cual Barba es un heredero culminante) el forzamiento de la materia viviente -es decir, del cuerpo del actor- mediante códigos de comportamiento escénico que les son extraños, disolviendo así poco a poco ese conglomerado de automatismos que llamamos “espontaneidad” y reorganizando los cuerpos según reglas artificiales que los insertan en nuevas “culturas” somáticas. Hay una vía simbolista para el tratamiento escénico de los cuerpos que, en la era moderna, comienza con las codificaciones del movimiento debidas a François Delsarte, prosigue en la biomecánica de Meyerhold, en la danza expresionista de Laban y Wigmar, en las geometrificaciones de Schlemmer, y alcanza su síntesis en la antropología teatral de Barba.

El trayecto del simbolismo teatral -que, a diferencia del simbolismo estrictamente literario de alrededor de 1880, se desplegó entre mediados del siglo

XIX hasta fines del siglo XX, sin haberse extinguido todavía- ha tenido como modelos privilegiados a la danza, a las marionetas y a las disciplinas escénicas orientales. La lógica que ha dado sustento a estas búsquedas bien puede decirse *hegeliana*, en la medida en que admiten, como punto de partida de un entrenamiento, el “cuerpo cotidiano” del actor (*afirmación* del cuerpo propio), someten este último a un virtual “desmembramiento” en el que cada una de sus partes es obligada a cultivar una elocuente autonomía (*negación* del cuerpo cotidiano) y, finalmente, recomponen esos fragmentos en un “cuerpo dilatado” habitado por “energías extracotidianas” (*negación de la negación*). La “vía hegeliana” hacia un cuerpo escénico biológicamente entendido podría resumirse entonces en la secuencia vida-muerte-renacimiento, lo cual justifica el calificativo de “iniciático” que he propuesto para el entrenamiento actoral simbolista.

Fue así que la pregunta con la que yo había ingresado al mundo de los actores (¿cómo hacer oír una voz propia, cómo dar visibilidad a un cuerpo imperceptible, en un ámbito cultural que me era absolutamente ajeno?) tuvo una temprana promesa de respuesta en el tercer teatro y, casi simultáneamente, puso ante mí ese camino operativo (ese *métodos*) tan seductor como desconfiable llamado antropología teatral. Mis participaciones directas en diversos encuentros de Teatro de Grupo y, más tarde, en sesiones de trabajo de la ISTA, me fueron afirmando en la sospecha de que algo fundamental y decisivo se perdía en el trayecto hegeliano que iba del “cuerpo cotidiano” al “cuerpo dilatado”, sobre todo si damos al primer término de la tríada dialéctica el peso que Nietzsche había otorgado al fenómeno llamado “vida”. La antropología teatral no era una red suficientemente fina como para pescar la vida que bulle, se revuelve y enmudece en los cuerpos, más acá de toda valoración estética o ética. (No obstante, cabe aclarar que Barba nunca dejó de entrever este problema, y su obra teórica nos lo deja leer entre líneas).

*

Podría decirse que las primeras preguntas y obsesiones que nos arrojan al oficio escénico se reformulan y se relanzan a golpes de raras epifanías que nos abruman en tanto espectadores y de revelaciones -quizá un poco menos definitivas- que nos excitan en tanto lectores. Sobran los dedos de una mano -como suele decirse- para enumerar los momentos inolvidables que jalonan nuestra vida de teatristas. Uno de ellos fue, para mí, el reencuentro en Córdoba con Paco Giménez (a quien yo había conocido en México, en 1981) cuando él presentaba, en el Festival Nacional de Teatro de 1985, su obra *Delincuentes comunes* en el espacio llamado La Cochera.

A contrapelo de todos (o casi todos) los “principios” que la antropología teatral investigaba, el espectáculo de Paco era a la vez una imperceptible y estruendosa intervención actoral y directorial sobre la materia -tanto la viviente como la inerte- que, en su pobreza, su impresentabilidad y su prodigiosa potencia, subyace en todo hecho escénico: las luces, los sonidos, los cuerpos, los objetos, las

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

palabras, eran allí impudicamente “caseros”, la dramaturgia era solo (y nada menos que) una conexión rizomática de eventos que, como espectadores, deseábamos que fuesen infinitos. (Algunos años más tarde, en 1989, volqué mi intuición de que La Cochera nos invadía con obras artaudianamente crueles y nietzscheanamente ebrias, en un artículo titulado “Uno: espectáculo sin órganos”).

Con el correr del tiempo, advertí que el trabajo de Paco Giménez se inscribía en la genealogía dispersa y polimorfa que vinculaba -sin que medie un “movimiento” explícitamente proyectado- los primeros espectáculos de Bob Wilson y su inesperada rehabilitación de cuerpos escénicamente desahuciados, con la “realidad del más bajo rango” de Kantor, con el teatro “ontológico-histórico” de Foreman y, en última instancia, con las veladas dadaístas que el Café Voltaire ofrecía mientras Europa liquidaba toda ilusión civilizatoria en los campos de Verdun.

Más tarde llamé “sacrílega” a esa mirada y esa lógica compositiva que, operando más sobre el entorno de expectación que sobre el objeto a contemplar, convierte lo anodino, lo insignificante y lo escénicamente inadmisibles en foco de una luz inesperada, en chispas irresistibles de esa fogata desapercibida que viborea en todo cuerpo y que habitualmente no llega a derretir los caparazones del vivir normalizado.

Hay por lo tanto una lógica compositiva dadaísta que devuelve a la materia su derecho al destello intermitente y que opera sobre la escena y sobre sus contempladores solo para habilitar el *entre-dos*, la *pura diferencia* entre lo que hace y dice, por un lado, y lo que mira (hacer) y escucha (decir), por el otro. Allí, en la brecha inaudita que arruina nuestro pensar binario, relampaguea una vida que nunca termina de reconciliarse con la *forma* artística, en una relación de amor-odio que rehúye toda síntesis.

La lógica dadaísta soslaya entonces toda intervención valorizante sobre el cuerpo escénico -aunque lo manipule, lo palpe, lo huela y lo saboree- y se aplica más bien a la construcción de un entramado heteroclito -hecho de palabras, de gestos, de silencios, de objetos tangibles, sonoros, olfativos, visuales..., de citas oportunas, de tiempos muertos- destinado a asediar y a provocar en los cuerpos unas respuestas fugazmente sustraídas de la petrificante tentación de “representar algo”.

Hay, consecuentemente, una “responsabilidad de dirección” en la tarea de componer ese contexto o entorno capaz de inducir de aquellos instantes en que la vida fulgura antes de “estratificarse” en formas reconocibles, y tal cacería o pesca directorial se despliega sobre todo en esa experiencia intensa y protegida que llamamos “ensayo teatral”. Allí, en esa intimidad tolerante, es posible perseguir la presa fugitiva que se esconde en los intersticios de toda ficción representativa.

¿Qué hacer entonces cuando, expuestos a la intemperie de la sala teatral, esas actuaciones, esas imágenes y esas voces recolectadas en las brechas improbables de la diferencia y el devenir, soportan la presión de un Público

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

hambriento de *representación*? ¿Cómo preservar los destellos vitales sin ceder a la demanda suturadora de unos espectadores que, bien sentados en sus butacas, han pagado para ensñar, reír o llorar bajo la garantía tranquilizante de presenciar tan solo una “ilusión cómica”? Se puede anticipar, para decepción de muchos colegas, que ninguna *técnica*, positivamente entendida, podría aliviar esta inquietud persistente.

**

La *demanda de representación*, esa pretensión de ver y oír sobre el escenario solo el juego pasajero de una ficción, ese pedido que el público suele formular silenciosamente cada vez que se sienta a contemplar un hecho escénico, esa demanda, digo, es una potencia demiúrgica, pues tiene sobre la escena un *poder configurador* que trabaja mucho antes de que la obra se estrene.

En efecto, hay una dimensión *simbólica* (en un sentido lacaniano) del Público (el Otro de la escena teatral) que se traduce en la construcción dramaturgica, en las reglas formales y en los ideales interpretativos que el director tiene en mente cuando conduce los ensayos del espectáculo. Hay, claro está, diversos grados en que el director se hace eco de las exigencias anticipadas de ese Público Simbólico que respira en su nuca mientras aquel observa a sus actores probando soluciones y permitiéndose errores. Habría, en consecuencia, un hiato posible, una franja de resistencia en la que el deseo directorial libra con el Público Simbólico una confrontación de potencias comparable a la que tiene lugar entre los actores y el director.

En el límite, cabría practicar una dirección plenamente servil respecto de las demandas implícitas de un Público, lo cual es otra forma de decir que esa dirección sería condescendiente con una Crítica mediática siempre atenta al Valor de Mercado de los productos que se ofrecen en determinado campo teatral.

La Crítica de Mercado, el Director Eficiente (o Profesional) y la Representación escénica forman un sistema compacto aceitadamente inscrito en el circuito capitalista de bienes y poderes que dan sostén a este Mundo unipolar que supimos conseguir. Una interrogación (crítica) sobre el discurso de la Crítica tendría, por lo tanto, repercusiones sobre la práctica directorial y, transitivamente, sobre los procedimientos de la actuación representacional.

Es por ello que una *reversión* de la Crítica (esa práctica sustentada en lo que Lacan llamaba el “discurso de la Universidad”) podría inducir una reversión del discurso y la práctica directorial tradicionalmente sostenida en lo que lacanianamente llamaríamos el “discurso del Amo”. Estas reversiones propiciarían un director que, lejos de prescribir al actor “lo que se espera de él”, lejos de proponerle *objetivos* prefijados para motorizar su actuación, estaría más bien a la espera y en paciente acecho de un impulso actoral que, una vez manifestado, tendría sobre el proceso de ensayos el carácter de un *acto*.

Efectuar un *acto* escénico es lo contrario de cumplir una *acción* prevista por una *representación* en vías de consolidarse. El primero es un comportamiento

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

(físico verbal, por así decirlo) “sin por qué”, pues el rastreo de sus “causas” nos extraviaría en una nube de conjeturas escénicamente irrelevantes, mientras que la segunda es un comportamiento que reclama, stanislavskianamente hablando, una “justificación” por antecedentes (¿de dónde vengo?, ¿cómo vengo?...) y, sobre todo, por los “objetivos” que el sujeto escénico cree perseguir por la vía del “si mágico”. Un acto no vale por sus “causas” sino por sus *consecuencias*, y ninguno de los cuerpos intervinientes (compañeros de escena, director...) pueden ignorarlas.

La implacabilidad del acto, la insoslayabilidad de sus consecuencias, reclama entonces unas respuestas actorales de conjunto, capaces de capitalizar el azar de aquel “exabrupto” ejecutado por un actor singular y el *trazo* que este deja en la materia escénica y en la memoria reciente: la huella de un acto debería ser, para todos los participantes, un impulso productivamente prolongable. El acto de un *performer* debería ser, para él mismo, para sus compañeros de escena y para quien los observa, como la nota que un músico de jazz deja en el aire sabiendo que los demás músicos sabrán continuarla en beneficio de la ejecución colectiva.

Unas actuaciones que se permiten los impulsos confiando en que siempre es posible darles una continuación productiva, esas actuaciones dispuestas a permitir el *acontecimiento* cargado de consecuencias que entre todos se podrían desplegar, son afines a una dirección que depone su semblante de Amo para asumir el lugar de la “docta ignorancia” y, en última instancia, esas actuaciones y esa dirección reclamarían una reversión de la Crítica, virándola hacia una discursividad abierta a lo que a simple vista aparece como impropio, mudo, desconcertante, débil o apenas murmurante.

El hecho de que determinada manifestación escénica alcance la dimensión de un acontecimiento no reside en las cualidades de la obra misma que se da a contemplar, sino en el *entre-dos*, en la *pura diferencia* entre quien ejecuta y quien observa. En contra de lo que afirma el dicho popular, no es el ojo del Amo el que engorda el ganado, sino un ojo y un oído desprendidos de lo que la mente *quiere* re-conocer y de lo que el corazón *quiere* sentir. Pues el acto, su trazo material, su posible fuerza de acontecimiento, son fácilmente neutralizables o recuperables por una Crítica ensordecida por su propio saber, demasiado segura de sí y de los valores que reclama en todo aquello que se muestre sobre un escenario.

Es por todo lo dicho en estas líneas que vengo proponiendo revertir la Crítica (y revertir no es impugnar, expulsar ni neutralizar) mediante una práctica discursiva que provisoriamente he llamado “microcrítica”, asumiendo que la productividad del “decir periférico” en torno a los espectáculos que se muestran en cualquier rincón de un territorio, incide tarde o temprano sobre los procedimientos operantes en los salones de ensayos.

En lugar de ocuparse de la totalidad de un espectáculo dado, una microcrítica asedia más bien los *trazos* que una obra deja en la materia sensible e intenta *continuarlos* en un discurso poroso, “agujereado”, distante no solo de cualquier prejuicio valorativo, sino también de toda exhaustividad interpretativa.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

En una práctica que lleva ya más de una década, he venido alimentando esta aproximación microcrítica a los espectáculos de mis colegas con mi propia experiencia directorial, con intuiciones teóricas que, tras los potentes mascarones de proa de Lacan y Deleuze, se propagan hacia incontables senderos filosóficos o científicos y, sobre todo, con una escucha de lo que palpita, irrealizado, como goce intransferible en cada una de las obras que se atreve a tomar por asalto el espacio de la escena.

No obstante, me he guardado de hacer de la microcrítica un saber positivo y metódico: aun cuando alguno de sus bordes puedan rozarse con el psicoanálisis, con la filosofía contemporánea -tanto la de ascendencia hegeliana como la que reconoce filiaciones nietzscheanas-, con la deconstrucción derrideana, con la sociología del arte, con la antropología cultural..., su lugar estaría *con y contra* estas insoslayables referencias. (Asimismo, se trata de pensar y obrar *con y contra* Stanislavski, *con y contra* Meyerhold, *con y contra* Barba, *con y contra* Kantor...).

La microcrítica se situaría quizá en un *entre* suspensivo que deja al discurso en vilo y expectante, entre la tensión y la perplejidad, como una partícula en “estado metaestable” -diría tal vez un físico- que pudiera, en la continuación de trazos ajenos, emitir un inesperado destello o, de pronto, retener sus respuestas hasta que abrir la boca valga la pena.

Hay una intuición de Foucault, respecto de una crítica posible, que bien podría trasladarse a esta impune entrada en obras ajenas que estoy intentando describir:

No puedo dejar de pensar en una crítica que no buscara juzgar, sino hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea. Una crítica así encendería fuegos, contemplaría hacer crecer la hierba, escucharía el viento y tomaría la espuma al vuelo para esparcirla. Multiplicaría no los juicios, sino los signos de existencia; los llamaría, los sacaría del sueño. ¿Los inventaría en ocasiones? Tanto mejor, mucho mejor. La crítica por sentencias me adormece. Me gustaría una crítica por centelleos imaginativos; no sería soberana ni vestida de rojo. Llevaría el relámpago de las tormentas posibles⁴.

La microcrítica es, así, un susurro arrabalero consecuente con la idea de que un observador es siempre un co-creador de las obras que se le ofrecen. Co-crear implica aportar ciertas potencias y perspicacias para que el espectáculo funcione, pues este último es una máquina de signos y sensaciones que consume mucha energía para encenderse y mantenerse en marcha.

Por ello, cuando determinada obra nos parece endeble y malograda, quizá no hemos sabido ver a qué fuerzas insinuadas o a qué ritmos tenues debimos acoplarnos para acompañar la danza íntima que la escena quería proponernos.

El acercamiento microcrítico dispone argumentos, asociaciones conceptuales y prolongaciones cómplices alrededor de los espectáculos con el fin

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

de entrar, por la vía de la palabra, en esos espacios de intimidad creadora que toda obra intenta compartir con generosidad anhelante.

NOTAS

¹ Citado en Barba, E. (1992). *La canoa de papel*. México: Grupo Editorial Gaceta, pág. 80.

² Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotante*. Buenos Aires: Firpo & Dobal, pág. 283.

³ *Ibid.*, pág. 283.

⁴ Foucault, M. (1999). “El filósofo enmascarado”, en *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, pág. 220.

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL EN NEUQUÉN

A partir de unas primeras reflexiones sobre el teatro griego antiguo, las siguientes ponencias revelan el ejercicio de una experiencia -primera experiencia, en muchos casos- con el teatro norpatagónico actual.

Desde las asignaturas de la orientación de Lengua y Literatura Griega, carrera de Letras de la UNCo, acompaña este proceso de expectación y escritura, la Prof. Margarita Garrido.

LA CALLE TEATRAL

Pablo Corihuala

En esta descripción trabajo con la propuesta escénica *El baúl de los recuerdos* de Diego Álvarez, cuya idea original nació a fines de 2014, que fue estrenada en marzo de 2015. No se trata de teatro convencional, ya que no es representada en un ámbito teatral, es más bien, como dicen los propios artistas del género, “teatro callejero” o “circo teatro”¹. Es sobre la calle, refiriéndome con el término a cualquier lugar de una ciudad, el espacio donde vive este tipo de espectáculo, público y abierto, y donde la teatralidad es inmediata, pues cualquier persona se convierte velozmente en espectador con un solo movimiento de sus ojos, permaneciendo en el carrito de panchos, en el auto mientras espera el semáforo verde o simplemente desde su bicicleta.

Oreibasía

(...) y he cambiado la figura de dios por la de un mortal (...) porque esta ciudad tiene que aprender aunque no quiera, porque permanece sin practicar mis ritos (...) que yo, con las bacantes, a los repliegues del monte Citerón me voy, donde ellas están, y habré de formar parte en sus danzas.
(Eurípides, *Las bacantes* vv.4-52)

Oreibasía es un término griego que indica la marcha hacia el espacio sagrado del monte griego, Citerón, donde se encuentran las bacantes, protagonistas del “ritual cultural” en torno al dios Dionisos. Y en marcha hacia la prosecución del “ritual teatral”, estamos nosotros, antes de emprender la subida final hacia El Mástil de la ciudad de Allen, el espacio sagrado para los artistas de la calle que hace algunos años atrás trajeron las artes del circo a esta ciudad abandonada por la risa. Nos estamos preparando. Digo “estamos” porque yo también soy parte del equipo de producción, encargado del registro del trabajo de la compañía Los Gariboleros Circo Teatro², y mientras ayudo con el armado de los baúles, ordenando el sonido y limpiando las clavos, también estoy pensando en esto que estoy escribiendo ahora mismo.

Aparecen los colores estridentes de la ropa gastada del Viejo, y el pensamiento de que el pobre está mal de la cabeza es inevitable y me hace soltar una breve carcajada. Pero claro, para las niñas y niños que disfrutarán de sus habilidades, su ropa simplemente es divertida.

Observo los movimientos de Diego (Álvarez), el actor principal y único en escena en esta obra, y pienso que no tiene nada que ver con El Viejo que veremos dentro de unos minutos en la calle, y me pregunto por qué en lugar de representar a un viejo, no representa a un niño... ¿Será que los niños no tienen aún cosas para guardar en baúles? Aún sigo pensando en ello.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Laura, la sonidista, larga *Había una vez un circo* de Gaby, Fofó y Miliqui, tema que se usará para empezar a arengar al público en El Mástil, y todos empezamos a cantarla, terminando de meternos de lleno en el ambiente de circo que pronto posesionará a los pibitos y pibitas, madres y padres, pancheros y kiosqueros, todos, con destino de espectadores.

El Mástil, el espacio teatral

Llegamos al Mástil. Vamos y venimos al auto un par de veces y terminamos de descargar el equipaje para comenzar el viaje hacia la mente y el corazón del Viejo. Dieguito, viejo conocido ya de los espectáculos callejeros en Allen, comienza su ronda de saludos a amigas y amigos, y a los más “peques” que ya lo tienen como “el payaso”. Los pancheros más simpáticos lo invitan a cercarse a sus carros, y le agradecen la función que va a venir porque eso atrae a la gente. Al final de cada función, además de la gorra, instrumento sagrado del artista callejero, siempre aparece un par de súper panchos, cortesía de los amigos pancheros que con sus vehículos y carros terminan de dar forma al anfiteatro transitorio con las escaleras del Mástil como escenario central.

Las gradas de este teatro callejero volátil están formadas por cemento rústico y partido, cortesía del Municipio de la ciudad. En la primera fila tenemos a niñas y niños con sus panchos y conos de papas fritas; en la segunda fila, madres y padres tomando mates en los bancos; finalmente, en la tercera fila, tenemos a los futuros compradores de panchos que mientras esperan su turno van cantando las canciones del circo. Entre la segunda y tercera fila suele armarse un corredor transitado por personas de paso en sus bicicletas, en sus *rollers* o simplemente en sus pies. Algunos se detendrán y se convertirán en espectadores; otros, seguirán su camino infiel y no tomarán parte del ritual teatral.

**El ritual teatral
La calle espectadora**

Suena la música. Aparece el Viejo con su delantal y su plumero. Comienza el hecho teatral. Nos encontramos en una habitación cerrada, llena de cajas y baúles viejos. El protagonista de la historia es un viejo que entra y comienza a revisar las cajas y a abrir y cerrar los baúles; está buscando ciertos elementos. Al viejo se lo ve cansado, castigado por el tiempo; su forma no es la mejor. Sin duda alguna, los elementos que busca tienen que ver con su pasado, con un pasado circense. No obstante, ¿él fue un artista circense o alguna vez quiso serlo? Allí comienza el juego en la cabeza del espectador, y quizá también en la cabeza del propio viejo que, cuando comienza a demostrar sus habilidades en juguetes, ¿se convierte en joven nuevamente? El espectáculo que brinda, ¿está en su cabeza o está sucediendo verdaderamente? ¿La habitación es un escenario o es el depósito

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

de una vieja escuela? ¿Estamos asistiendo a un hecho real o simplemente espiamos por la ventana de la conciencia del viejo que dejó pasar oportunidades en un pasado que podría haber sido diferente?

El espectáculo es sin duda un espectáculo circense, fundamentalmente visual, y si bien se compone de cuatro actos, solamente están unidos a través de un hilo conceptual y envueltos por la música “tipo circo”. El lenguaje es un lenguaje propio, tal como lo denomina su autor, utilizando la teatralidad en el marco del circo, omitiendo la palabra -pantomima³- para contar la historia del Viejo con objetos, los cuales se fusionan con un lenguaje corporal.

Termina el cuarto acto, el Viejo reaparece y habla por primera vez con su público. Este aplaude y le devuelve las sonrisas. La función es un éxito y la gorra es prueba de ello. Los espectadores vuelven a ser transeúntes y el juego teatral, allí termina.

Mi mirada

La primera reflexión que me surgió en esta obra fue sobre el paso del tiempo. ¿Cuántas cosas cargamos diariamente en la mochila de la memoria, para que cada tanto la descarguemos en un baúl, sintamos su alivio, y así la dejemos lista para volver a cargarla nuevamente? Pero, ¿llenamos la mochila, y por ende el baúl, solo de recuerdos vividos, o también la llenamos de recuerdos que no fueron, de cosas que dejamos ir en algún momento y que ahora no queremos dejarlas, aun sabiendo que ya se esfumaron? ¿No pesan más estas intuiciones que aquellos recuerdos? ¿Nos preguntamos por qué y para qué hacemos constantemente este proceso de carga y descarga? Estas fueron mis reflexiones al ver esta obra. El baúl lleno, o no tanto, de recuerdos, podría llenarse con historias nuevas, con momentos frescos.

Omophagia

La calle “devoradora” de cultura

Id, bacantes, id, bacantes, y al divino niño (...), hijo de un dios, a Dioniso llevad desde los montes de Frigia hasta las calles de Grecia. (Eurípides *Las bacantes* vv.71-75)

La *omophagia* es el último momento del ritual dionisiaco en el cual las ménades, luego de despedazar a la víctima del sacrificio, se la comen.

A mediados de los '80 el Cirque du Soleil (Canadá), un circo basado en la incorporación de nuevas estéticas, se encontró con el teatro y cambió el circo para siempre, sin animales y con un increíble atractivo visual; además, sus espectáculos comenzaron a tener una unidad conceptual.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Sin quedar fuera de este corrimiento, el circo, desde siempre vinculado a la carpa, a la familia teatral tradicional, a la técnica secreta, hoy parece haber invadido todos los espacios, y el Viejo, buscando sus pasados y sus circunstancias en los baúles de la nostalgia, en El Mástil, centro de la ciudad de Allen, es una clara muestra de ello.

El Circo vuelve a ser una vez más, una forma de transmitir emociones, ideas y pensamientos, ya sea en un teatro, ya sea en una carpa, ya sea en la vereda de una casa, haciendo que todos, como debe ser, seamos parte de la cultura que la calle genera, y que la misma calle, vos y yo, consume.

Ficha Técnica

Obra: *El baúl de los recuerdos*
Género: Circo Teatro-Pantomima
Idea original: Diego Álvarez
Autor: Creación colectiva
Compañía: Los Gariboleros Circo Teatro
Dirección general y artística: Diego Álvarez
Actor: Diego Álvarez
Vestuario y musicalización: Laura Corihuala
Diseño de luces: Diego Álvarez
Fotografía/Diseño de imagen/Registro: Pablo Corihuala
Producción General: Los Gariboleros Producciones
Duración: 40 minutos

Datos del director

Diego Álvarez tiene 33 años y es oriundo de la ciudad de Cutral Có, Neuquén. Sus comienzos en el teatro datan del año 1999 cuando se une al taller de actuación del Teatro del Pasillo de Plaza Huinul, luego de la recomendación del psicopedagogo de la escuela secundaria a la que asistía que lo vio actuar en una obra escolar.

En el Teatro del Pasillo debuta como actor en la obra *Birlibirloque* (2000), adaptación de un cuento infantil, dirección de Alejandro Torres Claro; a la vez, comienza a capacitarse en las técnicas escénicas de sonido y luces.

En el año 2001, también en el Teatro del Pasillo, hace su primera obra para adultos, *Los árboles mueren de pie*, obra de Alejandro Casona. Además, comienza su labor como tallerista para niños, niñas y adolescentes. A fines de ese mismo año, hace su debut como director en la obra adaptación, *Alicia en el país de las maravillas*, con el elenco infantil del Teatro del Pasillo. Luego de su presentación en la sala de teatro, del Teatro del Pasillo, la obra se presentó en las escuelas de Cutral Có y en el Cine Teatro Municipal de la misma ciudad.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

A principios del 2003 se radica en la ciudad de Neuquén y se desempeña como asistente de director en la obra *El espíritu de la fiera* (2003) en el Teatro del Histrión, con dirección de Víctor Mayol. Al mismo tiempo, continúa su capacitación en talleres de actuación y técnicas de luces, y a comienzos de 2004 realiza un reemplazo como actor durante la reposición de la obra *La paradoja del laberinto*, adaptación y dirección de Víctor Mayol, sobre *El proceso* y otros textos de Franz Kafka. En el 2005, hace un coprotagónico en la obra *La leyenda del Dorado* de Alejandro Finzi, bajo la dirección de Víctor Mayol.

A raíz de la tragedia de Cromagnon, los teatros en Neuquén pasan por un período oscuro ya que por las condiciones de seguridad son cerrados por el municipio; mientras tanto el grupo Teatro del Histrión continúa su actividad en el salón de usos múltiples de FaSinPat (Fábrica Sin Patrones).

En el 2007 el grupo abre la sala de teatro Ámbito Histrión, en la calle Chubut 240, y presenta *Factum*, basada en textos del viejo y nuevo Testamento, y que tiene a Diego como protagonista, última obra dirigida por Víctor Mayol.

En paralelo a las actividades del Histrión, Diego vuelve a tener el rol de director pero ahora en la compañía Salvarte, donde ya empiezan a asomar los elementos circenses en los trabajos del grupo. Estos elementos serían fundamentales en los sucesivos trabajos de Diego, tomando forma definitiva en el grupo Binomio -Destrezas circenses- que luego mutaría en Maschere Circo, experiencia que a Diego, en el 2010, lo lleva a fundar la Escuela de Circo Maschere⁴, en la ciudad de Allen.

En el 2012 el grupo Maschere vuelve a mutar en Los Gariboleros Circo Teatro, compañía en la cual Diego asume la dirección artística hasta la actualidad. El grupo, desde su fundación, está en un proceso de investigación que tiene como premisa la continua búsqueda de un lenguaje propio, utilizando el teatro dentro del marco del circo, sacando la palabra para contar historias con objetos y fusionándolos con un lenguaje corporal.

NOTAS

¹ “Teatro de calle” o “teatro callejero” remite a cualquier tipo de escenificación que se hace en espacios urbanos más o menos improvisados, al aire libre: calles, plazas, mercados etc. En Europa occidental, se atribuye al griego Tespis el uso de un carro como escenario en la plaza del mercado de Atenas, en el siglo VI a. C.

Algunos identifican el “teatro de calle” como “teatro en la calle”, como referencia a un espacio escénico. El Living Theater, por ejemplo, fue considerado como uno de los inspiradores del concepto moderno de teatro de calle por su valor ideológico, marco en el cual se desarrollará gran parte del teatro independiente y del teatro experimental.

La moderna ideología del teatro de calle partió de la voluntad de rechazar los ámbitos teatrales convencionales, en busca de un público que no frecuenta el teatro, como acción sociopolítica directa. Se trata del uso de espacios urbanos que favorecen la convivencia a

partir de la provocación. Este valor ideológico original hizo que durante la primera mitad del siglo XX en la Argentina, se asociase el teatro de calle al teatro proletario.

El teatro de calle, tan arraigado a la anarquía en su origen, se fue institucionalizando en festivales de teatro, en algunos casos con subvención municipal. En nuestra región, hubo dos experiencias importantes. Una, a pocos años de recuperar la democracia, la Primera Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, en 1986. La otra, la Segunda Semana, en 1989. En ambos casos, organizada por el Centro de Experimentación Artística de Neuquén (CREAR) con la dirección de Raúl Toscani.

² Los Gariboleros es un nombre que deriva del término “garibolo”, nombre popular que se da en España a los encuentros de artistas de circo, artistas callejeros y feriantes.

³ La pantomima es una representación que se realiza mediante gestos y figuras, sin la intervención de palabras, cuyo significado es “que todo imita”. Su origen etimológico está en el griego pues está conformada por dos vocablos de dicha lengua: *pantos* (de *pan*) significa “todo”, y *mimo* (del verbo griego *miméomai*, “imitar”, de ahí: *mimesis* “imitación/representación” y *mimetés*, “imitador”).

La pantomima es un arte escénico que apela a la mímica como forma de expresión artística. Se conoce como mímica, por otra parte, a la comunicación a través de gestos o ademanes.

Es interesante resaltar que si hay un país que se ha convertido en un referente dentro de la pantomima ese no es otro que Inglaterra. Tanto es así que dicha nación tiene su propio subgénero en este sentido y que se caracteriza por ser una perfecta combinación del drama y del humor.

La persona que se dedica a la pantomima como arte recibe el nombre del mimo. La clave en la actuación de los mimos está en la renuncia al uso del lenguaje oral durante las actuaciones; algunos mimos, incluso, rechazan cualquier tipo de sonido.

Los mimos suelen actuar de forma individual (es decir, no participan de obras con varios artistas, sino que se limitan a imitar personas o cosas con su mímica). La pantomima, en este sentido, es un arte callejero muy popular.

Existe un maquillaje habitual para los mimos, quienes suelen pintarse el rostro de blanco. También es frecuente que utilicen camisetas rayadas y sombreros o boinas.

Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) y Marcel Marceau (1923-2007) son algunos de los artistas que, a lo largo de sus carreras, han demostrado su talento para la pantomima.

⁴ La Escuela de Circo Maschere nace en la ciudad de Allen el año 2010 a través de un convenio con la Municipalidad de esa ciudad, Área de Deportes a cargo del profesor Claudio Barra. Sus primeras actividades las realiza en el salón de usos múltiples de la Escuela N° 80; actualmente funciona en el patio cubierto de la Escuela N° 23.

La escuela tiene como destinatarios a niños, niñas y adolescentes que mediante encuentros semanales desarrollan habilidades en técnicas acrobáticas (acrobacia de suelo, acrobacia individual), técnicas de manipulación de objetos (pelotas, clavos, diabólos, aros, etc.), técnicas aéreas (telas, trapecio, etc.), expresión artística y puesta en escena. Cuenta con profesores y profesoras especialistas en dichas disciplinas de las ciudades de Allen, Fernández Oro y General Roca. Eventualmente hay clases especiales dictadas por profesores y profesoras del Circo Criollo de Buenos Aires, entidad que mantiene una relación muy estrecha con la escuela ya que sus creadores, los hermanos Oscar y Jorge Videla, son padrinos de la institución desde el año 2014.

Los objetivos generales de esta institución son: contribuir al aprendizaje de la utilización del tiempo libre en los participantes donde puedan vincularse de una forma saludable, creativa en pos de su desarrollo social, y transmitir conocimientos y herramientas artísticas, teatrales-circenses que permitan mejorar las capacidades individuales y grupales en el ámbito de la vida cotidiana tanto de los niños y niñas como de los adolescentes en el maravilloso mundo del arte.

Esperando la carroza

Marina Díaz

Ficha técnica

Obra: *Esperando la carroza*

Autor: Jacobo Langsner

Director/Puesta en escena: Gustavo Lioy

Elenco: Cane Aiello, Silvia Ayzenzteyn, Raúl Braga, Marcela Delavault, Alejandra Kasjan, Silvio Losino, Beto Mansilla, Bettina Obrequé, Noemí Rozemberg

Teatro: El Arrimadero Teatro, Neuquén, Misiones 234

Capacidad de espectadores: aproximadamente 50

Fecha de estreno: agosto 2014. Actualmente 2° temporada.

En las siguientes páginas expondré mi experiencia como estudiante de la carrera de Letras, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, al presenciar una obra de teatro local.

Primero debo reconocer que es una actividad interesante y enriquecedora asistir al teatro, pues de esta manera los alumnos no solo estudiamos la teoría y el formato de un texto literario, sino que podemos vivirlo directamente, sintiendo todas las sensaciones que el acto convivial nos brinda. Personalmente debo decir que no estaba al tanto de la cantidad de teatros independientes de la zona, y que gracias a este trabajo de investigación tuve la oportunidad de comenzar a interesarme en estos acontecimientos teatrales.

Intentaré, desde mi lugar, relacionar los contenidos teóricos brindados en la materia, con la obra de teatro observada. ¿Es el teatro un acto convivial? ¿Se presenta un cambio en el espectador una vez que vio la obra? A continuación, desarrollaré algunas consideraciones al respecto.

El texto, el autor y el director

Elegir un hecho teatral para su observación no fue sencillo debido a la cantidad de propuestas en cartelera, distribuidas en los teatros independientes de la zona. Esto me sorprendió, porque no estaba al tanto de la existencia de esos teatros, y lo atribuyo a la poca publicidad que tienen debido a complicaciones económicas, ya que -cabe destacar- la mayoría de las salas se mantienen en pie a propio pulmón. Algunas obras reciben algún subsidio del Instituto Nacional del Teatro, aunque en general, es remunerado recién al cierre de la temporada, cuando ya no están en cartelera. Este dato no me pareció irrelevante, pues me parece admirable que haya personas con amor al arte, que desarrollen por propia iniciativa y organización este acto convivial tan poco promocionado, pero sin embargo inigualable.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Partamos de la idea de que el teatro, el acontecimiento teatral, es un hecho único, irreplicable, aunque esté en cartelera durante todo un mes. Cada acontecimiento convivial, independientemente de que el contenido siempre sea el mismo, es desarrollado de una forma distinta e irreplicable. Cada acontecimiento es un acto convivial, donde los actores y los espectadores comparten una relación especial, de retroalimentación y necesidad mutua, donde juntos pasan por etapas distintas. El comienzo, cuando se van “conociendo”, acostumbrándose los unos a los otros; luego, sufrir con el *agón*, una vez ya familiarizados con la trama y, finalmente, hacer catarsis, hecho propio de los espectadores aunque no siempre es alcanzado.

La obra que elegí fue *Esperando la carroza* del dramaturgo rumano-uruguayo Jacobo Langsner. El dramaturgo nació en 1927 en Rumania, luego sus padres se instalaron en Uruguay a sus escasos tres años. Su debut se dio en el teatro independiente de Montevideo, hacia 1950, donde comenzó a tener una fuerte presencia en el teatro uruguayo. Langsner publica *Esperando la carroza* en 1962, siendo una comedia de humor negro, crítica de su propia sociedad. El autor ha escrito: “El punto esencial de lo que escribo se apoya en la hipocresía de la clase media a la que pertenezco”. Pero esta obra no fue reconocida, en especial por el público argentino, sino hacia 1985 cuando, de la mano del director Alejandro Doria, fue llevada a la pantalla grande. Protagonizada por actores reconocidos, como China Zorrilla, Luis Brandoni y Betiana Blum fue un logro admirable que fácilmente consiguió familiarizarse con los argentinos, convirtiéndose en una película de culto.

En relación a la propuesta escénica desarrollada en la zona, el director Gustavo Lioy aceptó cortésmente una entrevista para saldar mis dudas, donde pude preguntarle sobre algunas inquietudes. Una de ellas, era saber cómo se le había ocurrido traer esta pieza literaria, popularmente conocida por los argentinos gracias a su versión cinematográfica, siendo esto mismo un desafío, ya que contaba como referencia con la película y cabía la posibilidad de no saciar las expectativas de los espectadores.

A esto, Gustavo Lioy respondió que presentar la obra, que fue escrita originalmente en 1962, llevada a la pantalla en 1985 (casi veinte años después), fue todo un desafío. Pero que su objetivo era hacer algo totalmente diferente a la versión cinematográfica. El director dice que, en principio, fue todo un logro llegar a acceder al texto literario, pues fue algo difícil de conseguir. Una vez en sus manos, internándose en la trama, se dijo a sí mismo que debía llevarlo al teatro, donde podría representar su propia interpretación del mismo y actualizarlo al ritmo de la comedia actual, que no es la misma que la comedia de hace veinte años, con la presión de igualar o superar las expectativas que tendría el público por ser una trama ya conocida, pero siendo consciente de que su contenido es divertido. Así fue como, mientras lo leía, hace aproximadamente dos años, iba armando en su cabeza el elenco que daría vida a tan entrañables personajes.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

El director cuenta que este proceso no fue sencillo, pero que, gracias a su familiaridad con el mundo artístico y teatral de la zona, conoce ya a algunos actores locales, con los que ha trabajado anteriormente y con los que pudo relacionar algunos personajes que encontraba en el texto literario. Así, mentalmente, iba armando su elenco. El director Lioy cuenta que los únicos actores que no habían trabajado con él, y formaron parte de esta obra, fueron Raúl Braga y Silvia Ayzenzstejn, pero que su integración fue amena y pronto pudieron formar un grupo afable para dar comienzo a los ensayos.

Lioy comenta que esos ensayos duraron aproximadamente ocho meses, que fueron entretenidos, divertidos e interesantes pues, a medida que se iban determinando los personajes y aprendiendo sus líneas, siempre surgía algo nuevo, alguna característica o detalle que agregar a cada personaje, que de cierta manera va directamente ligado a la estrecha relación entre el texto-cuerpo-actor. Una vez concluidos los ensayos, se llegó al tan esperado estreno, que se realizó en agosto de 2014, y se prolongó durante septiembre y octubre del mismo año. Y en 2015, se comenzó en marzo con la segunda temporada de *Esperanzo la carroza*, que ha sido recibida a brazos abiertos por el público local.

Como bien sabemos, el acontecimiento convivial entre el espectador y los actores es una suerte de contrato implícito de necesidad mutua desde que se encienden las luces hasta que se apagan finalmente. Este acontecimiento no es siempre lineal y repetitivo, mucho menos idéntico; no es una reproducción igual a la anterior porque, como bien dice Juan Carlos Gené en sus “20 reflexiones sobre el teatro”, el hombre nace y muere en ese acontecimiento convivial. Nace como el personaje cuando se encienden las luces por primera vez, o se levanta el telón, y muere junto con las últimas luces o cuando cae el telón por última vez. Este hecho es importantísimo, pues ni los actores ni los espectadores son los mismos antes, durante y después del convivio. Somos seres mutantes y cambiamos de un momento a otro, con cada experiencia nueva.

Desplazamiento del texto literario al acontecimiento convivial local

El Arrimadero Teatro hace honor a su nombre, al entrar uno ya se siente parte de un ambiente cómodo, donde los espectadores nos “arrimamos” para disfrutar del acontecimiento al que concurrimos. La sala está dividida en dos alas, dejando en el medio un espacio similar a un camino, donde se puede transitar libremente, y que es -debo decir- el recurso teatral que más ha captado mi atención.

El hecho teatral se desarrolla casi enteramente en el patio de una casa de clase media que pertenece al matrimonio de Elvira (Cane Aiello) y Sergio (Beto Mansilla), padres de Matilde (Bettina Obreque). Sergio es uno de los cuatro hermanos, hijos de Mamá Cora, Antonio (Raúl Braga), Emilia (Marcela Delavault) y Jorge (Silvio Losino). Mamá Cora vive con este último, que se ve agobiado por

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

problemas económicos, y con su esposa Susana (Alejandra Kasjan) y su hija de ocho meses. El conflicto comienza cuando Mamá Cora desaparece sin dejar rastro alguno, provocando que la familia entera se movilice buscándola, generando confusiones catastróficas, como darla por muerta, hasta desvelar secretos familiares de infidelidad muy bien disimulados.

Es interesante el entramado que presenta la historia en sí, cómo se ven representados en nuestra sociedad estos modelos de sujetos, la crítica a nuestra sociedad ya que la obra está altamente ligada a la idiosincrasia de los argentinos. La familia numerosa, las nueras que no se llevan precisamente bien, el “chuserío”, la complicidad de las mujeres, amores secretos y prohibidos, apariencias, mentiras, falsedades, y muchos factores que son captados adecuadamente para generar siempre comicidad durante el acontecimiento.

Mamá Cora ha sido dada por muerta. Su cadáver es irreconocible pues se ha suicidado tirándose bajo las vías del tren, o eso es lo que parece al inicio. En el momento de velar su cadáver es cuando quiero destacar la originalidad del director que ha dividido el espacio teatral en dos áreas: una, donde se desarrolla la mayor parte de la obra, el escenario, el patio de la casa de Elvira, y otra, cruzando toda la sala, la habitación de Matilde, que ha pasado inadvertida y oculta para todos los espectadores hasta entonces, donde velan a Mamá Cora.

Este aspecto me parece divertidísimo pues el espacio que antes había quedado como un sendero que dividía a los espectadores en dos alas, ha servido como camino por donde pasa el acompañamiento, cargando el ataúd de Mamá Cora, hasta llevarlo al otro extremo de la sala, la habitación de Matilde. Entonces, el público y los actores ya no están divididos por esa cuarta pared imaginaria que siempre los ha mantenido fuera de contacto, sino que los actores traspasan ese límite, se integran al público: ahora los espectadores somos parte del velorio.

Elvira exclama algunas veces: “Qué poca gente vino”. Y todos ellos hacen contacto visual, directo, tocan a los espectadores y les dicen: “Gracias por venir”. Esto es una de las cosas que más disfruté de la obra, pues, para mí, poder interactuar con los actores es algo nuevo, sobre todo que se rompa esa cuarta pared que no permite que los actores, desde el escenario, crucen miradas con los espectadores. El público recibe este acto, sorprendido, involucrado, divertido. Todo el tiempo -cabe destacar- los espectadores soltaron risas cómplices y carcajadas incontenibles.

Finalmente, se soluciona el malentendido y Mamá Cora aparece sana y salva, concluyendo con todos los personajes reunidos, cansados, aliviados, pensativos, atravesados por las palabras de Susana que, presa de un ataque de nervios, comienza a reír desquiciada, a reírse de ella, de ellos, de nosotros. Y se apagan las luces que dan fin a la obra.

Sensaciones, emociones de los espectadores

Apenas crucé la puerta de entrada, pude sentir el aire hogareño de El Arrimadero Teatro. Esta sala consta de una pequeña mesa de entrada seguida de un espacio para los espectadores, donde pequeñas mesas de bar acompañadas de cuatro sillas cada una están ubicadas estratégicamente. La sala está dividida en dos alas, una derecha y otra izquierda, dejando un espacio que atraviesa el centro de los espectadores, similar a un sendero. Las luces son tenues, cálidas, suena música tropical de fondo ambientando el lugar. Delante, sencillo, el escenario. Tres paredes forman el ámbito escenográfico: una de fondo, en la que queda el espacio suficiente para que los actores entren y salgan de la casa, dando la impresión de que esta continúa detrás de esa pared blanca cubierta con enredaderas y decorada con pintorescas flores. Dos paredes laterales terminan de cerrar el espacio donde se desarrollará el hecho teatral. Una cuarta pared está presente aunque de manera imaginaria, me refiero a la que queda “abierta” para que los espectadores podamos apreciar el acontecimiento. Si bien esta pared no está físicamente presente, podemos “sentirla” ya que los actores, mientras están en personaje, nunca hacen contacto visual con los espectadores, lo que da la sensación de que hay una pared que nos bloquea de la vista de los personajes.

Sobre el escenario, a la derecha, una mesa de madera con un frutero en el centro, acompañada de sillas, da un aspecto familiar al espacio. Delante, en cercanía a los espectadores, una pequeña mesita donde descansa un teléfono discado por pulso, infaltable para una familia de clase media de la época. La música tropical aminora su sonar; las luces de la sala se apagan lentamente, para dar vida al ámbito escénico. El acontecimiento convivial ya ha comenzado. Una mujer de mediana edad, vestida de entrecasa, aparece abriendo la escena y es cuando comienza a desarrollarse la trama.

El hecho se desarrolla en el seno de una familia numerosa, a la que se le presentan distintos conflictos propios de la clase media. Cada línea que recita un actor está cargada de ironía y sarcasmo sobre la situación, hecho que es amablemente recibido por el público que desde que ha llegado no ha parado de reír, cómplice y a gusto con el humor negro. Las luces siempre se mantienen fijas, enfocando el escenario, al que todos prestamos atención de manera hipnótica, guiados por el hilo de la comedia.

El hecho teatral consta de tres episodios, diferenciados uno del otro por la ausencia de luces, acompañados por la típica y reconocida banda sonora que ha acompañado por años la reproducción cinematográfica de esta obra teatral, la alegre pieza musical *Barrilito de cerveza*, acordes que se escuchan nacer de un nostálgico acordeón. Las luces vuelven a encenderse, junto con la música, para dar comienzo a un nuevo episodio, y se suceden así tres.

En un momento -crucial debo decir- después de que Mamá Cora fue reconocida en la morgue, es llevada a casa de Elvira, donde es velada. Allí es

cuando percibo el giro más importante y emocionante de la obra, hablando en términos técnicos: el espectador y el personaje se unen, comparten el mismo espacio, integrándose, siendo partícipe el uno con el otro, interactuando.

Las luces comienzan a desaparecer de la escena, y el espectador, acostumbrado a situaciones repetitivas, espera ansioso, que las luces vuelvan a encenderse en el escenario, arriba, pero esto no sucede. Las luces comienzan a brillar débilmente, creando un ambiente misterioso. Voces y gemidos de dolor se oyen a lo lejos, y se van acercando con el paso del tiempo. El dolor se palpa en esas voces que acompañan el cuerpo de Mamá Cora.

Una puerta lateral, antes oculta, o por lo menos que ha pasado desapercibida para los espectadores hasta ahora, se abre, dando paso al acompañamiento fúnebre. Los hijos, hija, y nueras de Mamá Cora cargan sobre sus hombros el peso de su ataúd, y el peso del remordimiento por hechos pasados, reflejado en sus quejares, en sus voces dolidas, recitando el padrenuestro.

Así es como llevan el ataúd a través de la sala, al compás del padre nuestro. La familia de Mamá Cora atraviesa la sala, por aquel pasillo reservado entre las dos alas de espectadores. Elvira se acerca a los espectadores, los toma por los hombros con confianza, y les dice: “Gracias por venir”. Incrédulos, emocionados, riendo nerviosos por la situación de incorporación de ellos mismos al hecho escénico, los espectadores ríen y los más audaces le dan el pésame.

El ataúd de Mamá Cora termina en la habitación de Matilde, espacio que permaneció oculto por unas cortinas oscuras, del lado opuesto al escenario. Para presenciar lo que está ocurriendo debemos voltear de nuestro lugar, divertidos, reímos con las exclamaciones de Elvira: “¡Qué poca gente vino! Por ahí el velorio hubiera tenido más éxito si se moría en invierno”, dice espontáneamente, frase seguida de las sonoras carcajadas del público. Esta incorporación momentánea del público hizo que nos sintiéramos parte del acto, sorprendidos, emocionados, totalmente divertidos por la cadena de hechos que suceden en este encuentro convivial que nos ha arrancado carcajadas a lo largo de su desarrollo.

Definitivamente, una obra para ver en familia, solos, acompañados, para reír, para pensar, para criticar a nuestra sociedad, pero sobre todo para disfrutar de esta experiencia enriquecedora: el teatro.

La reacción del público...

Como he remarcado anteriormente, la obra está repleta de momentos, frases y actitudes graciosas, irónicas, de humor negro, que llegan directamente a los espectadores. Esta “mímesis de una praxis” -en términos de la *Poética* de Aristóteles- es una visión que pone en el ojo de la crítica a nuestra sociedad, provocando su risa y aceptación pues se sienten, en parte, identificados, y en parte, haciendo catarsis sobre estas cuestiones propias de una familia, que quizás pasamos inadvertidas, y de las que no estamos precisamente orgullosos. Y el

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

recurso de la incorporación del público al hecho escénico, “los despierta”, ya que sucede casi una hora después de que ha comenzado, y es un factor sorpresa bien recibido. Para concluir, debo decir que personalmente, la obra me gustó mucho, que todo el tiempo me llenó de sensaciones y emociones, y que ha logrado su principal cometido: hacer reír y reflexionar.

FUENTES CONSULTADAS

GENÉ, Juan Carlos (2012). “20 reflexiones sobre el teatro”. *CELCIT*. Versión digital. Wikipedia, “Jacob Langsner”, “Esperando la carroza”.

Entrevista personal al director: Gustavo Liroy, El Arrimadero Teatro.

Blog de la obra local: Esperandolacarrozaneuquen.blogspot.com.ar.

2 KILOS DE ANSIEDAD

Celeste Spinelli

Ficha técnica

Dramaturgia y Dirección: Silvana Feliziani
Actuación: Laura Sarmiento y Matías Palacio
Vestuario: Yazmín Mer
Escenografía: Ricardo Bruce
Diseño gráfico: Pablo Gauthier
FX: Andrea Jara
Lugar: El Arrimadero Teatro, Misiones 234, Neuquén capital

2 kilos de ansiedad en un principio me llamó la atención por el nombre porque había algo en él que empezaba a hacer “ruido” en mi cabeza, comenzaba a crear hipótesis sobre de qué se trataría y qué me produciría al finalizar ese hecho teatral.

Al observar la reseña y al hablar con la dramaturga me comentó que, en breves palabras, se puede decir que la acción transcurre en un gallinero, en donde Clara (Laura Sarmiento) está obsesionada con la crianza de sus pollos, les transfiere sus deseos y frustraciones. Samuel (Matías Palacio) regresa después de mucho tiempo a buscar su corazón. Se puede apreciar que son una pareja inmersa en un mundo carnal y que están atravesados por la locura y la violencia del amor y desamor.

Cuando ingresé al Arrimadero Teatro, pude observar un ámbito oscuro pero no por eso poco acogedor y agradable, es más, lo sentí como un lugar en donde yo podía ser yo. Ese ámbito no me privaba de nada sino que me abría “el telón” para que pudiera sentir algo que no había sentido hasta ese entonces en mí tan significativamente como hasta ahora, la libertad. La libertad de pensamiento, del sentir, de no ser más que yo frente a otra gente; la libertad de reírme por aquello en que, en otras circunstancias, gracia no me hubiera dado; la libertad de despojarme de todos mis problemas, de dejarlos a un lado y solo hacer que mi mente piense en cómo sentar mi cuerpo en una silla y no perder de vista a los actores.

La disposición de las mesas y sillas era común, como en un aula, una al lado de la otra. Aproximadamente al comenzar la función había unas treinta y cinco personas. Al acceder al camarín de los personajes pude, junto a otras compañeras, hablar con ellos y también con la dramaturga. La conversación se basó en una ida y venida de preguntas y respuestas. Comenzamos a indagar sobre el punto de vista de la obra, de qué se trataba. Silvana, la dramaturga, hizo énfasis en que era una gran metáfora. Pude ver cómo los actores empezaban a transformarse, a crear el personaje, a complementarse con aquello que está

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

escrito en un papel, del cual se hacen dueños en la representación. Laura por su parte comenzó a pintarse con pocos elementos y diría que muy por encima, no fue un maquillaje ostentoso. Mientras que a Matías lo vi acomodándose solamente el pelo, en tanto la dramaturga degustaba una cerveza.

El proceso de escritura llevó aproximadamente un año, mientras que también el ensayo con los actores y los cambios que resultaban en el día a día retrasaron el estreno un año más. Silvana dijo que sería importante considerar el tema del “trabajo en equipo”, ya que esto requiere un gran esfuerzo, sudor, sangre y pasión: “Todos los lenguajes se van cruzando para poder llegar a lo que es la obra”.

La actriz (Laura Sarmiento) recalcó la entrega al cien por ciento por parte de ellos, al ser dirigidos: “Ser como un instrumento donde ella (la dramaturga) en base al texto iba rescatando lo mejor de nosotros, lo que podíamos proponer como actores para moldear la obra”. También recalcó el ser permeable en la actuación, es decir, poder variar y cambiar distintos aspectos de los personajes, y fluir con el *partener*, o sea el otro personaje, el compañero. Para ellos dos, el proceso fue muy agradable y relajado ya que la preparación fue muy fluida y al llegar al estreno pudieron moldearla y mostrar un producto realmente bueno.

Matías Palacio, por su parte, se refirió a que en la obra se menciona el tema del ritual y que, para él, el teatro es eso: “En el ritual no se puede jugar a medias y se tiene que estar dispuesto a atravesarlo. Creo que es como estar en un umbral. Uno deja algo y encuentra algo y, cuando eso termina, se termina”.

Concluyendo la entrevista la dramaturga nos dijo que el tema de la obra es atemporal, aunque el vestuario denota una época pasada. Los personajes tenían un aspecto descuidado, como si la vida les hubiese pasado por encima. Todo en ellos se veía opaco, sin afecto, gris.

La dramaturga comentó que se le dificultó mucho escribir el texto, que se inspiró mayormente en frases y que el impulso a escribir se lo atribuye a la persona con la cual vivió muchos años, que también es escritora. El deseo y el impulso la llevaron a escribir, y el ver en “carne propia” su realización en cada función la satisfacía.

La obra comenzó con el personaje de Clara preparando un pollo, luego entra Samuel y le dice que lo están “persiguiendo”. A partir de ahí ellos entran en un vaivén de sentimientos en donde se aman y se odian, en donde se produce un rechazo pero también una necesidad del otro. Con el transcurrir de los días todavía no he llegado a entender quienes lo perseguían...

En la escena se pudo ver aquello que en la reseña se definió como “una relación carnal”. En muchos momentos uno tomaba posesión del otro con tan solo decir palabras como “mono” o “rata”. En esto pude observar cómo la relación de los personajes era tan profunda, con una sola palabra uno de ellos caía como en una especie de trance dejándose dominar por el otro y este a su vez le regañaba

cosas como pretendiendo que su *partener* entendiera. Para mí, este aspecto trata de mostrar cómo se puede manipular a las personas.

En la acción, Samuel volvió a la casa de Clara para pedirle su corazón, que se lo devolviera, que era suyo. Pero Clara nunca le contestó de una forma convincente, sino que daba vueltas, iba y venía, lloraba como una gallina (lo cual causó mucha risa durante todo el espectáculo), tiraba arroz por todos lados, etc.

Al hecho teatral lo interpreté de dos formas: una, creyendo que Clara tenía una actitud infantil por la cual no podía mantenerse serena nunca; y, dos, como un ser humano que se estaba convirtiendo en un pollo. Creo que, en base a lo que capté de la dramaturga, la segunda opción sería la más acertada.

La sexualidad también formó parte de la trama. En un principio Clara besa a Samuel, este mostrándose asqueado se aparta de ella y se limpia la boca; pero más adelante se advierte su deseo sexual porque incita a Clara a tener relaciones sexuales. Con esto hago referencia a lo que dije anteriormente sobre ese vaivén de sentimientos, esa “histeria” -si se puede llamar de esta manera- que solo calma ese deseo del momento pero que luego va a ir abriendo más la herida entre los dos.

La trama avanza haciendo hincapié en lo sexual cuando Clara le relata un sueño en el que Samuel viola a uno de sus gallos, Rodolfo. Rodolfo es el único gallo que ella ha conservado desde pequeña; el único al cual no ha matado, al cual le ha festejado sus cumpleaños. Rodolfo era como un hijo para ella, que solamente le entregaba amor con sus ojos y con sus piruetas en el patio; pero Samuel lo violó. Nada más catastrófico que esto en el mundo de Clara. ¿Cómo algo tan bello, tan pequeño, tan inocente pudo haber sido corrompido por él, por su novio, por su amor? se pregunta Clara.

Ese momento de máximo conflicto, ante el abuso hacia Rodolfo, me produjo comicidad. No había lugar en mi cabeza para imaginar la situación a la que Clara hacía referencia. Pero como dije anteriormente, me reí de algo que en otras circunstancias no lo hubiera hecho porque me parece algo absurdamente violento y patético.

Otra escena que quedó rondando en mi cabeza fue cuando Clara cuenta su pasado. Estaba en su casa cuando de repente su padre dejó tres caramelos detrás del televisor y se fue, abandonándolas a su suerte tanto a ella como a su madre. Mientras Clara relata lo anterior, Samuel hace una especie de burla, graficando con sus gestos todo lo que ella dice. Es decir que se puede sacar la conclusión de que Clara lo ha repetido demasiadas veces, como para que él se lo sepa de memoria.

Para mí, esto que cuenta frecuentemente Clara se ve reflejado en su vida y en su relación amorosa con Samuel, ya que no puede dejar ir a aquello que ha estado con ella. Yo lo vi más como una relación co-dependiente con el género masculino, porque al irse su padre ella se vio afectada más adelante con las presencias de Rodolfo y Samuel; no puede despegarse de ellos; son su sostén de la vida, son sus hombres, sus hijos si se apetece verlo de otra forma.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Creo que esta problemática es puesta a la vista porque se la vive en el día a día, desde los tiempos inmemoriales hasta hoy. Puedo decir esto porque lo veo en la calle, en las noticias de las mujeres golpeadas que aun así siguen necesitando de ese hombre; lo veo en algunas de mis amigas que por tener miedo a estar solas siguen torturándose con el desamor por parte del otro, y hasta en mi propia familia.

Mientras Clara y Samuel tenían relaciones, como pollos, este le confiesa que mató a Rodolfo; ya que el olor a pollo le daba asco, le daban ganas de vomitar; ya que le era insoportable que cuidara más de sus pollos que de él por lo que la muerte de ese pollo le parecía lo mejor para los dos. Clara, al descubrir a Rodolfo dentro de una bolsa, descuartizado, le dice a Samuel que a su corazón no solo lo robó sino que también lo rompió. Le da el corazón de Rodolfo, pero Samuel no lo reconoce, no es el suyo y se lo devuelve mientras Clara se adentra en una jaula, llorando, como un pollo.

El destino trágico de la vida en su mayor expresión, tal vez sea el de dos personas que se aman pero que a la vez se odian, se necesitan pero a la vez se quieren muertos. El lado izquierdo de uno es complementado por el lado derecho del otro, son uno mismo. Pero deciden que van a seguir unidos. Si no existe uno, no existe el otro.

En fin, con tal tipo de conexión entre el escenario y la platea, mi imaginación volaba por las ramas. No era que no prestase atención, porque lo hacía, sino porque algunas cosas que les pasaban a los personajes habían sucedido en mi vida real y esto empezaba a dar vueltas en mi cabeza. Por eso pienso que ver *2 kilos de ansiedad* produjo muchos cambios en mí; empecé a comprender actitudes y cambios de mi personalidad que antes no terminaban de encuadrar en mi cabeza. Por otra parte, llegué a sentirme identificada en algunas cuestiones de la representación, ya que al ver a los personajes encarnar esas escenas me veía reflejada en esos roles.

A modo de conclusión, el hecho escénico me pareció bastante bueno. Creo que los actores estaban muy bien complementados. No me pareció aburrida ya que tenía una pizca de humor. *2 kilos de ansiedad* fue la primera obra teatral que fui a ver, concurrí con mi mamá a la cual le pareció aburrida.

Y con respecto a lo que hablaba al inicio, sobre la libertad que me produjo el teatro, creo que lo relaciono con el hecho de haber conocido un lugar nuevo, en donde podía comenzar de cero con mis pensamientos, ya que todo me resultaba aburrido anteriormente.

Creo que la obra apunta hacia el dominio, hacia la pérdida, el masoquismo, lo inevitable, la soledad, la violencia, entre otras. Es una obra que te deja pensando sobre esas cuestiones de la vida que uno quiere dejar de lado, por cinismo o falta de voluntad. En mi caso, me “tocó” muy a fondo la huida o la pérdida del padre de Clara, ya que pasé por lo mismo y me puse a reflexionar sobre cómo a veces tenía ese miedo a estar sola, a que todos los hombres sean iguales,

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

que se irían solo porque uno se fue. Al finalizar la obra sentí una especie de decepción porque tenía la idea de que terminaría con un final feliz; pero no, fue un final abierto. Luego de días de pensar sobre aquello llegué a darme cuenta...

Al ser mi primera visita al teatro, se me hizo muy complicada la tarea de interpretar las cosas. No es como una película de cine. Es mucho más complejo. Se pueden apreciar muchas otras cosas como también perder otras. Y creo que aquí, en mi texto, se pierden varias aunque creo haber podido explicar algo de lo que *2 kilos de ansiedad* produjo en mí.

EL ENEMIGO

Florencia Ferraris

“En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”.

(Borges, 1932. “Poesía gauchesca”, en *Discusión*)

“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos”.

(Borges, 1969. *Elogio de la sombra*)

“Sólo una cosa no hay. Es el olvido”.

(Borges. “Everness”)

“El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho”.

(Borges, 1944. *Nueva refutación del tiempo*)

“Todo rito es símbolo, traducción humana de lo inexpresable; de modo que todos sus elementos, en su origen, se proponen sugerir, desde esta realidad, lo sublime de otra, intraducible y en sí misma, inexpresable”.

(Gené, 2009. “20 temas de reflexión sobre el teatro”)

“Desde la expresa religiosidad de la antigua tragedia (incluida la función ético-catártica que Aristóteles le atribuía), hasta las grandes realizaciones teatrales modernas, el teatro constituye una interrogación incesante acerca del sinsentido del hombre y de la vida, de los valores, la justicia, la verdad, la elaboración de la muerte, la libertad, la responsabilidad...”.

(Gené. *Idem*)

El enemigo. Crónica de una espera

Ficha técnica

Dramaturgia, actuación y dirección: Gustavo Azar y Pablo Donato

Operación técnica: Emilse Giardili

Grupo: El piso de arriba¹

Estreno: La Conrado Centro Cultural, 2014

Duración: 60'

Esta obra participó en la XXX Fiesta Nacional del Teatro, Salta, 2015

Sinopsis

Un hombre se enfrenta a una espera interminable en la sala de embarque de un aeropuerto cualquiera. Otro hombre se le acerca para hablar. Es insistente en su demanda de atención: “Hablar no está prohibido”, le dice. Es evidente que mucho más que los problemas metafísicos son las pequeñas contrariedades las que nos muestran el lado absurdo de la existencia...

¿Qué hacer frente al inexplicable retraso del avión? ¿Cómo soportar una espera forzosa por un tiempo indeterminado cuando alguien insiste en hacernos hablar? Convivir con la imprevisión y el vacío. Ese tiempo donde se está realmente disponible y del cual no es posible escabullirse... EL ENEMIGO transita ese “instante de locura” antes de que todo vuelva a su sitio. “Mejor no pensar”, agrega el protagonista.

Esta obra es una creación conjunta inspirada en el cuadro “La piedra de la locura” de El Bosco, y textos de A. Nothomb.

Búsqueda y encuentro de la obra

Sería injusto comenzar los comentarios sobre esta obra como si fuese producto del azar cuando la realidad fue que di con la susodicha en una última esperanza por encontrar eso que el teatro tenía para brindarme, en una instancia de desesperación total al estar predestinada a escribir sobre una obra que en lo personal había dejado mis expectativas insatisfechas. Fue entonces, mediante búsquedas exhaustivas vía *internet*, que encontré esta obra titulada *El enemigo*, que me atrajo en primer lugar por el enunciado para seducirme luego en su portada y convenciéndome a partir de su descripción y, cabe darle importancia, no podría nadie resistirse a saciar la curiosidad que nace inmediatamente después de leer “el enemigo, crónica de una espera”, al menos no en mi caso.

Porque, ¿no estamos todos, en algún momento de la vida o bien a lo largo de esta, esperando algo de manera inevitable? Aquello fue lo que surgió en mi mente al ver la portada de la obra por lo que me decidí a verla.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

El hecho teatral fue cautivador desde principio al fin. Tuvo todo lo que esperaba e incluso más, desde el momento en que comienza hasta su final para dar lugar a la reflexión en profundidad. Podría deshacerme en adulaciones, y nunca sería en vano porque me enamoró desde el primer efecto de luz. Pero aquel que leyese estas consideraciones nunca podría entender aquella experiencia si no me explico desde el principio.

El sitio que dio lugar al encuentro convivial fue El Arrimadero Teatro, ubicado en Misiones 234 de Neuquén capital. La obra se re-estrenaba el mismo día en el que fui. Se presentó con dos personajes en escena.

El ámbito teatral estaba dispuesto por mesas y sillas frente al escenario con libre elección de sentarse en donde apeteciera. Mi elección fue precedida por el hecho de que mi vista nunca fue buena con mis lentes como testigo, por lo que un frente inmediato al escenario fue mi decisión final.

Como ámbito sonoro se escuchaba una música repetitiva, que daba lugar a pensamientos de nunca acabar, junto a las prolongadas conversaciones del público hasta que un sonido estridente, propio del aterrizaje o vuelo de un avión, se hizo presente. En lo sucesivo las luces se atenuaron centrándose en un círculo a la derecha del escenario y, con ello, el silencio.

En un acto de unanimidad, los espectadores quedaron listos para dejarse envolver en el devenir teatral y -me atrevo a conjeturar- repletos de ansiedad y curiosidad y, en lo personal, generando hipótesis de lo que sucedería luego y llegando a conclusiones de lo más diversas.

Puedo acertar a decir que aquí se presentan las dos primeras crisis teatrales², si vamos a analizar este acontecimiento de la mano de Juan Carlos Gené y sus reflexiones sobre el teatro.

Lo siguiente fue un primer personaje que apareció en escena bajo aquella refulgente luz. Era de sexo masculino y carácter pasivo, se encontraba con una maleta que daba la acertada suposición de que estaba preparado para irse de viaje, un viaje negocios más específicamente. Por toda vestimenta portaba un traje negro y camisa de la misma paleta de colores a rayas blancas junto a unos zapatos de aquel oscuro color³. El personaje se muestra indiferente al público y rápidamente toma de su maleta un libro de bolsillo cuyo contenido se dispone a leer con la misma tranquilidad que presentó en un comienzo. Inmediatamente después un segundo personaje entra en escena, masculino, con aires de curiosidad y carácter entrometido. Se presenta con un traje beige y camisa bordó aunque sin maleta alguna, lo que llama la atención del espectador cuando denota que la escena representa un aeropuerto; pero el detalle no se torna relevante en aquel momento ya que el pensamiento se ve eludido cuando el segundo personaje comienza un breve discurso respecto a los aviones y las esperas a las que terminan sometidos los viajeros. Con ese discurso incita al primer personaje a participar aunque como única respuesta recibe un asentimiento de cabeza. La trama transcurre de igual modo, y con esto me refiero a un proceso casi repetitivo en el

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

sentido de que un personaje permanece apelando al otro mientras insiste en entablar alguna clase de conversación.

Aquel segundo personaje, que se presenta luego como Textor Textel, se propone molestar al primer personaje que pronto, por obra del descubrimiento del segundo, se conoce como Jérôme Auguste. Un ejemplo claro de cómo Textor irrita a Jérôme podría ser el siguiente de la primera escena:

El primer personaje, Jérôme, se siente invadido por el recién llegado por lo que intenta, de la manera más amable y determinada, explicarle que se encuentra leyendo un libro y que sus habladorías le estaban interrumpiendo la lectura; pero en lugar del silencio comprensivo había recibido una negativa por respuesta, precedida de la explicación de Textor respecto de que aquel no estaba leyendo aunque Jérôme da por toda respuesta el silencio e indiferencia. Textor decide, entonces, empeñarse en demostrar su punto e interfiere en el espacio personal del viajero colocándose a un lado, detrás e incluso delante del individuo tantas veces como este se aleja o voltea pretendiendo leer el libro hasta que se harta de ese sinsentido y le explica que su presencia le molesta mientras el otro le responde diciendo algo como: “¿Lo ves?, te dije que no estabas leyendo”. Esto provoca risa en el público en su mayoría.

Me parece adecuado enfatizar en este punto, un acto particular que me sorprendió de muy buena manera. Entre el repetitivo acto de Jérôme, de escapar del entrometido Textor, aquel llega a las circunstancias de caminar entre el público buscando una mesa donde sentarse y leer tranquilamente su libro, provocando una sorpresa masiva entre el público y un sentimiento de participación completamente nueva. En aquel acto se rompe con un paradigma, aquel relacionado con la cuarta pared, donde uno -actor- no interviene en el espacio del otro -espectador. Es entonces cuando el espectador se vuelve consciente de que aquella problemática no le es ajena, que aquello representa algo cotidiano, algo inevitable y con ello algo que necesita ser reflexionado. Y con la conciencia de ello, la trama se torna mucho más fascinante y el desenlace se vuelve entonces más apremiante, más interesante.

Por otra parte, las cuestiones en torno a lo trágico no se pueden apreciar en las primeras escenas a un punto tal que el espectador comienza a percibir una comedia, ya que la risa no deja de hacerse presente hasta avanzada la acción. Por lo pronto diré que el femicidio por mano de Textor, previo a una violación, recién se revela a mitad de la trama. Y aunque se pueda pensar que lo concerniente a lo trágico es si Textor miente al respecto o debe ir preso a una cárcel por aquello, la verdadera pregunta es por qué Textor insiste en que Jérôme sea quien haga justicia por sí mismo, asegurando que así se liberaría a la culpa de haber matado a quien amaba. Algo a lo que Jérôme se niega, naturalmente. Con esto se deja en tensión la cuestión, después de aquella revelación.

Pero en esta comedia, el verdadero sentido de lo trágico tiene una manera de ser que podría decirse hasta particular en relación a que cuando el espectador

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

toma noción de la verdadera tragedia siente una gran sorpresa ya que esta se dio de a poco, sin el espectador notarlo, en el sentido de que la risa pasa a ser sorpresa y angustia hasta llegar a la catarsis de una manera casi imperceptible en su desplazamiento, pero rotundamente presente en el efecto causante en el público, al menos eso fue lo que pude alcanzar a percibir en mi primera ida a ver esta obra. Pero fue aquella segunda vez la que me ayudó a comprender el procedimiento compositivo que en efecto fue de manera gradual.

Insisto en que la trama anticipa su desenlace desde los primeros intercambios de palabras aunque, en mi primera experiencia como espectadora, todo había quedado retumbando en mi mente sin terminar de cerrar y recién con aquella segunda experiencia pude comprender. Esto se dio solamente cuando fui consciente del final de la trama, pues es ese final revelador el que descubre la tragedia, es decir que solo recapitulando desde el final, de vuelta hacia el principio, se comprende la tragedia. Fue en el momento en el que Jérôme llegó a la hipótesis acertada de que aquel segundo personaje que en un principio le pareció molesto, entrometido y vil asesino de su mujer, que admitía su acto sin pudor ni culpa, era en realidad un ilusorio producto de su mente. En definitiva, el segundo personaje (Textor) fue siempre ilusión del primero (Jérôme); aquello a lo que se llama el enemigo, el otro, está dentro de uno mismo.

Como espectadora quedé impactada ante la peripecia de la trama y, antes de que pudiese pensar, la obra dio fin con la voz a través de un micrófono con el comunicado de una aerolínea de aeropuerto, sobre el suicidio de Jérôme quien, golpeándose contra los azulejos del baño, terminó muriendo por mano propia alegando ser al fin libre⁴.

Finalizada la obra con lo que se sucedieron las correspondientes crisis⁵, me propuse analizarla. Para ello reuní en mi memoria todo aquello que había registrado y me encontré con que el hecho teatral me había fascinado. Sin embargo, mis conclusiones críticas -si cabe llamarlas así- no se dieron a flote hasta que entrevisté a mi tío, Juan, quien me acompañó a ver la obra; por lo que insistiré al lector a leer lo siguiente, que fue el resultado de la entrevista:

La obra nos resultó tragicómica: Es tragicómico, trágico en sí por la violación pero cómico por el sentido en el que lo cuenta o recrea el recuerdo y cómo lo desarrolla. El personaje no genera rechazo, genera pena el saber sus principios de valor o moral que lo representan como persona.

(Crítica a nivel social:)

Se puede relacionar al concepto “femicidio” entonces y ahora, girando en torno a lo tragicómico, si tomamos una crítica desde el orden social. Ya que la gravedad resultante de la confesión se desvanece ante la incredulidad de su inocencia y se ve por ello disminuido el carácter trágico e inaceptable.

(Crítica a nivel personal:)

Si lo desarrollamos desde el orden de lo personal, esta obra refleja el padecimiento que se sufre cuando uno se engaña a sí mismo. Lo que está

bien y lo que está mal entra en juego y termina en un reproche por lo que hizo y lo que no hizo.

“Podemos engañar a los demás pero no a nosotros mismos”, comentario de Juan.

Tomando parte de esta entrevista:

Entrevistadora: ¿Descubriste al final de la obra el hecho trágico, que Textel era ilusión de Jérôme, o en algún momento previo?

Juan: Sospeché que iba a terminar así cuando dijo: “¿Y si yo no soy yo?” – declaración de mi tío, Juan—, dando a entender la idea de que podría ser otra persona. Y creo que, si bien uno no se siente identificado con el hecho del femicidio que en la obra se presenta (porque uno no va por ahí matando mujeres), aquel accionar se puede implementar o relacionar a algo cotidiano. Esta obra te da la pauta de que las personas somos más complejas de lo que pensamos. Si no tenemos en claro lo que somos, nuestra mente nos deriva a enfermedades como esquizofrenia (exceptuando a los enfermos mentales, que no son lo que son por acto voluntario) como le sucedió al personaje, Jérôme.

E.: ¿A qué teoría aludes en el hecho de que Textel se diera a conocer cada diez años?

Juan: Yo observé que Textel reflejaba aspectos esquizofrénicos y de doble personalidad durante y sobre todo al final de la obra. Rescato esos aspectos de una anécdota que Textel contaba donde él, sin quererlo e incluso repudiando el actuar así, consumía comida para gatos mezclada con arroz; ahí se refleja la doble personalidad, él decía que un enemigo interno se apoderaba de sus acciones y lo obligaba a hacer cosas que odiaba.

E.: ¿Se podría hablar de una obra dentro de la otra? ¿Textor, siendo ajeno a los valores morales prototípicos, era la versión mala de Jérôme pero a su vez, poseyendo un enemigo interno él también?

Juan: Claro, pero también tenía un complejo del que presumía: creía que Dios estaba de su lado y por ende consentía su actuar. Podemos derivar a aquello su falta de conciencia o consideración hacia sus actos. Quiero decir con esto que, si nos ambientamos a su manera de pensar, quién podría decirle que lo que hacía estaba mal si no era el Dios mismo. Me explico con esta anécdota que expresó el mismo Textel, aquella que se remonta a cuando era niño, igual que la anterior anécdota: él rezaba con todas sus fuerzas para que Dios matara a un niño de la escuela que era mucho más popular que él, con la intención de suplir su lugar, y al enterarse al día siguiente de que su compañero había muerto dedujo entonces que, si bien no había terminado todo como lo planeado (no logró suplir a su compañero), Dios estaba de su lado.

E.: Entiendo. Entonces, para concluir esta entrevista; ¿qué fue lo que más te gustó de la obra?

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Juan: Me gustó la manera en la que se desarrolló. Atrapaba al público en todo momento.

Reseña del diario LM Neuquén

Neuquén.- “Está claro que hablar no está prohibido”, le dice en la obra de teatro *El enemigo* un hombre a otro mientras enfrentan la espera interminable de un aeropuerto, y lo que parece una salida amigable se convierte en un bosquejo de realidades humanas. A cargo del grupo El Piso de Arriba, se estrenará con dramaturgia, actuación y dirección de Pablo Donato y Gustavo Azar mañana a las 23, en El Arrimadero Teatro (Misiones 234).

La obra tiene como subtítulo *Crónica de una espera* y se trata precisamente de eso. Con una línea argumental sencilla, los dos protagonistas están encerrados en el aeropuerto, donde hay vuelos suspendidos y retrasos. Gustavo Azar contó: “Primero conversan, luego uno se lo quiere sacar de encima al otro, y la obra va tornando de una situación ligera y cómica hacia una zona más oscura”, y agregó que de esta manera se conduce al espectador por distintos climas y la obra adquiere una serie de sorpresas y cambios en el desarrollo.

Una puesta y un texto que tiene todo que ver con dos: Gustavo Azar y Pablo Donato. Estos actores se conocen hace años, realizaron varios trabajos juntos y se animan a encarar una dramaturgia en conjunto. El proyecto seguramente no fue sencillo, pero sí “puede ser muy agradable cuando las cosas surgen como en nuestro caso. Nos vamos iluminando mutuamente, y el hecho de poder probar lo que pensamos, reestructurarlas, volverlas a escribir, nos hace 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 la que las lecturas aportaron a lo que se quería contar. Como explicó Gustavo: “La autoría siempre es una mezcla de ideas, conceptos 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”.

Como sabe el mundo teatral, ambos actores siempre están vinculados a la sala Araca, pero para esta puesta necesitaban un espacio más grande, y decidieron estrenar en El Arrimadero. La idea es convertir el teatro en un aeropuerto. La entrada será un *voucher*, la gente se acomodará como si estuviera en la sala de preembarque. “Es ambientalista. Por lo menos en toda la primera parte el público estará entre los actores”, concluyó Gustavo.

NOTAS

¹ El grupo teatral El Piso de Arriba nace en Argentina en 1996 de la mano de un grupo de profesores del IUPA (Instituto Universitario Patagónico de las Artes). Desde sus comienzos el grupo estrena los siguientes espectáculos infantiles y para adultos: *Deneei*, *Una de detectives*, *Las aventuras de Juan Despiste*. En el 2000 el grupo se traslada a España donde continúa con su actividad artística. En el 2002 se asienta en la ciudad de San Fernando

(Cádiz), estrenando las obras *Pradera en flor*, la trilogía *Naufragio*, *Nausícaa* y *Nauta*, entre otras. Además organiza, junto con el Patronato de Juventud de esa ciudad, los talleres de teatro para jóvenes que culminan cada año con la celebración del FES.TE.JO (Festival de Teatro Joven) donde se estrenan distintos espectáculos que nacen de los talleres que se imparten en dicha institución. En el 2012 el grupo regresa a Argentina y retoma su actividad artística con el estreno de *Mujeres geniales* y esta nueva propuesta, *El enemigo*.

² Ciclo de crisis 1: Antes de la representación tenemos un conjunto indiferenciado de hombres y de mujeres que, quizás, hasta puedan concurrir juntos a un café cercano o ubicado dentro del mismo teatro; si ninguno de ellos conociera previamente a ningún otro, nadie podría decir quién de ellos es actor y quién espectador; pero a medida que se acerca la hora de la representación se produce el primer cambio (crisis), la primera separación: unos irán a ocupar sus localidades y otros a prepararse en los camarines.

Ciclo de crisis 2: Por el sólo hecho de ocupar una de esas localidades, cada espectador comienza a depositar parte de su individualidad en la masa de espectadores; y toda ella se prepara con mayor o menor intensidad, en una expectativa ante la proximidad de alzarse el telón que, a menudo, no se disimula; entretanto, detrás del escenario, esta expectativa también existe: hay ansiedad, nervios, miradas ocultas a la sala e impaciencia porque el telón se alce. Y los actores, a medida que se visten, se maquillan y de una u otra manera se preparan, van separándose de la vida cotidiana y acercándose, al menos exteriormente (si bien con el inevitable efecto que lo exterior tiene sobre lo interior) a sus personajes; van cambiando.

³ Ciclo de crisis 3: Comienza la representación y el cambio, la separación, se hacen ahora superlativos. El espectador deposita mayores y más comprometidas porciones de su yo en la masa de público, entrega su energía que le será devuelta multiplicada en la gran energía del colectivo. Pero hay otra forma de cambio que hace tajante la separación: yo-espectador, ellos-actores; y en cuanto a éstos, si bien en la dimensión teatral son ahora los personajes y no ya los actores y así aparecen ante el espectador, se han cambiado por ellos, se han separado, en alguna medida metafórica, de quienes realmente son.

⁴ Ciclo de crisis 4: Y ahora la metralhada navega fluidamente llevada por los personajes. El primer acto plantea el cambio inminente (la crisis). El o los siguientes son el tiempo del desarrollo doloroso o jocoso (en el fondo suele ser lo mismo) de esos cambios críticos. Y el último, el de la solución o culminación de la crisis, a partir del cual queda insinuado el nuevo rumbo, los nuevos cambios y separaciones (nueva crisis).

⁵ Ciclo de crisis 5: Ha caído el telón y la liturgia teatral otorga su turno ahora al espectador, que cambia su pasividad por expresiones activas de conmoción y de agradecimiento (cuando ocurre, claro...); aplaude, grita, a veces ríe o llora (cosa que quizás haya hecho ya a lo largo de la representación). Y en el escenario, los actores reaparecen como tales pero aún en los trajes y máscaras de los personajes, para recibir esa manifestación de amor que intenta retribuirles el por ellos brindado en las horas anteriores.

Ciclo de crisis 6: Mientras se desaloja la sala y la gente se separa de ella y los actores del escenario para luego hacerlo de sus personajes y marcharse a casa dejando el teatro vacío y en silencio, culmina un juicio que ya se ha ido insinuando durante la representación. El espectador reflexiona y juzga la función, la valora según sus satisfacciones e insatisfacciones, asume identidades y rechazos con respecto a los personajes, cree comprenderlos y justificarlos o condenarlos. Entretanto, los actores juzgan su trabajo de la jornada en virtudes y defectos, y al espectador que la presencié; se congratula por su espontaneidad y por su manifestación clara, o se lamenta de lo contrario. Juzga la capacidad del público para cambiar, para vivir la crisis que vino a buscar y para no reprimir su expresión; a ese público cambiante y expresivo llaman los actores un buen público.

ROTOS DE AMOR

Joana Hernández

Ficha técnica

Autor: Rafael Bruza

Elenco:

Carlos Barro (Mudo)

Ezequiel Boronat (Berlanguita)

Alejandro Cabrera (Rodríguez)

Pablo Di Lorenzo (Artemio)

Arreglos musicales: Ezequiel Boronat

Diseño gráfico: visuallnqn@gmail.com

Coreografía: Florencia Arienti

Escenografía: Crash Teatro

Iluminación y operación técnica: Ricardo Bruce

Fotografía: Andrea Jara

Dirección: Pablo Todero

Bajo el título *Rotos de amor*, el dramaturgo argentino Rafael Bruza reúne una serie de cuadros cómicos a cargo de cuatro personajes, todos ellos visitantes médicos, pero perdedores “sin remedio”.

Rotos de amor es una comedia, tierna y humana, que habla del amor con mayúscula. El humor surge en los instantes más sombríos de las historias de cada uno de los personajes con sus dificultades para rearmar sus vidas a partir del vacío de sus quiebres amorosos.

Es una manera diferente de hacer comedia, donde de forma divertida y cercana se reivindica la fe en el amor con todas sus consecuencias.

Este texto literario ha sido representado por muchos elencos a lo largo y a lo ancho del país. Obtuvo una gran repercusión con la puesta que protagonizaron Gustavo Garzón, Víctor Laplace, Daniel Fanego y Patricio Contreras, que en el verano de 2005, fue nominada al Premio Estrella de Mar como “mejor comedia dramática”.

El autor apunta al cruce entre una profunda reflexión sobre la ruptura amorosa y lo humorístico. “Toda historia tiene una tristeza, empieza con una esperanza y termina con algo que muere...”, dice Bruza en su obra.

El siguiente trabajo se basa en la observación que realicé sobre una versión escénica de esta obra, con actuaciones de artistas regionales.

Ámbito teatral. Espacio escénico

Para el desarrollo del siguiente trabajo, elegí la versión de *Rotos de amor* del día 9 de mayo a las 22 horas en el Centro de Artes Escénicas “La Caja Mágica” de la ciudad de Cipolletti (Río Negro).

Fueron cuatro funciones en total a partir de ese día, 16, 23 y 30 de mayo. La segunda función que presencié fue el día sábado 23.

La sala donde se brindó el espectáculo consta de 11 filas y 110 butacas. Las dos funciones a las que pude asistir fueron a “sala llena” incluso en una, tuvieron que poner sillas extras.

La primera observación que realicé dentro de la sala, fue el espacio escénico: ingresando se oía tango, al mirar al escenario se visualizaban cuatro sillas con cuatro hombres sentados. El vestuario de estos cuatro personajes era traje formal, que se mantuvo en casi todo el desarrollo de la obra (saco, corbata, camisa y pantalón de vestir). Cada uno con un maletín en mano. Sobre un costado había una guitarra y un tocadiscos antiguo del cual se supone que surgía la música. El resto del escenario estaba oscuro, solo una pequeña luz tenue iluminaba sobre los personajes.

Es notable percibir que la escena en sí está escasa de escenografía aunque esto no es impedimento para que las historias se luzcan, la música en vivo le da un plus extra muy interesante. Mucho trabajo en luces, por parte de los técnicos en el transcurso de la obra. La guitarra se hizo presente durante la introducción, en una de las escenas y al final de la función.

Hecho teatral

Para la primera función que presencié, llegué al teatro unos veinte minutos antes del comienzo. Saqué la entrada y esperé hasta que se diera el ingreso a la sala. En el transcurso de la espera, empecé a relacionar lo que ocurría con los ciclos de crisis que expone Juan Carlos Gené. En ese instante yo y los demás espectadores experimentábamos el ciclo de crisis 1: un conjunto amplio de personas esperando el ingreso a la sala. Algunos hablaban entre sí, se preguntaban cómo sería el espectáculo deseando que les guste, etc.

Se produce el primer cambio cuando los actores esperan en el escenario para dar comienzo a la función y los espectadores comienzan a ingresar a la sala, ubicándose cada uno en su butaca. Esto también tiene que ver con lo que plantea Jorge Dubatti con respecto a la estructura del convivio en el acontecimiento teatral. Establezco una relación entre el ciclo de crisis 1 de Gené, con el “convivio pre teatral” de Dubatti, en el momento en que tanto espectadores, como teatristas y técnicos, se preparan para dar comienzo a la función.

Desde mi perspectiva expectatorial, esto se dio en el momento ese de espera, también en el contacto que hubo con los técnicos que controlaban el

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

ingreso a la sala, dando recomendaciones como “apagar el celular”, etc. Y, desde la perspectiva de teatristas y técnicos, el convivio pre teatral se inició en sus ensayos y preparación del espectáculo.

Cuando pude ubicarme en mi lugar, comenzó a surgir la ansiedad típica de querer que la obra de inicio. Empecé a observar a mi alrededor, con el objetivo de notar si las demás personas sentían lo mismo. La gente seguía ingresando y los actores en su rol de personajes esperaban sobre el escenario. Esto, según Gené, es el ciclo de crisis 2.

Cuando ya todos estuvieron ubicados en sus respectivas butacas, se hizo silencio y uno de los personajes se levantó para dar comienzo con una introducción. Como espectadora, empecé a transitar por el ciclo de crisis 3, a partir de ese momento solo me concentré en lo que estaba presenciando.

Comenzó a desarrollarse la trama y fue imposible desapegarme de la emoción que me produjo. *Rotos de amor* es una comedia dramática con mucho humor, que se da en los momentos más sombríos de las historias que presenta; por lo que a lo largo de la función hubo risas de todos los espectadores. Pasamos por lo que Gené denomina ciclo de crisis 4, donde al comienzo de la obra se da el planteo de la “crisis”, se desarrolla en los actos siguientes y al final culmina, y plantea nuevos cambios. Para mí este es el ciclo más importante, pues como espectadora, a medida que el avance de la “crisis” se hacía visible me surgían sentimientos y preguntas ¿Qué va a pasar? ¿Por qué tal personaje hizo esto y no lo otro? Me sentí vinculada en cierta forma a la historia de cada personaje. A cada paso que daban, ante cada problema que les surgía, yo les pensaba una posible solución, etc.

Según Dubatti esta interacción en espacio y tiempo presente que se da entre teatristas, técnicos y espectadores, es lo que él denomina el “convivio teatral”, un acontecimiento que tiene un inicio, un desarrollo y una culminación. La culminación corresponde también al ciclo de crisis 5 del que habla Gené. Hubo una devolución muy gratificante por parte de todos los espectadores. Los aplausos fluían en cada espectador.

Finalmente a medida que la sala se despejaba se dio el ciclo de crisis 6 o el “convivio post teatral”. Los espectadores desalojaban la sala; los actores, el escenario. Al salir, los actores nos esperaban para recibir el saludo y las felicitaciones por su trabajo.

Como espectadora, me sentí satisfecha de lo que había observado y podía escuchar cómo los demás espectadores daban su opinión con respecto a la función, ya sea hablando entre ellos, o haciéndoselo conocer a los actores y director. Me siento con el poder de decir que fue una satisfacción generalizada. Todos salieron con sonrisas, haciendo comentarios de elogio, etc.

Personajes y escenas:

Rotos de amor cuenta con cuatro personajes masculinos. La obra en sí, tiene como tema principal el AMOR y refleja los extremos de ridiculez a los que un ser humano llega por este sentimiento. El humor surge de los fracasos amorosos de

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

cada uno de los personajes, y de la imposibilidad de rearmar su vida a partir de esto. Cuatro historias distintas, en donde el amor se hace presente. Si bien los personajes son masculinos, la figura femenina es resaltada constantemente pues todo gira en torno a las crisis de amor entre un hombre y una mujer.

Para trabajar la historia de esos “cuatro amigos, cuatro visitantes médicos, cuatro perdedores”, voy a comenzar haciendo un enfoque en cada uno de los personajes:

RODRIGUEZ: Es el que lidera el grupo. Se separó de su mujer y ella lo corrió de la casa. Vive en una pieza atrás del que era su hogar y no puede soportar la idea de que al separarse, su mujer esté con otro. Vive en un constante arrepentimiento de no haberla complacido y cree que por eso la perdió.

BERLANGUITA: Está enamorado de un imposible. Se encuentra bajo una ilusión, un “amor platónico” al que observa todos los días desde hace ocho años, pero al que jamás se atrevió a hablarle. Actualmente es demasiado tarde ya que su enamorada está casada y tiene dos hijos. Sin embargo, él dice ser feliz con solo observarla, lo demás no importa.

ARTEMIO: No puede aceptar que su mujer ya no lo quiera. Están juntos hace veinte años, pero hace un tiempo que a ella le empezó a molestar sus ronquidos por lo tanto ya no duermen juntos. Artemio intenta de todas formas volver a conquistarla. Su personaje casi al final de la obra experimenta un cambio.

MUDO: Desde mi perspectiva, es el personaje más centrado de los cuatro. A pesar de no poder hablar, él siempre pone las cosas en su lugar cuando las situaciones se quieren salir de control (lo hace de manera humorística, pegándole una cachetada a sus amigos). Sufre el recuerdo de su esposa fallecida, cree que no puede amar a otra persona que no sea ella.

El primer acto da inicio presentando en escena a Rodríguez. Se escucha un golpe de puerta, un perro que ladra y Rodríguez aparece con pava y mate en mano, sin pantalón, solo con camisa y saco encima, mientras atiende a sus tres amigos. En el transcurso de la escena este personaje da cuenta a sus amigos y también a los espectadores, del problema amoroso que sufre. Su mujer, Helena, lo dejó y está saliendo con su profesor de tango, por lo que lo mandó a dormir a la pieza “de las herramientas”, sin nada de ropa más que su traje de trabajo y una silla. La perra que ambos compartían como mascota ahora lo odia, y se siente arrepentido porque cree que por no haberla complacido cuando ella le pedía que aprendiera a bailar tango, lo dejó. Muestra una mezcla entre amor y desprecio pero más que nada, el deseo de volver con su esposa. Sus amigos escuchan atentamente lo que les cuenta, tratando de animarlo. En un momento observan hacia la casa que era de Rodríguez, donde se supone que su mujer y su pareja están en situación de intimidad lo que destroza mucho más a este personaje. Los cuatro se van, la escena concluye.

La segunda escena nos muestra a Berlanguita, solo, con un ramo de flores, parado en una vereda mirando hacia el frente. Llegan sus amigos y le preguntan qué es lo que observa. Entonces él cuenta: está observando a Diana, de la cual está

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

enamorado. Pararse en frente de su casa es un ritual que Berlanguita hace todos los días, desde hace ocho años; a ella jamás le habló. Sus amigos se quedan sorprendidos, porque les parece algo muy estúpido. Y reaccionan peor cuando saben que ella sale con sus dos neños, y Berlanguita conoce los nombres y edad de los niños, y también ve al marido. Por lo que realmente sus amigos piensan que es una locura, enamorarse de un imposible. Los cuatro se van a tomar un café, la escena concluye.

La tercera escena fue particularmente la que más me gustó. En esta nos muestra a Artemio decidido a recuperar el amor de su esposa, cantándole una serenata en compañía y con el apoyo de sus compañeros. Berlanguita en guitarra, el Mudo y Rodríguez en coros y con instrumentos de percusión de mínima importancia. Cantan una canción que habla sobre el “perdón”, la mujer no sale por lo que Artemio considera que la canción no le gustó. La escena me gusta en la parte de serenata, realizan una coreografía y combinación de coros muy graciosa. Resignado, Artemio con sus cuatro amigos decide ir a comer algo. La escena concluye.

La cuarta y última escena de este primer acto se centra en el Mudo. Su esposa, Elisa, murió hace cinco años. Sus restos son cremados y el Mudo asiste en compañía de sus tres amigos. Le pide a Berlanguita que lea una carta que le escribió y también le pide a sus amigos que tiren parte de sus restos (cenizas) con él. El Mudo llora, mientras Berlanguita lee la carta; para él es muy difícil desapegarse del recuerdo de su mujer.

El primer acto concluye en esta escena, donde los cuatro deciden que deben revertir sus situaciones amorosas. Necesitan un cambio en sus vidas.

Inicia el segundo acto, no hay grandes intervalos entre un acto y otro. En la primera escena, los cuatro amigos alrededor de un escritorio dialogan sobre el “gran cambio” que van a realizar: se van a teñir el pelo de rubio. Los primeros en teñirse son Artemio y Rodríguez, tarea que les compete a Berlanguita y el Mudo. Luego cambian de roles, Artemio y Rodríguez tiñen a Berlanguita y el Mudo. Una vez que esto concluye, los cuatro, satisfechos, salen de escena con la esperanza de que sus vidas cambien realmente. Segunda escena: se da en la terraza de un edificio. Primero se muestra a Rodríguez y Artemio con sus respectivos cambios (pelo rubio, una peluca), se los nota tristes como si no hubiera surtido efecto el “gran cambio”. Luego, llegan Mudo y Berlanguita. Y comienzan las confesiones: a Rodríguez, la mujer no lo reconoció ni siquiera la perra le ladró como acostumbra. La mujer de Artemio se desmayó al verlo y este, en un intento de socorrerla, le dio -por error- estimulantes: su mujer queda internada, le envía la demanda de divorcio y es acusado de intento de homicidio. Berlanguita, por el contrario, logró que Diana le hablara: él le dio flores -eran viejas- y ella le contó que su marido la había dejado hace un día y que le sorprendía que un extraño le diera flores aunque le gustaba ese gesto. Lo invitó a tomar un café pero Berlanguita no aceptó. El Mudo es el que peor se siente: en el barrio le dicen *gay*.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Los cuatro viven el “fracaso” de aquel gran cambio. Rodríguez dice que quiere suicidarse, hace el intento pero el mudo lo frena con una cachetada. Ahora los cuatro deben buscar otra solución para rearmar sus vidas. Fin de la escena.

En la siguiente escena, los cuatro amigos están por poner en prueba sus conocimientos en fármacos para crear un antídoto que logre un efecto en cada uno de ellos, con el objetivo de poder curar el “amor”. Van a experimentar, analizando el efecto que este medicamento va a producir en ellos. Entonces cada uno prepara una poción de antídoto para el otro: a Berlanguita, el “remedio” se le inyecta de forma intravenosa; a Rodríguez, en forma de supositorio; el Mudo toma una pastilla, y Artemio, un preparado bebible. Luego, comienzan los efectos: el Mudo comienza a alucinar que ve a su esposa, Berlanguita siente que todo es inútil, por lo que la conclusión en ellos resulta un fracaso. Rodríguez siente un calor interno, pierde la normalidad, ríe y llora constantemente. Artemio se desmaya y se recupera cuando el Mudo le da una cachetada. Cuando Artemio vuelve de su inconsciencia se siente mejor que nunca, es feliz y el “amor no duele”. La escena concluye cuando Berlanguita le toma una foto a Artemio quien sonríe, demostrando que el experimento fue todo un éxito en él.

Finalmente, el último acto se nos presenta en una escena como al principio: cuatro sillas, pero solo tres están ocupadas. Berlanguita tiene un ramo de flores, el Mudo mira al suelo y Rodríguez solloza mientras suena un tango. Aparece Artemio sonriente, los saluda, les habla de su felicidad luego de haberse “curado”. Y los otros tres lo envidian. Berlanguita y Rodríguez le hablan, le hacen ver su insensibilidad, su pérdida de dolor, pero Artemio no entiende. Al ver que Artemio ya no comparte el dolor de los tres le piden que se vaya, pero en ese momento el Mudo interrumpe y habla. ¡Sí, habla! Fue un momento de la escena muy sorprendente, pues durante el desarrollo de la obra me había acostumbrado a escuchar solo sus gruñidos u observar sus gestos, pero al fin habló. El Mudo empieza a hablar utilizando todas las palabras que puede, después de tantos años sin habla empieza a liberarse descontroladamente. Saluda a sus amigos, le habla a Berlanguita comentándole que cambió el ramo de flores. Este asiente y cuenta que tiene nueva candidata ya que con Diana hablaron y quedaron como amigos, ella se dio cuenta de que no era para él. Sus amigos le recomiendan que no alargue mucho hablarle a Raquel, la nueva candidata.

Rodríguez por su parte confiesa haber hablado con Helena, le contó que estaba aprendiendo a bailar tango y ella le prometió que cuando aprenda bien irían a bailar juntos. El Mudo cree en la esperanza de, en algún futuro, hablar con una mujer que no sea el recuerdo de su esposa fallecida. Artemio los mira y ahora él es quien los envidia, se siente triste porque no es capaz de tener la sensibilidad y los sentimientos que sus amigos tienen. Rodríguez le propone bailar tango y así culmina el espectáculo: Berlanguita con la guitarra y el Mudo y los demás acompañan cantando mientras de fondo suena un tango.

Conclusiones

Sobre mi experiencia, fue algo muy novedoso realizar este trabajo ya que jamás había asistido a una función teatral. Poder presenciar dos veces *Rotos de amor* fue muy gratificante y satisfactorio, a pesar de los miedos y nervios que presenta el ir al teatro por primera vez, más la ansiedad que genera volver a ver la misma obra, y las ganas de volver a reírse. Como dije anteriormente, hubo una escena que me gustó particularmente y cuando fui a ver la obra por segunda vez, fue la que más esperaba con ansias. Además de ese buen toque de humor, esta obra me hizo reflexionar pues toca un tema muy común entre las personas: el amor.

El diario *Río Negro* la califica como “pieza exquisita y exitoso elenco” y no se equivoca. Los actores tienen un vínculo tan especial al armar los personajes que se nota en escena. Los diálogos son perfectos, el humor fluye en ellos. El cuerpo técnico acompaña muy bien en luces y sonido. Y el director seguramente tuvo un arduo trabajo pero puedo decir que si lo que se propuso es tener éxito, lo logró. Asistí a dos funciones a sala llena y creería que siempre es así.

En fin, trabajar con y sobre esta obra fue algo que hice muy a gusto. Mi experiencia como espectadora a partir de ahora entró en una evolución porque sentí que de ese cambio, de esa “crisis”, de no saber lo que era presenciar un acontecimiento teatral y posteriormente haber presenciado uno, surgieron las ganas de seguir siendo espectadora de otras obras. Y creo que el teatro es así, salir de una realidad para entrar en otra, con otras emociones, otras sensaciones, otros pensamientos.

ANEXO

Entrevista al actor que personifica a ARTEMIO

Entrevistadora: ¿Qué opinión daría con respecto a la representación de la obra de Bruza? ¿Presentaría algún cambio u objeción sobre la misma?

PABLO DI LORENZO: No tengo objeciones respecto de la obra. En la primera lectura me encontré con un texto con una profundidad y una belleza que logró cautivarme de entrada. No pude parar de leerla hasta que la terminé. Me sigue dando esa sensación cada vez que la ponemos en escena. Es una gran obra.

E.: En el tiempo que lleva de presentación ¿siente que la obra es un “éxito”? ¿Hay devoluciones positivas? ¿Qué le genera eso?

P. DI L.: Yo no utilizaría la palabra “éxito” para definir una obra de teatro, porque deberíamos ponernos de acuerdo primero en lo que significa esa palabra. El éxito puede ser distinto para cada uno. A mi criterio, lo que ha sucedido con esta obra es que ha tocado alguna fibra íntima del público y por eso hemos tenido mayor afluencia de espectadores, que de costumbre. Las devoluciones han sido siempre positivas. Es una comedia, y supongo que a todos nos gusta pasar un buen rato, reírnos. Pero a la vez nos hace reflexionar acerca del amor, los vínculos. La mujer está presente en toda la obra aunque los cuatro personajes son masculinos. Para finalizar, los actores de la obra venimos construyendo un proyecto teatral desde hace más de diez años, que se materializa en la sala Ámbito Histrión y en la asociación Teatro del Histrión. Estamos unidos por nuestra historia personal. Somos compañeros desde hace mucho. Nos queremos. Eso puede ser que también se vea reflejado en el escenario, donde los cuatro personajes son amigos. Somos amigos en la vida real. Creo que eso es un punto a favor.

E.: ¿Cómo es su vínculo con su personaje? ¿Puede dar una opinión desde su perspectiva de actor?

P. DI L.: Mi personaje se llama Artemio. Me gusta mucho. Tiene muchos matices. Me gusta cómo se transforma en el devenir de la obra. Está profundamente enamorado de una mujer que lo ha dejado de querer. Nadie está preparado para que lo dejen de querer. Esa sensación de vacío, de pérdida, es lo que lo hace vulnerable y a la vez es un motor que lo impulsa para tratar de modificar en vano la situación planteada respecto de su mujer. Artemio intenta de todo para poder ser recibido nuevamente en su hogar y no lo logra. Sufre por amor. Todos los que alguna vez sufrimos por amor podemos vernos reflejados en él. A su manera es un luchador. Un luchador patético como sus amigos, pero un luchador al fin. La sola idea de recuperar ese amor vale la pena.

Entrevista al actor que personifica a RODRIGUEZ

E.: ¿Qué opinión daría con respecto a la representación de esta obra de Bruza? ¿Presentaría algún cambio u objeción sobre la misma?

ALEJANDRO CABRERA: A mi criterio, Bruza sabe explotar con mucha sensibilidad la “psicología” de estos personajes, creando a partir del texto una serie de situaciones muy bien desarrolladas y de fácil identificación por parte del público. No objeto nada ni cambiaría nada, ya que aun cuando la obra es quizás muy porteña en su concepción, la temática es tan “universal” como el tango.

E.: En el tiempo que lleva de presentación ¿siente que la obra es un “éxito”? ¿Hay devoluciones positivas? ¿Qué le genera eso?

A. C.: Desde el estreno, la obra ha ido creciendo en cantidad de espectadores y ha tenido una recepción magnífica. Tanto personalmente como en las distintas redes sociales, la gente se ha manifestado positivamente en relación a la obra. En lo personal y después de muchos años de oficio del teatro independiente siento que, cuando una obra tiene buena recepción, uno tiene que disfrutarlo y eso siento que disfruto cada vez que subo al escenario.

E.: ¿Cómo es su vínculo con su personaje? ¿Puede dar una opinión desde su perspectiva de actor?

A. C.: En mi caso en particular siento varias cosas que me vinculan profundamente con mi personaje, lo cual hace que pueda disfrutar mucho al representar a Rodríguez, que es un personaje con muchos altibajos, ya que pese a ser el que tiene el don de la oratoria y ocupa el lugar de Secretario General (con un liderazgo implícito en el cargo) no deja de ser el más vilipendiado por las circunstancias y esto lo lleva a ser, por momentos, no respetado en lo más mínimo por sus compañeros. Como actor, la construcción del personaje se fue dando muy natural a partir del texto, con sus situaciones tan marcadas y sobre todo en la interacción con los otros personajes. La química que se fue generando entre los actores es, a mi criterio, uno de los puntos más fuertes de la obra.

Entrevista al director

E.: ¿Cuál fue el motivo de querer trabajar esta obra de Bruza? ¿Qué opinión da con respecto a la devolución del público?

PABLO TODERO: Elegí trabajar esta obra fundamentalmente porque estaba con muchas ganas de dirigir una comedia y esta reunía todas las cosas que buscaba, es un gran texto, una gran comedia, y me dio la posibilidad de dirigir a cuatro amigos, con los cuales me divertí muchísimo y disfruté tanto el proceso como las funciones.

Con respecto al público estamos muy contentos y agradecidos por la respuesta. Llevamos 29 funciones casi todas a sala llena, y el boca en boca es muy bueno.

BIBLIOGRAFIA

Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Gené, Juan Carlos (2012). "Veinte temas de reflexión sobre el teatro". *CELCIT. Teatro: Teoría y práctica* n° 13. Buenos Aires.

VISIÓN CATÁRTICA DE UN NUEVO ESPECTADOR

Arturo Pantoja Vilches

La gracia *¿Perdonarías lo imperdonable?*

De regreso al valle la actriz Marcela Cánepa presentó *La gracia*, del destacado dramaturgo Lautaro Vilo, estrenada en 2008 en Buenos Aires. La misma se presentó por primera vez en Neuquén capital el sábado 6 de junio, en la Sala 1 de La Conrado Centro Cultural en Irigoyen 138. La obra tuvo un total de 4 funciones a las 21 horas todos los sábados de junio, ya que la idea de la actriz y directora teatral es poder realizar una gira provincial, nacional e internacional, luego del estreno en la ciudad.

Todo parte de una pregunta que se enreda en sí misma: ¿Podrías perdonar lo imperdonable? ¿Aquello que tiene la más alta condena ética y social? La respuesta lejos de ser simple desnuda en escena aquello que nos hace humanos: La capacidad de perdonar, el amor a la vida, y cómo aún en las situaciones más extremas, soltar es una manera de aferrarse a la vida. Intrigante minuto a minuto, el texto de Vilo nos cuestiona. ¿Quién sabe en el fondo cómo va a reaccionar ante una situación que te pone de cabeza y te sacude el cuerpo y el alma enteros?

La obra se estrenó por primera vez en 2008, con mucho éxito en el marco del “Decálogo” en la UBA, ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Rubén Szuchmacher. Hasta la fecha, *La gracia* no había llegado a la ciudad de Neuquén, sobre todo teniendo en cuenta que su autor, Lautaro Vilo, es de Plottier donde vivió su infancia y adolescencia.

Con respecto al texto literario, la actriz Marcela Cánepa, de larga trayectoria en la ciudad de Neuquén, afirmó:

El texto contiene grandes intrigas que se van descubriendo de a poco, pero que en definitiva busca que el espectador reflexione acerca de esas circunstancias inesperadas que a veces nos tocan en la vida. ¿Cómo reaccionaríamos? -y agregó- Hablar más de la obra sería restarle magia para los espectadores.

La presentación en Neuquén fue el sábado 6 de junio, casualmente cuando se recuerda un aniversario más del desembarco de Normandía. La obra permanecerá en escena tan solo 4 funciones. Se recomienda sacar las entradas con anticipación.

Por otro lado Cánepa explicó:

Después de algunos años de trabajo y capacitación en Buenos Aires regreso a la escena del teatro neuquino con una obra que es un orgullo, ya que Lautaro Vilo hoy es uno de los dramaturgos más reconocidos de nuestro país -y destacó- para mí es un verdadero desafío presentarla en la provincia, a la

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

que regreso con muchas expectativas y cariño, sobre todo teniendo en cuenta que el autor es de Plottier y que es la primera vez que se presenta en esta ciudad.

Cuenta con la dirección actoral de Paula Mayorga, profesora de la Escuela Superior de Bellas Artes, y actriz, con la que Marcela Cánepa compartieron junto a Cecilia Arcucci, muchos años de trabajo y puestas en escena en la región.

En los programas de presentación de *La gracia*, el texto señala:

Una mujer visita a un hombre postrado en una habitación de hospital. Él está muy grave. Ella también lo ha estado. Viene a perdonarlo. A darle fuerza para salir adelante.

Una situación que desnuda un gran trasfondo que pone en jaque todo aquello que consideramos acerca de la ética, del amor y del perdón. Al fin y al cabo ¿cuántas veces hay que ver a alguien para conocerlo? ¿Cuánto nos conocemos realmente a nosotros mismos? ¿Perdonamos en nombre de Dios o de la vida?

Sobre la comodidad y la forma de elegir

Mi primera opción para desarrollar esta ponencia fue *Medea liberada*. Una versión libre de Luis Sarlinga sobre la obra de Eurípides. Comencé la escritura pero no me sentía cómodo, no me sentía a gusto desarrollándola. Así que, ante la primera oportunidad de ver otra propuesta teatral, aproveché y fue la mejor decisión.

Para no caer en un error a la hora de ver la obra, me informé. Busqué en distintos portales virtuales el título *La gracia*. Ahora bien, ya con un panorama general, me decidí. ¿Cómo elegir entre tu Dios y el amor de un hombre, cuando tu concepto de “Amarás a Dios por sobre todas las cosas” se interpone entre un amor terrenal? Con esa idea, acepté el gran reto. Qué equivocado estuve, mi mundo se derrumbó, mis ideas cayeron y mi corazón se desarmó.

Un intento de suicidio, una violación y la falta de compromiso por parte de los que tendrían que apoyar a la víctima. Esos enunciados me hicieron entender los conceptos de *cátharsis* y *oximoron*, que tanto hincapié hizo la profesora en sus análisis de las tragedias griegas antiguas.

El principio de la expectación

La sala teatral, La Conrado. Sentado a una distancia prudente, a las 21 hs. A partir de ese momento, mi corazón comenzó a destrozarse. Con una sola actriz en la escena. Enferma, casi de muerte. Tosiendo y tambaleándose por todo el escenario, se derrumbó en el suelo. Se apagaron las luces y el silencio me envolvió con su espectral manto. Comenzó el acontecimiento teatral.

Su mirada y su voz

Ella hablaba con alguien, alguien en un hospital, alguien que no estaba presente; pero esa persona se sentía. Lo sentí; por más que ese personaje no participara en este acto convivial, allí estaba.

¿Sobornar a un policía? ¿Alimentos en un *tupper*? No entendía nada, me causaba gracia. Cómo su tono de voz cambiaba, de enfermiza a compungida. La forma de hablarle a ese sujeto hacía que el hombre ausente, que pasó por un incendio en la cárcel, estuviera presente.

Muy en el fondo, lo supe, supe que algo ocurría; no quería saberlo. Me temí lo peor, pero lo disfruté. Supongo que eso será lo que aprendí en clases: *oximoron*. Disfrutarlo aunque me resulte amargo y tenebroso. Eso debe ser la esencia del teatro, no lo sé. Soy nuevo en este mundo.

Su mirada, que me proyectaba tristeza. Su voz, que me proyectaba algo parecido al arrepentimiento; no sé si un arrepentimiento genuino, al parecer algo inducido. Digo “inducido”, por la circunstancia en la que se encontraba esa mujer. Muy logrado.

Culpas y desilusiones

A medida que avanzaba la representación, la única mujer parada ante nosotros, relató para él (y nosotros) su experiencia con la tía, la jueza, el abogado y el terapeuta.

La tía, la bendita tía. ¿Qué quiso decir?: “Mirá lo que nos hiciste a tu hermano y a mí”. Sí, la tía de la protagonista, culpándola de algo. ¿Qué será? El hermano que vive en Norteamérica. La mujer le profesaba amor, como a cualquier hermano, pero era amor ensayado, amor obligado, un amor que se dice por decir, porque en el fondo sentía rechazo por él. Eso sentí. Rechazo, rechazo por alguien que sabe que vive mejor que vos y te lo refriega por todo el rostro, el que con la mirada te dice que eres inferior a él. Eso sí lo conozco, por eso lo sentí.

La jueza no quería dejar el caso porque era público ¿Qué habrá pasado? Todavía no lo podía descifrar. ¿Qué caso? ¿Qué le pasó a esta mujer?

El terapeuta no estaba, igual habló con la secretaria, no importa. No importa que no haya estado el terapeuta, total estaba la secretaria ¿Qué

importa? Si la secretaria me dice que es normal, ella debe saber. Me dice lo que necesito escuchar, ni más ni menos.

Por último, el abogado. Un hombre que criaba a su pequeño hijo, solo. Mientras relataba, la mujer lo describía como a un pobre señor que necesitaba dinero y este caso se lo iba a dar. “Hasta ahora, era la única persona que mostraba algo de interés en la protagonista”. Eso era lo que creí, porque ante la primera oportunidad de no perder el trabajo, aprovechó y aceptó defender al acusado.

Mientras ella relataba, me reía sin saber qué era lo que pasaba, me parecía cómico, es la costumbre de suponer. La forma en que imitaba las voces, la poca importancia que le daba a la situación, las variaciones de los gestos. Todo me parecía indicar que atrás de toda esa risa había algo oculto, algo que muy pronto me debería enterar.

La falta de empatía de las personas, todos interesados en su propio bien, no en el de los demás: un abogado preocupado por el dinero, una tía preocupada por el cómo nos verán, una jueza preocupada solamente porque el caso es público, un terapeuta que no está. Me sentí mal, muy mal.

Un día en el parque

Sigo haciendo hincapié en su voz que relataba con normalidad toda su “aventura”. Su cara decía otra cosa. La falta de cariño que me mostraba su rostro, mientras contaba que tomaba pastillas para calmar los nervios.

Un día en el parque, como cualquier otro. Tomando pastillas, todo muy normal ¿quién no toma pastillas a diario? Le dio sed y se compró una cerveza, todo para refrescarse en la plaza. Todo resulta muy normal, una mujer que se desmaya por mezclar estupefacientes, Un hombre que ayuda a la pobre mujer. ¡La salva! ¡Qué gran hombre! Ella lo sabe; lo agradece.

Una grabación y la verdad

La luz cambió. Una luz blanca pasó a ser amarilla, un amarillo apagado que exaltaba las sombras y los rasgos de la protagonista. Una luz que me indicaba el momento de la verdad, el momento de despejar mis dudas.

La oscuridad sobre mí. El silencio me abrazaba, me ahogaba. Sabía que tendría que enfrentarme a la cruda verdad. Tengo que agregar que, en ese momento -para mí que estaba tan metido en la situación- mi cuerpo no estaba allí, y si estaba junto a mí lo sentía ajeno.

“Aquí tengo la declaración del abogado”, dijo. Una grabación que detallaba todo el acto de una espantosa situación. No quería escucharla, pero a la vez ansiaba escucharla con todo mi ser.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

El hombre la vio desmayada y aprovechó la situación para llevarla a los bosques, solamente para cometer tan aberrante acto. Una violación, pero cuidada. Él la cuidó, usó profilácticos para no contagiar ninguna enfermedad y consumó la violación DOS VECES, igual la cuidó, es todo lo que importa. “Te violé, pero te cuidé. Eso nadie lo puede negar”.

¡Qué hipocresía! Cualquiera puede abusar de una persona y justificar que la cuidó, por lo tanto no hizo nada malo, cuando hizo algo horrible: tomar una persona contra su voluntad y utilizarla para calmar una necesidad enferma.

Ella lo fue a perdonar. Lo perdonó. Un perdón que yo no hubiera dado y que ella obsequió a alguien que no lo merecía. Terminó.

Conclusión

Un intento de suicidio encubierto, una vida ya desgarrada por la soledad. Todo es tristeza y nos gusta contemplarla. Exponer las miserias humanas y la falta de compromiso por parte de los que deben estar comprometidos en defender una situación -en este caso de abuso- es algo que mostró este hecho teatral.

Dejar a un espectador durante una hora en jaque, expectante por lo que sucederá a continuación, es maravilloso. Hacerlo reflexionar sobre las cosas que pasan diariamente en la vida real y someterlo a un constante recuerdo sobre lo que vivió en la sala de teatro, es un efecto desgarrador. Aun así, tener que escribir sobre esto, remueve mis cimientos y me hace sentir impotente. Impotente en el sentido de que la sensación de tristeza y compasión sigue ahí y uno no puede deshacerse de ella.

FUENTES

<http://www.ciudadneuquen.gob.ar/cultura/2015/06/24/la-gracia-perdonarias-lo-imperdonable-3/>.

<http://www.laconrado.com.ar/spip.php?article438>.

EL TEATRO Y LAS PROBLEMÁTICAS ACTUALES

La violencia contra la mujer

Lucía Sandoval

*“Una y mil son las caras en la oscuridad,
los gritos ahogados por los laberintos del silencio”.*
(Santanera-Menduiña, 2014)

Triciclo *Tratar o no tratar*

Ficha técnica

Dramaturgia: Javier Santanera/Rocío Badoza Menduiña

Actuación: Rocío Badoza Menduiña

Coreografía: María Sánchez Bravo

Música original: María Suárez

Intérpretes musicales: Vanina Pérez/Zeze Nou/Chichi Molina/Cristian

Cifuentes/Juan Fort

Audiovisuales: Valeria Fernández

Dirección y puesta en escena: Javier Santanera

Duración: 55 minutos

Destinada a personas mayores de 13 años

Sala: La Conrado Centro Cultural, Neuquén capital

Triciclo. Tratar o no tratar es un unipersonal. Fue presentado en La Conrado Centro Cultural que, ubicada en pleno centro neuquino, es una de las instituciones más antiguas de la ciudad, fundada en 1927 como Cooperadora escolar.

El convivio teatral se realizó en la Sala I. Esta posee dos entradas laterales y una vez que se han cruzado, podemos notar al interior de la misma: gruesos telones que recubren las paredes para mejorar y optimizar la acústica, y también para crear el ámbito escénico. Este último poco tiene que ver con la idea de escena o teatro en relación con lo material, el espacio, la ubicación, el edificio en el que se desarrolla. Así lo dice Gastón Breyer:

El término “ámbito teatral o escénico” se aplica al lugar cualificado y específico donde se actualiza el hecho dramático. La costumbre establece una sinonimia entre ámbito y edificio. Sin embargo, por sí solo, el teatro no configura el ámbito escénico pues, simétricamente, ámbito puede haber en otro tipo de edificio y en el paisaje natural a cielo abierto. (1968:9)

Por otro lado, mientras nos vamos adentrando en la oscuridad de la sala, podemos diferenciar las siluetas de las butacas, ubicadas estratégicamente frente

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

al escenario y en ascenso a medida que nos alejamos del mismo, para poder así disfrutar todos, del acontecimiento próximo a suceder. Breyer hace alusión a la organización y distribución espacial del teatro en el texto antes mencionado:

Al considerar los ámbitos, como enfrentamiento de la sala y escena, hemos definido el teatro en T. Su ley es la organización del espectáculo y la sala a lo largo de un eje principal y perpendicular a la boca de escena. [...] El público se ubica en filas de butacas paralelas a la boca de escena y encara frontalmente el espectáculo. El dispositivo de eje y embocadura crea una tensión máxima entre la succión del espectador por la escena y la cesura del arco de boca (más el telón y el desnivel entre platea y escenario). (1968:48)

Luego, ya ubicados en las butacas correspondientes comienza lo que Juan Carlos Gené (2012) denomina “ciclo de crisis 2”:

Por el sólo hecho de ocupar una de esas localidades, cada espectador comienza a depositar parte de su individualidad en la masa de espectadores; y toda ella se prepara con mayor o menor intensidad, en una expectativa ante la proximidad de alzarse el telón que, a menudo, no se disimula; entretanto, detrás del escenario, esta expectativa también existe: hay ansiedad, nervios, miradas ocultas a la sala e impaciencia porque el telón se alce. Y los actores, a medida que se visten, se maquillan y de una u otra manera se preparan, van separándose de la vida cotidiana y acercándose, al menos exteriormente (si bien con el inevitable efecto que lo exterior tiene sobre lo interior) a sus personajes; van cambiando. (2012:9)

Al comenzar el acontecimiento teatral me tomo el atrevimiento de decir que, como espectadores, no perdemos nunca la “inocencia” frente a la teatralidad como la primera vez que se asistió a tal acontecimiento convivial, y constantemente observamos -o por lo menos intentamos observar ya que nos encontramos en absoluta absorción dentro del drama- la mayor cantidad de detalles posibles, ya sean escenográficos, de vestuario, de iluminación, sonido, objetos manipulados, la gestualidad del actor/actriz, la trama, el mensaje que se quiere transmitir, etc. Observamos la escena en todos sus sentidos. No es para menos mencionar que Patrice Pavis define “escena” del siguiente modo:

El término *escena*, al igual que *theatron*, a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido: la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto [...]. (1987:171)

En *Triciclo. Tratar o no tratar*, durante todo el desarrollo se puede apreciar el acompañamiento audiovisual y de iluminación que son un gran apoyo complementando el trabajo actoral, dando gran consistencia y peso al mensaje que se intenta transmitir.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Durante el hecho escénico son expuestos maravillosos cortometrajes, cumpliendo además con la función de separar una escena de otra, también juegos de iluminación que acompañan, al ritmo de la música original, a la actriz, mientras danza y ejecuta coreografías contemporáneas. También se pueden advertir diversos objetos que se mantienen a lo largo de la trama: una bicicleta; un televisor pequeño; zapatos de mujer; tizas; una maleta antigua de la cual saca globos, ropa, un preservativo, etc. Otros recursos escénicos son la manipulación constante de los ya mencionados objetos y de la vestimenta. En el caso de esta última, la actriz podía hacer de un vestido, una remera, un delantal, una pollera, entre otras cosas.

Respecto al tiempo cronológico en el que se sitúa la representación podemos decir, en una primera interpretación, que no está claramente definido ni en orden ya que el unipersonal está integrado por tres historias -que pueden ser solo una- que representan diferentes etapas de la vida. Por otro lado, podemos decir que el trabajo teatral, la dramaturgia y las investigaciones realizadas por el director, con la ayuda de todo el elenco, están relacionadas directamente con el presente actual y las problemáticas de violencia de género.

El acontecimiento teatral

Desde el año 2000, cada 25 de noviembre se celebra el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer. La fecha se escogió para honrar a las hermanas Mirabal, tres activistas políticas de la República Dominicana que fueron brutalmente asesinadas en 1960 durante la dictadura de Rafael Trujillo (1930-1961). Acompañando la celebración, y como cierre de un intenso año de trabajo, el día martes 3 de diciembre del 2013 en el Teatro Pedro Barbero (Campana, Ciudad de Buenos Aires), la Fundación Capacitaré auspició la presentación de *Triciclo. Tratar o no tratar*, escrita por Javier Santanera y Rocío Badoza Menduiña, cuyo estreno fue en la ciudad de Cipolletti (Río Negro). Dicha obra fue traída a Neuquén y puesta en marcha en La Conrado Centro Cultural.

Triciclo es un unipersonal, para jóvenes y adultos, en donde la actriz presenta tres historias fragmentadas (dos mujeres y una niña), intentando llamar la atención sobre los flagelos a los que históricamente fueron y son sometidas las mujeres de todas las culturas: la trata de personas, el abuso y la violencia.

El proceso de construcción duró dos años, en los que, en conjunto con la actriz, Santanera investigó, escribió e improvisó. Así relató el dramaturgo en una entrevista:

Fue un proceso largo. En una primera etapa había que escribir y ver cómo se decía. Queríamos abordar el tema de la trata, la violencia familiar, pero dentro de una estética poética, no solo de denuncia, sino en la que esté lo teatral presente, con la posibilidad de mirar dónde está parado cada uno

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

respecto de este problema que incumbe a todos. (Javier Santanera, Diario *La Mañana de Neuquén*, 06/05/2014)

“Una y mil son las caras en la oscuridad, los gritos ahogados por los laberintos del silencio”. Así dice la presentación del unipersonal para graficar poéticamente el tema principal: las víctimas de violencia. Pero pone el acento en los paradigmas que los justifican socialmente para garantizar su continuidad. Si bien desde el comienzo el foco está puesto en la actuación, el hecho escénico se apoya también en la manipulación de objetos, en la danza contemporánea y en una importante producción del lenguaje audiovisual. El inconsciente colectivo y la manipulación mediática están presentes en este último. El director sostuvo:

Leímos varios libros, tratamos de trabajar con testimonios, buscamos información. Algunos textos provienen de testimonios reales, otros están recreados. Si bien se trabaja sobre el tema, no hay un tratamiento brusco. Se trata el horror pero con el fin de hacer una reflexión, sin apelar al golpe bajo, sin buscar la emoción por sí misma. (Javier Santanera. Diario *La Mañana de Neuquén*, 06/05/2014)

La obra se inicia en total oscuridad. A medida que se va acostumbrando la visión, nos vamos percatando de la presencia de la actriz en una esquina del escenario. Jugando con la iluminación y con movimientos propios de la danza contemporánea, ella traslada la escena al centro del espacio escénico. Es entonces cuando se nos presentan objetos claves con los cuales la actriz, por medio de la manipulación, va a ir desarrollando y entrelazando las tres historias del unipersonal.

La primera de esas historias nos transporta a una estación de servicio al pie de una ruta en medio del desierto. Es muy tarde, por la noche, y una mujer joven, que circula en bicicleta, se detiene para poder arreglar el asiento. Detrás de ella, la proyección de un partido de fútbol. Delante, nosotros, los espectadores. Es en ese momento cuando se produce una primera relación entre la escena y la platea. Se crea una situación de diálogo con el público (que se dará a lo largo del acontecimiento teatral) en la que juegan un papel importante tanto la parte discursiva como la gestual de la actriz, que ya no es más una actriz sino un personaje. Así lo expresa en el libro “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en la tercera crisis, Juan Carlos Gené:

Comienza la representación y el cambio, la separación, son ahora superlativos. El espectador deposita mayores y más comprometidas porciones de su yo en la masa de público, entrega su energía que le será devuelta y multiplicada en la gran energía del colectivo. Pero hay otra forma de cambio que hace tajante la separación: yo-espectador, ellos-actores; y en cuanto a éstos, si bien en la dimensión teatral son ahora los personajes y no ya los actores y así aparecen ante el espectador, se han

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

cambiado por ellos, se han separado, en alguna medida metafórica, de quienes realmente son. (2012:9)

Ahora bien, retomando la primera historia, y en un primer momento, la actriz-personaje, luego de verse en medio de la proyección del partido de fútbol y ante nosotros, la masa del público, comienza a interactuar con los espectadores, es decir, nos cuenta sobre su carácter, su infancia, sobre la profesión de su padre (vidriero), y sobre los comentarios que fue recibiendo a lo largo de los años, de hombres, y las conclusiones, los pensamientos y las ideas que formuló a partir de ellos, como por ejemplo, que desearía ser de cristal así nadie la vería ni le haría daño, o que tal vez su corazón sea de cristal. Es así como, haciendo uso de alegorías, del lenguaje poético y jugando constantemente con la profesión del padre, podemos decir que es este primer personaje el que expone la vulnerabilidad y la fragilidad de la mujer. Es en una segunda instancia cuando la actriz -ya no actriz sino personaje- hace mención de la precaución con la que debe andar una mujer estando sola y, más precisamente, en la noche, puesto que salen los “murciélagos blancos” y pueden rozarla con el ala, haciendo alusión al hombre y a la violencia y al abuso que ejerce contra la mujer.

La segunda historia tiene por protagonista a una mujer adulta que, en primer lugar, nos cuenta, con enorme felicidad, que se va a casar. También da detalles sobre cómo fue la propuesta de matrimonio haciendo hincapié en lo romántica y hermosa de la misma, citando además las palabras exactas de dicha propuesta. Pero luego, en una segunda parte, haciendo uso de las mismas palabras, pero esta vez con una gran connotación negativa y violenta, nos desvela la verdadera naturaleza de los hechos y cómo fue que ocurrieron. La mujer, mientras era violentada en el plano sexual por su pareja, también lo era en el plano verbal y se veía, obligadamente, a aceptar la situación agresiva y febril que se le había presentado. Es en ese instante en el cual comprendemos el grado de violencia que las palabras y las acciones pueden llegar a tener, así como también nos damos cuenta de la negación de dicha violencia por parte de la/s mujer/es que la sufren y de la sociedad respecto a las situaciones en las que la violencia se hace fuertemente explícita ya sea verbal y sexual (como este caso) o física, psicológica, entre otras. La actriz, al finalizar, retoma nuevamente el tema de la negación, tanto personal como social, y nos dice en términos poéticos:

El silencio es como la noche, la oscuridad, y los gritos son las estrellas que no brillan; podemos hacer silencio y escuchar, pero también podemos guardar silencio y no denunciar la violencia que se ejerce contra la mujer posibilitando su continuidad.

Luego, en la tercera historia, la que nos habla es una niña. Ella es quien se nos presenta, en un sentido, como la personificación del abuso y acoso a las mujeres, más específicamente del abuso y acoso infantil. La niña nos relata cómo,

cuando estaba por ir a tocar el timbre, ya que le habían encargado esa tarea por sus buenas notas en el colegio, un hombre desconocido se le acerca por detrás y la acosa sexualmente. Aquí, la actriz-personaje hace uso de otra alegoría para referirse a la fragilidad no solo de su corazón, de su sentir (como se vio en la primera historia relatada), sino también a la violación, al abuso sexual. La imagen que utiliza es la de una “frutilla estrujada”.

Para finalizar, un hecho a destacar y que se da en todo el acontecimiento teatral es la aparición de los personajes sin orden específico alguno, aunque a medida que se va acercando la conclusión, de las tres historias podemos dar cuenta de que en realidad puede tratarse de una sola en la que fueron representados los momentos de la infancia, luego la juventud y finalmente, la adultez. Pero todas marcadas por la violencia y la trata.

El acontecimiento convivial

Desde una mirada aún más profunda, podemos analizar la relación expectatorial que se mantiene entre el yo-espectador y la actriz-personaje a lo largo del acontecimiento teatral, así como la teatralidad que circula a partir de la actriz y la expectativa creciente del espectador, de la cual luego tendrá que librarse ya terminado el convivio. En el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Patrice Pavis define “expectativa” de la siguiente manera:

El “horizonte es expectativa” (JAUSS, 1970) de una obra, es el conjunto de expectativas de su público, de acuerdo con su situación concreta, con el lugar de la obra en la tradición literaria, el gusto de la época, la naturaleza de los problemas cuya respuesta el texto constituye. Esta noción de la estética de la *recepción* inscribe en el trabajo de las expectativas y de los modos de lectura el sentido final de la obra.

Es necesario añadir a este horizonte los esquemas socioculturales del público: sus expectativas personales, lo que sabe del autor, del marco, del título y de la aceptabilidad social de la obra, del papel de la moda y del esnobismo que preparan el terreno de la *recepción*, etc. Todo director de teatro es ampliamente consciente de estas expectativas, que toma en cuenta para definir su línea estético-política. La estética se mezcla estrechamente con la política cultural. (1987:203)

Al finalizar la obra, el espectador “cambia su pasividad por expresiones activas de conmoción y de agradecimiento (cuando ocurre, claro...); aplaude, grita, a veces ríe o llora (cosa que quizás haya hecho ya a lo largo de la representación)...” (Gené, 2012:10), y luego llega el momento de despedirse de aquella sala, la sala que fue testigo de la interpretación de la actriz, del arduo trabajo del equipo de iluminación y sonido, de las tantas y diversas emociones vivenciadas en tan solo 55 minutos.

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

Uno por uno, los espectadores en su totalidad salimos lentamente por la puerta de la sala hacia el *hall* principal de La Conrado. Lo cruzamos. Cruzamos también la puerta principal que da a la calle y en el camino hacia nuestros hogares nos sentimos abrumados por la representación y su mensaje. Lo analizamos, lo interiorizamos, lo elaboramos y nos lo apropiamos para hacer de ello algo influyente y de gran importancia, tanto en nuestro pensar como en el actuar frente a la realidad. Así como los espectadores, la actriz y todo el equipo que participó en la elaboración del proyecto también comparten y juzgan sus experiencias, ideas, inquietudes, etc. respecto a la obra y a la jornada de trabajo realizada para un “buen público”.

Mientras se desaloja la sala y la gente se separa de ella y los actores del escenario para luego hacerlo de sus personajes y marcharse a casa dejando el teatro vacío y en silencio, culmina un juicio que ya se ha ido insinuando durante la representación. El espectador reflexiona y juzga la función, la valora según sus satisfacciones e insatisfacciones, asume identidades y rechazos con respecto a los personajes, cree comprenderlos y justificarlos o condenarlos. Entretanto, los actores juzgan su trabajo de la jornada en virtudes y defectos; y al espectador que la presencié; se congratula por su espontaneidad y por su manifestación clara, o se lamenta de lo contrario. Juzga la capacidad del público para cambiar, para vivir la crisis que vino a buscar y para no reprimir su expresión; a ese público cambiante y expresivo llaman los actores un buen público. (Gené, 2012:10)

Por otro lado, no es menos importante el convivio teatral. Respecto a esto, en “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”, Jorge Dubatti expresa:

Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente o “modalidad de acabado” [...]. Sin encuentro de presencias no hay teatro, de allí que podamos reconocer en el convivio el principio -en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico y temporal- de la teatralidad [...]. En el convivio teatral no sólo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos. Reunión de auras, el convivio teatral extiende el concepto benjaminiano. El encuentro de auras no es perdurable, dura lo que el convivio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable. (2007)

Podemos decir entonces que, al presenciar y participar del acontecimiento convivial, al estar en una relación recíproca espectador-actor, estamos también en continua actividad, en una suerte de diálogo continuo durante la representación y al finalizar la misma, ya sea con nosotros mismos o con nuestra propia realidad. Las

actuaciones y los mensajes que nos transmiten las mismas giran en torno a nuestra intelección de la vida cotidiana y de los problemas que la atraviesan constantemente.

Como espectadores, ingresamos al teatro con la esperanza de disfrutar de unos cortos 55 minutos, teniendo por motivo relajarnos, despejarnos, olvidarnos un poco de nuestro día. Sin embargo eso no es posible, por el contrario, en esos cortos pero intensos 55 minutos nos vemos afectados profundamente por la trama fuerte y violenta pero real, tan real y tan poderosa que nos vemos en crisis. Esa crisis en la que nos encontramos inevitablemente está relacionada con aquello de lo que queremos olvidarnos un momento, está relacionada con aquello que negamos constantemente y sin remordimientos: la violencia, en todas sus variantes posibles, y que por cierto son muchas.

Al finalizar, como personas comunes y corrientes, tratamos de seguir con nuestras vidas y dejarlas como estaban antes de entrar a la sala. Me permito, en este momento, decir que eso no es posible. La aprehensión del mundo cambia radicalmente (o al menos para algunos), ya que el mensaje emitido por la obra penetra en lo más profundo de nosotros y nos invita a reflexionar sobre nuestro accionar, sobre el accionar de los demás, sobre aquellos que no tienen la posibilidad de accionar. Nos invita también a ser parte de la difusión del mensaje. ¿Por qué no compartir la experiencia vivida en aquella sala I de La Conrado Centro Cultural? ¿Por qué no hacer anagnórisis de nuestros errores? ¿Por qué no intentar cambiarlos para mejorar nuestras vidas y las de muchos más? Estas y muchas otras son las preguntas que mi yo-espectador, que nuestro nosotros-espectadores nos hacemos al abandonar el teatro, claro está, luego de haber tenido la fabulosa oportunidad de ver *Triciclo. Tratar o no tratar*.

Como conclusión, me tomo el atrevimiento de citar una breve parte de *Teatro de la locura, el rito y la transgresión* de Pablo Álvarez Valcarce:

El teatro moderno está indisolublemente comprometido con la participación más activa del espectador a fin de recuperar su verdadero papel de depurador de las pasiones. Y lo hace favoreciendo la identificación para modificar las respuestas preestablecidas del espectador instándole a que se plantee esta operación mental: “si el modelo se expresa de esta manera y es tolerado, entonces yo también puedo”. El espectador es instado a actuar porque las operaciones mentales necesitan un sostenimiento por parte del medio, de modo que toda acción mental relativa al mundo físico se puede verificar tan sólo mediante una acción física en aquél. Contra ese intento se levantan las barreras de la represión, los tabúes sociales, y la permanencia en el rol. (2000:223)

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (2009). *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

ÁLVAREZ VALCARCE, Pablo (2000). *El teatro de la locura, el rito y la transgresión*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

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

DUBATTI, Jorge (2007). “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”, en *Dramateatro, Rev. Digital*.

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

PAVIS, Patrice (1987). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Tomo I. Versión digital.

OTRAS FUENTES

“Triciclo. Tratar o no tratar”, [en línea]. La Conrado Centro Cultural, en <http://www.laconrado.com.ar/spip.php?article655>.

“¿Por qué este Día internacional?”, [en línea]. Naciones Unidas, en <http://www.un.org/es/events/endviolenceday/>.

(2013) “Triciclo -tratar o no tratar-”, teatro-debate por la eliminación de la violencia contra la mujer, [en línea]. La Auténtica Defensa, en <http://www.laautenticadefensa.net/108289>.

(2014) “Eternas heridas”, [en línea]. La Mañana Neuquén, en http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2014/5/6/eternas-heridas_223752.

LA ESCUELA Y EL DELITO
Entre la transgresión y el sueño

Luciana Moretti¹

El presente trabajo da cuenta de mi experiencia como espectadora de *Acassuso*, escrita por Rafael Spregelburd y dirigida por Elsa Hernández, estrenada el 19 de abril de 2015, en el espacio TeNeAs (Teatristas Neuquinos Asociados) de la ciudad de Neuquén. Se encuadra en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, como ejercicio de aproximación a la producción teatral local.

Ficha técnica

Autor: Rafael Spregelburd. Actor, director y dramaturgo, ha trabajado en teatro, cine y televisión dentro y fuera del país. Sus obras tienen reconocimiento internacional y han sido puestas en escena en múltiples países e idiomas. *Acassuso* fue escrita entre 2006 y 2007, y contiene referencias verídicas (como las relativas al robo del banco, inspiradas en un hecho real acontecido en la citada localidad en esa época, llamado “el robo del siglo”).

Dirección: Elsa Hernández. Teatrística neuquina contemporánea, periodista, docente e investigadora. Cuenta con una larga trayectoria dentro de la producción teatral local. Actualmente se desempeña como directora del Elenco Universitario de Teatro Contemporáneo de la Universidad Nacional del Comahue. Es profesora de la cátedra de Estética en la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Flores. También profesora de las cátedras de Estética y Oratoria en la Tecnicatura en Imagen Personal y Corporativa del Instituto Si Jolie; docente/investigadora de la Escuela Superior de Bellas Artes, y profesora del Profesorado y de la Tecnicatura en Artes Visuales (cátedras de Semiología, Semiótica de las Artes, Corporalidad y Prácticas Docentes), entre otras cosas.

Asistente de dirección: Mariela Lassaletta.

Elenco: “Kiki” Somma, Natalia Otero, Gerardo Lauro, Flavia Contreras, Alejandra Aedo, Luciana Pino, “Majo” Esteve, Angelina Jara, Norma Gómez, Cristian Mora, Susana Ferdkin, Marina Trenkner.

Fotografía: Miguel Villegas.

Diseño Gráfico: Javier Lizaso.

El grupo de teatro se conformó hace aproximadamente dos años, convocado por la directora a los fines de poner en escena esta obra, para lo cual se realizaron distintos *castings*. Debido al gran número de actores y actrices, y a que la mitad de ellos reside en la ciudad de Zapala, se han presentado ciertas dificultades, y algunos miembros han cambiado con el tiempo. A pesar de ello, la obra se estrenó en 2014, y en abril de 2015 comenzó su segunda temporada, con presentaciones en distintas salas de Neuquén y Zapala.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

La modalidad de ensayo implementada por el grupo es de encuentros intensivos mensuales, más frecuentes en fechas cercanas al estreno.

El espacio teatral

Se ha tomado como referencia la presentación realizada en la sala de TeNeAs situada en la calle Leguizamón 1700, de la ciudad de Neuquén. Para la puesta en escena de esta obra (momento en que el texto literario se vuelve acontecimiento teatral), nos encontramos con un edificio extenso, que cuenta con un gran salón dividido por cortinas para separar un sector menor destinado al escenario y la platea. Este espacio no es muy amplio, de forma rectangular, en el que en uno de los lados encontramos asientos (sillas plásticas) para aproximadamente 100 personas, dispuestos en gradas escalonadas. En frente, continuando el nivel de la primera fila de sillas y muy próximo a ella, hallamos el área del escenario. Al fondo otra serie de cortinas separa de un espacio por el que los actores entran y salen al escenario.

La escenografía consta de tres mesas de escuela y algunas sillas, además de botellas de agua, cuadernos y carpetas, la cajita de la cooperadora, equipo de mate, galletitas, ropa (a la venta), pelotas, regla y escuadra de pizarrón, una pistola y una computadora de cartón, entre otras cosas.

El juego de luces varía entre momentos de iluminación total del escenario, y momentos de foco en un punto con el resto en sombras. Podemos mencionar como efecto sonoro el ruido del timbre.

En cuanto al vestuario, el mismo fue gestionado por el elenco, y consiste principalmente en ropa cotidiana, con el agregado de guardapolvos blancos para las docentes, y carteras accesorias. En el caso del futbolista, alterna entre un traje y un conjunto de camiseta, pantalón corto, medias largas y botines.

Los personajes

Delia Lobos, directora. Susana, vicedirectora. Susana, maestra. Susana, maestra nueva. Marta Lococo, vendedora. Marta, maestra. Marta, asistente foniátrica. Marta, secretaria. Gladis, profesora de educación física. Edgard Fabiani, futbolista. Nahuel, vendedor de quiniela. Madre

El acontecimiento teatral

Se trata de una comedia desarrollada en el ambiente de una escuela primaria de una localidad del conurbano bonaerense, Acassuso, dependiente del partido de San Isidro. Gira en torno a un grupo de maestras y una vendedora.

Comienza con una escena oscura con un foco de luz que recae sobre uno de los personajes, en donde una de las docentes debe dar testimonio frente a un tribunal invisible, aunque en la gestualidad se dirige al espectador, que podría sentirse ubicado en el lugar del tribunal. Este tipo de escenas se repite de manera intercalada en el desarrollo de la trama. Presenta al espectador información sobre hechos pasados que contextualizan o a los que se hace referencia luego. También genera una suerte de expectativa, al ubicarse en un tiempo cronológico posterior al de los hechos representados, de modo que adelanta algunos elementos del final. Y por último, a través de las palabras y sentimientos de las maestras, plantea algún tipo de reflexión o interpelación en torno a la educación y la realidad de la escuela pública.

Esta estructura sugiere dos instancias narrativas intercaladas con fluidez: una, encarnada por los episodios de las docentes frente al tribunal, y otra, hilada por la trama principal dentro de las actividades cotidianas de la escuela.

Luego de la primera aparición, la representación continúa su desarrollo desde el inicio de una jornada normal de clases. El timbre es el elemento que, junto con apagones de luz, va a ir determinando cortes en las escenas. Todas las docentes ingresan para iniciar las actividades del día, mientras una de ellas relata el reciente robo de un banco, a manos de un grupo de hombres. Esta historia es narrada de manera fragmentada a lo largo de la obra. El grupo de mujeres siente admiración por los criminales, osados, organizados, viriles, y ahora llenos de dinero y joyas, habiendo incluso una insinuación erótica al evocarlos. El universo masculino es idealizado y la imagen de lo que podrían hacer en la escuela con ese capital - añoradas reformas edilicias, torneos deportivos, copa de leche- las lleva a sugerir la realización de algún acto radical por mano propia.

El desarrollo general gira en torno a las actividades diarias de la escuela, en las que pueden verse las problemáticas presentes y las relaciones interpersonales y laborales del grupo, taimadas, cargadas de falsedades, chismes y conspiraciones. En vinculación a lo que se venía diciendo, la directora de la escuela hace uso del dinero de la cooperadora para comprar un jugador de fútbol, Edgard, a un equipo pequeño, a fin de prepararlo y revenderlo a Boca Juniors, y así obtener el recurso para las tan ansiadas ampliaciones de la escuela.

Al final de la obra se da un episodio conflictivo, desencadenado por la discusión entre el futbolista y una de las docentes, en torno a un partido de fútbol. La situación comienza a adquirir cierta violencia, ante lo cual la directora se asusta y trae un arma. El jugador se apodera de la misma, y las mujeres quedan en situación de rehenes. Vemos aquí una cierta paradoja respecto a la historia de los

ladrones de banco. Las mujeres, que buscaban emular a aquellos e idealizaron lo masculino, y que incluso en algún momento evocaron con ensoñación y dualidad la experiencia de ser rehenes de estos hombres, y de “ser ellos”, se ven amenazadas por un representante de ese mundo viril, que dista de aquella idealización. Él las juzga, las maltrata, les roba, y llega a matar a una de ellas. Los ladrones se habían desnudado para poder huir y llevar a cabo su empresa, y ahora son las rehenes las que deben desvestirse por orden de un captor que las despoja, ante todo, de sus ilusiones. Este evento, además, provoca una especie de giro en las relaciones, mediante un hecho de confesión, honestidad y unión entre las docentes: la vicedirectora revela una nota que había hecho para deponer a la directora, y la rompe.

La situación tiene cierto aire místico, aportado por la religiosidad del jugador. A dos de las maestras, por lástima o simpatía, se les permite irse. El resto participa del mayor momento de tensión, en el que Edgard sujeta a la directora y amenaza con matarla, enfrentándola de algún modo a sí misma, a su historia personal y a su vida dedicada a la escuela. La directora se salva, Edgard se marcha y, después de un breve intercambio entre el grupo de mujeres, concluye la obra.

La comedia como crítica

En una entrevista realizada al escritor por Edith Scher para *Alternativa Teatral* en 2007, el mismo describió la obra como una comedia carente de una trama definida, y que, si bien presenta gran cantidad de elementos que promueven una crítica al sistema educativo, expresa que esa no era su intención al construir la obra, que la mirada crítica surge por parte de un espectador que se siente interpelado por los elementos de la realidad que capta en la representación.

Dice Juan Carlos Gené (2012) que la diversión es condición de lo teatral, en el sentido de que “diversión no es sinónimo de risa y pasatiempo sino de pasión divergente de la cotidianidad” (“divertir”, del latín, *divertire*: “apartar, desviar, alejar”). El teatro, haciendo uso de una variedad de recursos, aunque siempre desde la corporeidad de uno frente al otro, plantea una realidad alterada o reacentuada, que interpela al espectador y lo provoca a repensar el mundo. El teatro, afirma, “permite ver a los hombres desde perspectivas que nunca ofrece la realidad; y nos enseña a (...) comprendernos y aceptarnos y también a cuestionarnos y no aceptarnos”.

Todo esto resulta significativo si consideramos al teatro en tanto acontecimiento convivial que pone en tensión aspectos de la realidad, de las instituciones sociales y de la naturaleza humana. El hecho teatral trasciende las intenciones del autor, y su significado y efecto dependen de la relación que se establezca con el espectador en ese acontecimiento en concreto, único e irrepetible, ya que el teatro existe, realmente, en ese momento interactivo de contemplación de una acción presentada para ser vista.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Respecto a *Acassuso*, es en esta “diversión” en donde se articulan los recursos que, desde la comedia, promueve tales efectos. Los elementos que sugieren una crítica al sistema educativo, se ven mezclados con aquellos que le brindan un carácter de comicidad.

Personalmente, si bien no me resultó particularmente risible, creo que “lo cómico” fue construido desde la exageración de elementos o situaciones que, sea en la realidad o sea en el imaginario colectivo, caracterizan o evocan a la escuela pública y a las maestras. Por ejemplo, la repetición y la elección de los nombres, la denostación a “la nueva”, la señora que vende ropa (y que se mete en las finanzas de la escuela), el manejo arbitrario que la directora hace de los cheques y de los alumnos a fin de mantener la *curricula* y poder pedir más presupuesto, la computadora de cartón dada por la provincia, la compra de un jugador de fútbol, la maestra vieja y desorientada que no se puede jubilar porque no le reconocen todos los años trabajados, la maestra que pasa más tiempo en secretaría o sala de docentes que en el aula, la madre humilde que no comprende ni con quienes vive aunque capta la agresión de las docentes que no saben comunicarse con ella, los chismes, las intrigas, la carga erótica que le imprime la evocación de los hombres, la fonoaudióloga tartamuda (algunas de estas situaciones tomadas de hechos reales, según el autor). Muchos de estos elementos incluso cumplen su efecto cómico más cabalmente ante el espectador que posee algún marco de referencia sobre el funcionamiento interno de las escuelas públicas. Otras situaciones que aportan a la comicidad podrían estar dadas por toda la intervención del futbolista: desde su compra hasta su irrupción en el mundo femenino, las explicaciones respecto a la ley del *off side* mediante el simulacro de un partido de fútbol, y el pedido de desnudez.

Respecto a la crítica social, se puede percibir la carencia de la escuela pública, despojada hasta de recursos como la asistencia social, la falta de formación de las docentes, y en algunos casos la falta de compromiso o responsabilidad, mientras que en otros, hay voluntad y buenas intenciones que no logran nada. Quizás también alguna parodia a un sistema articulado por “ejes” integrales que, en un afán teórico de evaluar al estudiante desde su globalidad, merma los contenidos -por ejemplo, ante una niña que no habla y tiene dificultades para el aprendizaje, querer aprobarla y retenerla en la escuela con la justificación de que tiene buen manejo de la pelota y que se “expresa con ella”, si bien los verdaderos motivos son el mantener la *curricula* para el presupuesto), y que curiosamente, si bien la obra fue escrita hace al menos ocho años, recuerda al actual proyecto de reforma educativa de la escuela media.

Otra vía que puede pensarse a partir de la experiencia de este acontecimiento teatral, es la de la perspectiva de género, con mujeres que fantasean con un mundo masculino idealizado, donde los hombres consiguen lo que quieren con seguridad y elegancia, ventajosos y viriles. El hombre aparece reivindicado frente a una mujer torpe y sentimental, pero al final de la obra esta imagen se derrumba, si no en la mente de los personajes, sí en la del espectador. Se

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

nos presentan dos personajes masculinos: el vendedor de quiniela, impotente ante los manejos y el razonamiento de las mujeres, y el futbolista, que se impone sobre ellas a fuerza de pistola, que en primer lugar genera fascinación en ellas, pero luego miedo de que las mate, y que no se asemeja al ideal masculino que describían en los relatos del robo del banco, sino que se trata de un hombre concreto, burdo y abusivo, que en lugar de cumplirles sus sueños y deseos, los destruye de manera funesta.

Para sintetizar, en *Acassuso* nos encontramos con una escuela desprotegida, ámbito de hechos increíbles en donde las educadoras, a veces frustradas, a veces indiferentes, pero siempre impotentes frente a un mundo que les sigue negando el ideal, transgreden las normas para alcanzar sus deseos, simples y mundanos, pero destrozados por la fuerza de la realidad. Los sueños lejanos, que por un instante parecen acercarse, son traídos por la visión de una masculinidad maravillosa que se derrumba junto con ellos. Y el teatro, como acontecimiento que nos moviliza y que, también, desde la comedia hace un llamado de atención sobre la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

GENÉ, Juan Carlos (2012). "Veinte temas de reflexión sobre el teatro". *Celcit, Teatro: Teoría y práctica nro. 13*, Buenos Aires.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

RECURSOS DE CONSULTA

http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Spregelburd.

<http://radio.uchile.cl/2013/11/18/obra-barrío-alto-acassuso-sorprende-con-acida-critica-al-sistema-educacional-chileno>.

<http://www.alternivateatral.com/nota150-estoy-harto-de-la-sensatez>.

<http://www.lanacion.com.ar/1232455-el-robo-al-banco-rio-de-acassuso-una-historia-de-pelicula>.

<https://www.linkedin.com/pub/elsa-hern%C3%A1ndez/36/b45/666>.

NOTA

¹ Trabajo de expectación teatral, realizado en el marco de la asignatura de Literatura Griega Antigua (UNCO).

SOBRE LA EDAD DE LA CIRUELA

(Autores varios)

Ficha técnica

Dramaturgia: Arístides Vargas

Actuación: "Lala" Vega y Carolina Sancho

Diseño y realización de vestuario: Luciana Vega

Iluminación: Rama Colonna

Escenografía: Araca Teatro - Claudio Dilello, con la colaboración especial de Dardo Sánchez y Daniel Shallbeter

Música original: Fox Colonna y Rama Colonna

Asistencia de dirección: Luciana Vega

Utilería menor: Tomás Olivera e Iñaqui Balda

Dirección general y puesta en escena: Guillermo Troncoso

Lugar: Araca Teatro

Villegas 90 (Rivadavia al 800), Neuquén capital

(Representa a Neuquén en la XXXI Fiesta Nacional del Teatro, Tucumán, 2016)

UNA EXPECTATIVA CON ALTIBAJOS

Alejandra Bravo

Antes de ir al teatro, “la más corporal de las creaciones culturales”¹, fue complicado elegir una obra. Era mi segunda vez de concurrir a un convivio teatral. No sabía o mejor dicho no había entendido claramente si se podía elegir cualquier tipo de obra. También me preocupaba ir, salir tarde y tomar el colectivo, sola. ¡Qué locura esto de tener miedo a estar sola de noche!

Busqué por *internet* las salas que había en Neuquén y qué propuestas aparecían. A muchas de las salas ni siquiera había oído nombrarlas. Me decidí en qué ver pero todavía daba vueltas en mí la idea de ir sola, hasta que mi mamá y su pareja se ofrecieron para acompañarme.

El día viernes 3 de abril de 2015 a las 22:00 horas fuimos a ver *La edad de la ciruela* en el teatro Araca la Barda ubicado en la calle Villegas al 90. Nos costó encontrar la dirección, habíamos ido temprano porque no reservamos las entradas. La primera pregunta en aparecer fue: “¿Será ahí?”. Me acuerdo de que muy tímidamente entramos sin saber bien dónde comprar las entradas, con quién hablar; era todo nuevo.

Yo estaba entusiasmada por ver y saber de qué se trata *La edad de la ciruela*, pero la ilusión bajó cuando nos dijeron que la sala estaba llena y que debíamos esperar a ver si alguna reserva no llegaba. En ese momento le repetía incesantemente a mi mamá: “¡Viste má, había que reservar!”. Antes de irme a la Facultad recuerdo haberle dejado el número del celular que figuraba en la página para reservar el lugar.

Decidimos quedarnos a ver si teníamos suerte y cada vez que veíamos entrar a alguien a la sala nos mirábamos y nos reíamos cómplices, pensando que ya nos habíamos quedado sin asiento. En esa espera, que se hizo eterna, leía los carteles que estaban en las paredes. Además de las obras que allí figuraban, me llamaban la atención los foquitos que iluminaban tenuemente y colgaban de una soga que me hacía acordar a una imagen de una película. Mi mirada llegó hasta el techo que se veía bastante mal y enseguida pensé: “Ojalá no se caiga”. Me daba cuenta de que la sala no estaba en las mejores condiciones y se notaba que la gente que se hacía cargo de ella, hacía todo lo que estaba a su alcance para que se vea bien: esos foquitos tan tiernos eran el claro ejemplo. Aunque por momentos la idea del techo desaparecía, siguió dando vueltas en mi cabeza una pregunta: “¿Por qué el teatro estaba así?”.

La sala se llenaba cada vez más. El escenario tenía un fondo color cielo con árboles de ciruela pintados, dos puertas antiguas blancas que llamaban la atención; se escuchaba el murmullo que preguntaba: “¿De dónde las habrán sacado?”. Mi mamá y yo comentábamos que esas puertas eran muy comunes en las casas de Buenos Aires, de hecho mis tíos sin ir tan lejos tienen unas así.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

No dejaba de sorprenderme que toda la gente que allí estaba o por lo menos la mayoría, se conocía, se saludaba, se sorprendía de verse. Vi muchos docentes y personas del ámbito de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Escuela Provincial de Títeres.

Todavía nos preguntábamos si íbamos a tener lugar. Ya la gente estaba ubicada y nosotros parados, medio incómodos, sintiendo que molestábamos esperando que quede algún espacio, hasta que un chico súper amable se acercó y agregó tres asientos para que podamos disfrutar del espectáculo. Realmente era un ambiente amigable en donde trataban a todo el mundo muy respetuosamente e hicieron todo para que podamos quedarnos.

Se apagaron las luces de la sala y se iluminó el escenario. Algunos espectadores apagaban los celulares, otros seguían conversando, y los demás hacían “¡Shhh!” hasta que por fin empezó...

**Comienza el hecho teatral
“¡Pedaleá!”**

Desde el comienzo, era risa tras risa y por momentos, era conmovedor. Todo comienza con dos personajes, que eran hermanas, comunicándose a través de una carta sobre su madre a punto de morir. Una le decía a la otra: “No hace falta que vengas porque, como decía Blanquita, para un velorio sólo se necesita un muerto”. Y a partir de esa carta, ellas recordaban su infancia en la casa en donde habían vivido.

Entre los recuerdos que tenían de sus tías, abuelas, etc. los personajes planteaban cuestiones que tienen que ver con el lugar que ocupa la mujer, antes y ahora, una mujer servicial, sometida, arraigada, atada a las tradiciones.

En el transcurso de la obra decían las siguientes frases:

“te mandan a lavar los platos, yo no quiero eso, ni barrer, ni ser infeliz, yo no quiero ser mujer y vos cuando seas grande vas a ser mujer”

“cuando sea grande quiero ser un hombre”

“hacen falta hombres en esta casa”

“en aquella casa no éramos mujeres, éramos oficios”.

Mientras miraba la escena no pensaba en lo que querían decir, más bien me divertía y disfrutaba. Recién cuando salí del teatro me puse a pensar sobre lo que en realidad quería decirnos el espectáculo. A medida que se desarrollaba, se ponía más de manifiesto el verdadero mensaje, ese que decía: “¡Despiértense mujeres, sean libres!...”.

“¡Pedaleá!”, en algún momento se decían dos personajes, andando en bicicleta. En esa escena se iban deshaciendo de sus prendas como sacándose peso de encima, desnudándose de las presiones, de las obligaciones, liberándose. Ese fue uno de los momentos más dulces.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

También se escucharon estas frases:

“me tienen harta”

“vos no podés volar porque es la maldición familiar”

“aunque no lo decían, todas querían irse”.

A mi entender la obra hace referencia al patriarcado, que tiene que ver con la desigualdad de poder que existía y existe entre el varón y la mujer. Gerda Lerner (1986) lo ha definido en sentido amplio, como “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general”².

Ya desde la antigüedad existía el dominio patriarcal sobre la familia, de esta forma vemos cómo todo ha sido una construcción socio histórica. Hoy mismo podemos ver cómo el sexo masculino es el más requerido para trabajar, y a la mujer se le atribuyen trabajos de perfil bajo y menos remunerables. No se respetan los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, el caso más evidente es la no legalización del aborto y políticas relacionadas a este aspecto. Cada día aumentan los femicidios, acosos sexuales y violaciones y se sigue insistiendo en que fue una provocación de la víctima. Es tarea de nosotros/as, como próximos/as docentes, “desarraigar” estos conceptos.

Si bien en el espectáculo se ahonda en las actividades que realizan las mujeres en el ámbito siempre doméstico, no querría dejar de remarcar estos aspectos acerca del patriarcado. En un momento se hace alusión a una comida en familia, cuando una de las hijas se había revelado ante el padre por lo que se había ganado una gran paliza, una cachetada que le había dado vuelta la cara. A partir de ese suceso nadie había querido contradecir ni enfrentarse al señor de la casa, el jefe, el padre, el hombre. Al momento de esta escena, el público hizo un silencio escalofriante y yo pensaba: “Más de uno de los que están acá se deben haber ganado una paliza de su padre y deben haberse sentido identificados”. Estos pensamientos abundan en nuestra sociedad y hoy realmente no solo atañen a los adultos sino también a jóvenes y adolescentes. Desprenderse de estas formas de ver lo social no es tarea fácil pero a través de la educación y de ámbitos como el teatro, el arte, la música, creo que puede lograrse.

La memoria y el recuerdo es otro tema tratado a fondo. Los personajes nos hacían ver que el tiempo viejo estaba más presente que nunca, un tiempo parecido a este tiempo, que nos pertenece y está guardado en la memoria de cada uno de nosotros.

Lo que despierta el teatro

Al salir del teatro con mis acompañantes, camino hacia el auto, entre risas comentábamos el asombro que teníamos por el rol de las actrices: cómo se acordaban de todo; su forma de expresarse, de decir las cosas, los tonos; cómo habían logrado conquistar al público, que las aplaudió de pie durante varios minutos. Las actrices se notaban emocionadas y nos dirigieron unas palabras donde ponían de manifiesto que esta era una obra que querían mucho y en la que habían trabajado un tiempo considerable; nos agradecieron por haber ido a ver el espectáculo y pedían que lo recomendemos ya que el teatro era un poco eso, el boca a boca.

En el transcurso hasta mi casa hablábamos también sobre el tema del patriarcado, el rol de la mujer en un lugar de opresión y dominación. También me seguía rondando el estado en el que se encontraba el teatro y me preguntaba si el gobierno provincial y municipal habían hecho algo, alguna vez, por estos espacios culturales. Buscando antecedentes encontré la reiterada denuncia de los teatristas, sobre “la ausencia de proyectos” en la intervención de políticas culturales: no hay profesionales idóneos en gestión cultural para la realización de programas, solo se construyen políticas a corto plazo.

Néstor García Canclini entiende por “políticas culturales”:

(...) el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social³.

El teatro es un espacio autónomo, autogestionado, que se mantiene “a pulmón” por las personas que forman parte del ámbito teatral. A través de él se ven los desgarramientos y problemas de la sociedad, razón por la cual -creo- está negado ese apoyo en todas las expresiones que tienen que ver con lo artístico. Hay cierto desinterés por parte de las autoridades de la provincia, un “miedo” a que la gente se dé cuenta de lo que realmente sucede, cuáles son los puntos que hay que arreglar.

En esta ida al teatro me di cuenta de lo importante que sería que todos participemos. Cómo te “abre” -por así decirlo- la cabeza, cómo modifica tus pensamientos, cómo te hace ser una persona más crítica, cómo te despierta.

La primera vez que vi una obra de teatro fue estudiando para maestra jardinera, ni siquiera recuerdo el nombre de la obra ni de qué se trataba. Con esta segunda vez, salí con otras impresiones, con preguntas en mi cabeza, con ganas de responderlas y sobre todo, con ganas de seguir yendo y apoyar, como espectadora, esta práctica social.

También fui a ver *Medea liberada*, y pienso seguir yendo al teatro, porque realmente después de esta experiencia me di cuenta de que me gusta presenciarlo, de que una aprende algo nuevo. Ojalá muchos de los que fuimos nos hayamos quedado con esta impresión y con ganas de seguir viendo más.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Ojalá la tradicional condición de la mujer como servidora cambie, no así de la nada sino con nosotros participando de ese cambio, educando a las futuras generaciones de otra forma, enseñando otros valores.

Ojalá todos y todas “pedaleemos” para que el gobierno nacional, provincial y municipal haga algo en apoyo al teatro, en apoyo a las salas y a los/as actores y actrices. ¡Es impresionante la cantidad de artistas que tiene nuestra provincia y no son valorados como corresponde!

Por último *La edad de la ciruela* realmente me pareció algo estupendo, en todos sus aspectos, desde la iluminación, la dramaturgia actoral, la música, la forma de decir las cosas tan crudas a través del humor y la poesía. Verdaderamente hubo de todo: risas, lágrimas, recuerdos, pensar y por sobre todas las cosas, despertar las ganas de aportar algo para que haya un cambio. Si todos y todas pudiéramos un granito de arena, estoy segura de que el cambio que tantos anhelamos será una realidad.

NOTAS

¹ Gené, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit, Teatro: Teoría práctica*, nro. 13, Buenos Aires.

² Lerner, Gerda (2008). “¿Qué es el patriarcado?”, en Gamba, Susana (Coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

³ García Canclini, Néstor (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

EL ACONTECIMIENTO CONVIVIAL

Talía Castro

La gran mayoría de los jóvenes del presente siglo no muestra interés alguno por el arte en general, y mucho menos por el teatro. Esto resulta lamentable. Esta actividad artística es muy rica ya que se puede disfrutar de una práctica programada y organizada para ser exhibida a sus espectadores quienes pueden “olvidar” su entorno mientras disfrutan del acontecimiento.

Para todo estudiante de la carrera de Letras, ya sea Licenciatura o Profesorado -como es mi caso- resulta cautivante y sumamente curiosa la propuesta presentada por esta cátedra (Literatura Griega Antigua) que consiste en presenciar una función de teatro, además de eso sorprende la libertad de elegir la obra en lugar de imponernos una en particular. Para muchos de nosotros, esto ha sido visto como la posibilidad única de experimentar un acontecimiento convivial de este tipo, y no quedarnos puramente con la teoría del mismo.

Al encontrarnos frente a la acción de decidir el hecho teatral que vamos a presenciar se nos presenta una gran cantidad y variedad de propuestas, lo cual hace florecer en nosotros una sensación de incomodidad y una dificultad a la hora de decidirnos por solamente una de las opciones proporcionadas ya sea por las redes sociales, páginas de espectáculos, folletos etc. Cada uno de los títulos de esas obras guarda en sí mismo un misterio que podrá ser develado solo si formamos parte del acontecimiento teatral.

Al momento de optar por presenciar y analizar solo una de esas múltiples propuestas debemos tomar en cuenta que debe haber en el título algo que nos haya cautivado, intrigado, llamado nuestra atención ya que, de todas aquellas obras que podíamos elegir, nos decidimos por una en particular. Es tarea de cada espectador, luego de decidida la función a presenciar, formular ideas según lo que le genera el título de la obra y sostener las expectativas sobre lo que podrá disfrutar o padecer. Es aquí donde comienzan a entrar en juego las deducciones del eventual espectador, el cual se convierte inmediatamente en “expectador”¹ ya que comienza a depositar sus expectativas, negativas o positivas.

Cada uno de los espectadores presentes en una función de teatro debe presenciarla sin tomar en cuenta a las personas a su alrededor; debe olvidar completamente su entorno; debe encontrarse preferentemente, de ser posible, en una posición cómoda y sin obstáculos que le impidan la óptima percepción de los hechos que se exhibirán en el espacio escénico².

Cada espectador podrá sentirse identificado con alguno de los personajes. Esta “relación expectatorial” dependerá plenamente de la atención que le dedique al acontecimiento teatral. Pero para que esto suceda no solo se requiere la atención del espectador sino también la presencia de actores de primer nivel, es decir, no me refiero a la presencia de actores reconocidos a nivel nacional o internacional sino de actores con la capacidad de transmitir las sensaciones, emociones y/o

preocupaciones del personaje, ya que es necesario talento y una entrega completa por parte del actor. Es en ese momento cuando se crea la “relación espectador-espectáculo” de la cual predica Juan Nápoli³, a pesar de que el caso que él trata data del siglo V a. C. y no es un hecho teatral sino un texto literario como *Las bacantes* de Eurípides.

Luego de esta breve introducción, me dispongo a presenciar *La edad de la ciruela* de Aristides Vargas, con la dirección general y puesta en escena de Guillermo Troncoso.

Mientras mi novio y yo esperábamos fuera del teatro para que nos permitieran entrar, ya que debíamos reservar con anticipación y no lo habíamos hecho, nuestras expectativas comenzaron a aumentar. Éramos en total seis personas esperando con ansias de que transcurrieran los quince minutos que debíamos aguardar para descubrir si podríamos ingresar a la sala. Lo logramos finalmente, después de nuestra larga espera, gracias a la ausencia de personas que habían realizado la reserva pertinente pero no habían asistido. Había allí una cantidad exacta de seis asientos sin ocupar, lo cual fue sumamente conveniente y a su vez extraño. Tal como si todos los que nos encontrábamos fuera del teatro estuviéramos curiosamente destinados a presenciar aquel espectáculo. Y fue como si todo aquello que esta obra tenía escondido cobrara más importancia.

Al cruzar la puerta de ingreso era imposible dejar de observar cada detalle de aquel lugar que resultaba tan desconocido y que, a su vez por el limitado número de personas que allí había, daba una sensación de familiaridad entre los presentes, aun si no manteníamos ninguna conversación. Se trataba de un ámbito limitado que contaba con un espacio escénico, el cual se podía apreciar si se dirigía la mirada hacia la derecha. En ese espacio, dos ventanas daban la vista a un jardín con un cielo azul y en él había nubes blancas. Ese jardín contaba además con un ciruelo que parecía llevar muchos años allí, ya que sus ramas eran sumamente largas y cada una contenía poca cantidad de hojas. Frente a ese espacio escenográfico podía observarse unas sillas negras, numeradas, separadas por un reducido espacio respecto del escenario, condición que luego me resultaría tanto positiva como negativa ya que permitía una interacción conveniente entre los espectadores y las actrices (dos), pero resultaba poco práctica y hasta incómoda pues si los espectadores de la fila anterior nos superaban en altura resultaba casi imposible observar lo ocurrido en la escena.

Por otra parte, si dirigíamos nuestra vista en línea recta desde la puerta podíamos percibir la recepción con una joven encargada del cobro de las entradas, y a su lado un joven encargado de ubicar a los presentes en sus respectivas sillas. Y al lado izquierdo de aquella recepción se encontraba una puerta cubierta por una cortina color bordó muy oscuro donde se podía divisar un letrero escrito con marcador negro que contenía la frase: “NO PASAR”. Este letrero daba una sensación de incertidumbre, generaba una necesidad de descubrir qué misterios habría detrás de esa prohibición.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Se acercaba la hora del comienzo de la función y era perceptible el apuro de la joven recepcionista y de su compañero, quienes se aseguraban de que cada uno de nosotros nos encontráramos en nuestros lugares, e ingresaron repetidas veces por esa puerta misteriosa, probablemente para asegurarse también de que todo en la retroescena esté en condiciones. Finalmente se cerró la puerta por la cual habíamos ingresado y se bajaron las luces mientras permaneció sobresaliente una luz en el centro del escenario. Todos allí esperábamos con ansias desmedidas. Daba comienzo la primera escena que develaría a las dos únicas actrices. Cada una de ellas representaría cuatro personajes distintos. Esto -desde mi perspectiva de espectadora- resultaba evidentemente un desafío ya que cada uno de esos personajes contenía en sí mismo personalidades total y completamente distintas. Sobre esto se podía reflexionar más claramente al salir de aquel teatro, y algo que quedaba sumamente claro era el talento que tenían las actrices.

La primera de las escenas presenta como únicos personajes a dos hermanitas pequeñas que, como la mayoría de las hermanas, discutían: me recordó muchísimo a mi infancia y las discusiones que tenía con mi hermana con la cual me llevo tres años de diferencia. Su discusión por pequeñeces sin sentido se ve interrumpida cuando advierten que además de ellas se encontraba allí una rata. Ese descubrimiento derivó en actos de desesperación por parte de las niñas que trataban de atraparla y, a su vez, de escapar de ella con terror. Lograron atraparla y deshacerse de la amenaza pero la muerte del animalito causó en las niñas una angustia que consolaron adoptándola, le buscaron a su vez un nombre, es decir le dieron una identidad a su nueva mascota. La llamaron “Ciruela”: esto representaba para nosotros, espectadores, el primer indicio que podíamos hallar para darle sentido al título de la obra.

En el transcurso de la trama nos encontraríamos con nueve escenas más, con toda la riqueza de contenido que dejan entrever. A través de esas escenas -que para nosotros, los espectadores, resultan sumamente graciosas- se descubre lo que el dramaturgo de este hermoso texto literario esconde detrás del humor y la ternura que nos transmiten a la perfección las actrices. En la última escena se logra dar un cierre a todo aquello que plantea la trama. En esta escena se puede observar a la primera generación de mujeres de esa familia, es decir, a las abuelas de las pequeñas que daban comienzo a esta historia.

El tiempo es ciertamente un “protagonista” en esta obra, lo cual se puede advertir claramente en la escena cinco. Allí se repiten los personajes del inicio; las dos hermanitas se hacen presentes en el escenario junto a su mascota Ciruela, para llevar a cabo lo que ellas llaman “un juicio”. Como resolución de ese conflicto, las niñas condenan al tiempo. Esta ocurrencia inocente resultó en una realidad que logran advertir todas las mujeres que habitan aquella casa. Una a una, esas mujeres deciden retirarse paulatinamente de aquella casa ya que caen en la cuenta de que tendrán la oportunidad única e irrepetible de recuperar el tiempo perdido.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Cabe destacar la importancia del trabajo realizado por cada una de las actrices ya que son una parte irremplazable para el hecho escénico y, por lo tanto, para el convivio teatral.

Recomiendo a todo aquel que desee disfrutar de una práctica constructiva y que invita a reflexionar. Ciertamente, como espectadores no saldremos de aquel ámbito teatral sin haber sufrido una transformación en lo más profundo de nuestra subjetividad. Pero es sumamente lamentable que todos aquellos que llevan a cabo esta práctica artística no cuenten con ayuda alguna ni del gobierno provincial, ni de municipio. Es lamentable que deban hacerlo “todo a pulmón” y con mucho esfuerzo.

Finalmente quiero agradecer a las profesoras Margarita Garrido y Alba Burgos por la hermosa propuesta de presenciar este bellísimo hecho teatral. De su cátedra me llevo una hermosa experiencia.

Gracias por todo...!

NOTAS

¹ Gené, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT. Teatro: Teoría y Práctica* nro. 13, Buenos Aires.

² Nápoli, Juan T. (2005). “Espacio teatral y espacio sagrado: *Bacantes* de Eurípides”, en *Synthesis*, vol. 12, p. 19-36.

³ Nápoli, J. T. (2010). “Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides”, en *Humanitas* nro. 62, p. 57-82.

MI EXPERIENCIA COMO ESPECTADORA

Alba Ortés¹

La edad de la ciruela es una propuesta a viajar a través de la metáfora del tiempo sobre la piel de la fruta del ciruelo. Una casa llena de mujeres, todas tristes, ridículas y solas. Todas quieren irse de la vieja casa pero el tiempo las atrapa, las detiene y las demora. Los personajes vuelven en el recuerdo hacia el mundo perdido de la infancia. Los objetos de la memoria, los recuerdos y el olor a vino de ciruelas se mezclan con el humor y la ternura de los relatos. Mujeres que “no sirven”, que no han servido, se preguntan si pueden hacer el intento de derrotar al tiempo.

Los personajes con sus dolores y alegrías, con sus esperanzas y frustraciones, nos cuentan de un tiempo que fue, de un tiempo muy parecido a otros tiempos que nos identifican y que están guardados en la memoria de todos nosotros.

Se trata de una obra sobre el intercambio epistolar de dos hermanas en el momento dramático en el que una le cuenta a la otra los últimos instantes de la madre moribunda. Mas en la comunicación van surgiendo situaciones en las que recuerdan pasajes de su niñez y de otras etapas de sus vidas y de su parentela, curiosamente femenina, con lo que se forman las escenas a las que entre las dos actrices van dando vida. El texto literario es de una enorme riqueza poética alentada por la profundidad en la percepción del sentimiento femenino; un ejercicio dramático astuto que entrelaza con soltura la información y el lirismo, de modo que la acción que hace avanzar la obra fluye con belleza e interés constantes.

La trama explora la historia de una familia compuesta principalmente por mujeres. Con ese recordar buenos y malos momentos, personales y de los ya fallecidos, se va tejiendo *La edad de la ciruela*. Las obras de Aristides Vargas intentan apresar razones esenciales que actúan desde el pasado en las horas del presente, persiguiendo las edades y los tiempos de varones y mujeres. Los diálogos son de una alta riqueza poética alentada por la profundidad en la percepción del sentimiento².

Ahora bien, en cuanto a mi experiencia como espectadora, siendo yo una asidua concurrente a los espectáculos teatrales de Neuquén y Cipolletti, no tardé en responder a la consigna de la Cátedra: “Ir a ver una obra de teatro y contar nuestra experiencia desde el punto de vista de ‘un productor’ (producción poética). Reparar en los detalles de la sala, el escenario, luces, etc., y narrar cómo lo vimos y qué sentimos”.

Inmediatamente hice planes con mi amiga para ir a ver una obra el viernes 17 de abril. Acababa de estrenarse *La edad de la ciruela*, y la elección fue de mi amiga. Yo no suelo ser quien selecciona las obras porque tengo un prejuicio: creo que en la zona se hace mucho teatro psicológico y ya no tengo tantas ganas de

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

pensar, de desentrañar lo que yo llamo “bodrios psíquicos”. Mucha problemática en derredor de la mujer y mucha metáfora que no comprendo. Entonces me entrego. No quiero ser la culpable de la decepción de mi amiga.

Un detalle: No teníamos reservas. Otras veces nos hemos quedado en la puerta -aun con la reserva hecha- por llegar al filo de la hora. Yo sufría porque Silvana -así se llama mi amiga- es muy impuntual, todo lo contrario de mí. Milagrosa y maravillosamente, media hora antes nos encontrábamos en la puerta de la sala. Estaba oscureciendo. Era una noche soñada. Calor inexplicable para la fecha. Estaba cerrado. Tocamos. Salió una señorita que nos atendió muy amablemente:

-Buenas noches, chicas. Aún no podemos abrir las puertas al público porque estamos en pleno preparativos para que comience la función. ¿Tienen reservas? (*¡Quedamos estupefactas!*)

-No... -fue nuestra respuesta en un hilo de voz.

-Entonces van a tener que esperar a ver si falla alguien, porque está todo reservado, no hay más lugar.

Fueron veinte minutos en los que hicimos todo tipo de conjeturas, tomamos diez decisiones diferentes, hicimos planes, charlamos con otra pareja que estaba en nuestra misma situación, le deseamos el mal a dos personas al menos..., pero no nos movimos de ahí! Faltando cinco minutos para las 22 hs, la puerta se abrió y la sala se llenó. Únicamente quedaba un estrecho pasillo entre la penúltima fila y la última, pasillo que lleva directo de la puerta a la boletería. Silvana, que nunca se rinde, fue directo a la señorita que se hallaba detrás del mostrador, la misma que nos dijo que esperaríamos:

-¿Existe la posibilidad de poner una fila de sillas en este pasillo que queda libre? Somos cuatro y tenemos muchas ganas de ver la obra. Nos dijeron que es magnífica.

-A ver, esperen, lo voy a consultar.

Volvió con otro señor que traía las sillas y nos dio el *ok*. Pagamos la entrada y nos sentamos. Y allí fue donde comenzó mi trabajo de “crítica de espectáculos”, toda una novedad para mí, que me creía una “experta espectadora” y nada que ver. Hoy me doy cuenta de que voy a ver teatro con otros ojos, sin mi prejuicio, apreciando cosas que antes pasaba por alto, dándole valor al conjunto y no solo a lo que sucede en el escenario.

Una vez ubicadas en nuestros asientos me siento incómoda. Lo ignoro y comienzo a observar con más detalles la sala y me detengo en el escenario: es lo suficientemente amplio como para albergar dos grandes puertas en el fondo, esas puertas altas con vidrios que recuerdan a las antiguas casas de principio del siglo pasado. Cortinados en el fondo y los laterales, un par de telas, también con gran altura, donde se ve pintado un árbol de ciruelo. Dos escobas parecen haber sido

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

dejadas con descuido en el piso. Todo está muy cerca del público. El escenario nos separa por unos centímetros, pero es muy bajo, se despegas apenas del piso. Sigo sintiendo la incomodidad del principio. Además estoy ansiosa porque empiece la obra. No fue poco lo que costó entrar. Veo a mi derecha la puerta de salida a un metro. Creo que soy algo claustrofóbica. No me agrada el encierro y estoy siempre buscando una salida rápida. Aquí ya no entra un alfiler. Me siento aliviada de saber que estoy a un paso de la puerta. El resto del público puede tener serios problemas si hay que desalojar rápidamente la sala. Pero una delicada brisa me tranquiliza y sigo observando. Mis ojos apuntan directo a un gran aire acondicionado, afuera el calor es agobiante.

Mientras vuela mi mirada perdida en recovecos de telones y parrillas de luces de colores, todo se oscurece ante mi ansiosa mirada y se ilumina una de las puertas dejando ver a una mujer que lee una carta dirigida a su hermana. Acto seguido y como adentrándonos en otro tiempo, dos niñas charlan y juegan. Me detengo en el vestuario. Sumamente simple. Apenas unas bermudas y una blusa larga. Tienen moños en el cabello y están algo despeinadas. Eso hace que me dé cuenta de que son pequeñas. Aparece una rata. No atendí al diálogo. Mi atención se desvió en el momento en que se sientan en el piso y escapan a mi mirada. Hay muchas filas de asientos delante de mí y mi visión se encuentra obstaculizada por una sucesión de cabezas que, unas rígidas y otras en movimiento, hacen que yo tenga que elevarme de mi asiento y, aun así, no logro ver qué hacen. Me incomoda. No me quiero parar porque detrás de mí hay otra fila de asientos con personas que deben estar sufriendo lo mismo que yo.

La acústica del lugar es muy buena. Se puede oír perfectamente cada parlamento. Aunque no sé si eso obedece a las dimensiones del lugar -unos 10 ms. de ancho por 15 mts. de largo-, a la voz potente de las actrices o a la acústica propiamente dicha.

Las niñas desaparecen. No puedo precisar el tiempo transcurrido. Y nuevamente las actrices entran en escena. Su vestuario es de una época ya pasada. Y son señoras y no niñas. Claro, ya no son los mismos personajes. Ahora son las abuelas viejas de la casa con sus largos vestidos que apenas dejan ver los tobillos, con sus peinados altos y sus abrigos con pieles en el cuello.

Dos sillas están colocadas en el centro del escenario como único mobiliario. Son sillas bajas. Nuevamente el trastorno de no poder verlas desde el momento en que se sientan a dialogar. Entonces decido prestar más atención a las palabras. Esas dos hermanas viejas, gastadas por el tiempo, tienen mucho que decirse y no poco que reprocharse. Es un momento muy conmovedor de la obra donde se recuerda a Alfonsito, esposo de una y amante de la otra. Había escasez de hombres en esa casa..., y poco valor para enfrentar la vida en soledad. Porque nos venimos a enterar de que siempre supo la esposa que el marido la engañaba con su hermana. Pero era muy fuerte el poder de esa casa para dejarla. Y mucho más fuerte, el poder de los prejuicios: Nadie la iba a querer si no era virgen. A

veces la ciruela no da vino, sino vinagre.

Escapan a mi atención los nombres de todos los personajes, el árbol genealógico. ¿Son tres generaciones? ¿Hay varios pares de hermanas? ¿Es una sola abuela? ¿Son dos? ¿Las tías son tías directas o tías abuelas? Tengo que investigar esto. Siendo las mismas dos actrices las que encarnan todos los personajes, y nueve personajes alternándose de escena en escena, lo único que puedo hacer es tratar de disfrutar de los diálogos o monólogos y después desentrañar esa duda.

Hay algo que me llama la atención y no sé si es cosa de modernidad o presupuesto. No hay telón de apertura y cierre de obra, ni de acto en ningún teatro de esta ciudad. Salvo el Cine-teatro Español, los demás resuelven las entradas y los finales, con las luces. Si hay algo que me sorprende gratamente, de la mayoría de las salas teatrales neuquinas, es la iluminación. Obra de la tecnología o del iluminador, siempre logra destacarse y esta vez no va a ser la excepción.

Estoy fascinada con la memoria de estas actrices. Los parlamentos extensísimos de cada una de ellas y, principalmente, de Carolina Sancho y su actuación magistral: su cara, sus gestos, sus ojos. En el momento en que representa a Blanquita -la única mujer que no es de la familia, la empleada doméstica que fue criada en la casa- tan cerca del público, parada, dirigiéndose a cada uno de nosotros, contando la desopilante historia del velorio de Adriática y sus propias penas dentro de la casa, pero con un alto grado de humor. Se robó todas las carcajadas, la admiración y la obra entera. Y esto apoyado en una entrada anterior donde, encarnando a otro personaje, en otro extenso monólogo que se supone diálogo con un personaje que nunca se ve en el escenario y representa ser su hija, la violinista y sonámbula de la casa. Allí ella es Victoria. Ataviada con largos ropajes de otro siglo, sombrero fuera de esta época y rigurosidad de vocabulario, nos cuenta la historia de su hija medio olvidada de esta casa. Personaje sin parlamento que le sirve de apoyo para lucirse y provocar la intriga del espectador.

Aún no hablé de la tía Adriática. No sé si estaba loca o era la más cuerda de todas. Francisca, la mamá de las niñas del comienzo, le hizo creer que era un ángel y que los ángeles podían volar, subir al ciruelo como los pájaros y desde allí volar muy lejos. Era tanta la desesperación de estas mujeres que Adriática no dudó ni por un instante de esa posibilidad. ¿Sabía que eso no era viable? ¿Fue la excusa perfecta para salir de esa cárcel sin rejas, pero que la tenía atrapada indefectiblemente por los lazos familiares imposibles de cortar? ¡El hecho es que Adriática subió y saltó! Y nunca más volvió. Más que una ida, fue una huida.

¿Y cómo concluye esta historia? Solamente las más jóvenes lograron romper las cadenas...

Si bien el autor planteó su obra como un drama, en este caso se pudo ver una gran comedia dramática. En mi opinión, se debe, casi exclusivamente, al desempeño actoral de Carolina Sancho. Tiene esa capacidad increíble de hacernos reír o llorar pero con la expresión de su cara. Sus ojos hablan. Además de tener una

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

memoria increíble, el tema de conversación en la salida, era la expresión de su rostro y la comicidad que expresó en el momento preciso.

Hay un detalle de mi experiencia expectatorial: no recuerdo la música. Ni un solo acorde.

¡Yo salí feliz! Al fin un espectáculo que me dejó conforme cien por ciento, aunque no hubiera entendido nada al principio por estar atenta a los detalles de la sala y recursos escenográficos.

Y el resto del público, creo que experimentó la misma felicidad ya que los aplausos fueron de pie.

Felicito a estas dos grandes actrices neuquinas por su esfuerzo y dedicación. Y a “Lala” Vega, un plus: mi agradecimiento por mantener esa sala teatral en funcionamiento, ya que no es fácil afrontar la responsabilidad económica en estos casos.

NOTAS

¹ Por permitirme ver el teatro desde otro punto de vista. Por despertar en mí, más que la faceta de simple espectadora, la mirada analítica y curiosa del hecho maravilloso que representa cada hecho teatral. Por su dedicación y su amor a este arte tan noble y tan único... mi agradecimiento a la Profesora Margarita Garrido.

² Fuente: Proceso.com.mx: Teatro. “La edad de la ciruela”.

¿TIENE EDAD LA CIRUELA?

Ángela Mata

“Uno de los sonidos más hermosos que voy a extrañar cuando ya no lo oiga, es el de la sala cuando va entrando la gente y se va llenando”.
(Alfredo Alcón, 2003:14)

Todo texto marca el principio de una inquietud, la respuesta a ese interrogante necesita de fundamentos teóricos para ser respondido. Y mi interrogante comienza en el momento de analizar lo que observé en un acontecimiento teatral.

Al momento de empezar a escribir sobre un tema tan amplio y complejo como es el teatro debemos pensar qué objetos conceptuales me propongo profundizar, qué forma será la más apropiada para construir dichos objetos y qué aspectos no voy a tratar por encontrarse alejados de lo teatral, y en dichos aspectos hay que tener en cuenta el posicionamiento de un espectador crítico del que me voy a sujetar al momento de analizar una obra.

El objetivo de esta ponencia es poder analizar un acontecimiento teatral a partir de conceptos que tengan que ver con la dramaturgia y lo escénico, para tal fin se nos ha propuesto desde la cátedra trabajar con el teatro neuquino. El acontecimiento al que asistí es *La edad de la ciruela* del dramaturgo Arístides Vargas. Dicho acontecimiento tuvo lugar en la sala Araca Teatro el día 02 de mayo de 2015.

Las subjetividades que se promueven al momento de asistir a un acontecimiento teatral siempre son nuevas y van siendo renovadas por el tiempo de espera, por la cantidad y variedad de acontecimientos a los que hemos asistido, por las lecturas que hacemos de la realidad y aquellas lecturas que nos aportan los textos científicos, los cuales nos hacen capaces de ir deslindando nuestros conocimientos previos para empezar a construir objetos de conocimiento más abstractos.

Este trabajo investigativo pretende ser una puerta más, de entrada al teatro, este espacio que por mucho tiempo ha sido rechazado por una parte de la sociedad por pensarse como un lugar donde el que menos recursos tiene, siente que no tiene acceso, siente que el participar de un acontecimiento es parte de un séquito exclusivo, o bien por ignorar nuevas oportunidades me le pueden brindar el ser parte de un acontecimiento teatral.

El tiempo, tu tiempo, nuestro tiempo

Todo acontecimiento teatral emerge como algo nuevo, exclusivo, que nos llena de expectativas, y sabemos que confluyen en el interior de su escritura no solo temas variados que tienen que ver con la historia de nuestras vidas, sino también de aquella que nos constituye como nación. Además, por la forma en que son tratados en la trama teatral, esos temas nos retrotraen a la realidad, esta realidad en la que somos protagonistas y que algunas veces nos resulta difícil de analizar.

Inicié este escrito afirmando que en el acontecimiento teatral se trataron muchos temas de los cuales se han elegidos algunos por haber ahondado en la subjetividad de esta espectadora. ¿Cuántos de nosotros nos detenemos a pensar en lo que sucede en la cotidianidad de nuestras vidas o nos detenemos a pensar en el tiempo que nos damos para algunos acontecimientos del día a día, de la rutina? Nos preparamos por las mañanas sin pensar que el “tiempo” transcurre a nuestro alrededor convertido en enemigo de las mujeres más que de los hombres, que se acuesta con nosotras jugando a ser infieles a nuestros esposos, o como dice el personaje de Eleonora, que el tiempo es culpable “por haber desinflado las tetas de nuestra madre” y porque “como su padre, el tiempo se iba a dormir con su madre todas las noches”. O por qué no decir que el tiempo algunas veces nos trata con crueldad, como narra Eleonora: “es culpable, es culpable por haberle pintado de blanco los cabellos a la abuela María y dejarle esos surcos en la cara”. Entonces si eso nos hace tanto daño, por qué no detenerlo como nos propone *La edad de la ciruela*.

El tiempo es el marcador infinito de nuestras vidas. Hay algunos que dicen que el tiempo hace falta para olvidar, remendar, cicatrizar, y que rara vez se detiene, que a veces es el tiempo el que nos prohíbe hablar, si no preguntémosles por qué han callado los que han sobrevivido a la dictadura. ¡Por miedo! Si los que lo hicieron querían que el tiempo les haga olvidar, el tiempo nos maneja a su antojo diciéndonos qué hacer con nuestras vidas, nos planifica. Compramos agendas para administrarlo mejor, y es el tiempo el que nos hace merecer o desmerecer objetivos o personas.

Este tema que atraviesa el acontecimiento, confluye compenetrado entre la realidad del espectador y la realidad que deja transparentar lo actoral al renovar las vivencias en el escenario; esa realidad que no es la de la vida del actor sino la de los personajes, que nos deja en esta situación de ponernos a reflexionar sobre cómo hemos malgastado el *tempo*, y que es algo que nos perseguirá más allá de que dejemos la sala y volvemos a nuestra realidad.

El acontecimiento convivial

Cada lector al construirse como tal lee variados y distintos textos; hace lecturas de la realidad o, a través de la escucha o en situaciones no formales que no se valoran por considerarse asistemáticas o eventuales, va armando su propia textoteca interna (Devetach 2003:1-4). Y es en este sentido que nos hacemos cómplices de teorías y conceptos que incorporamos a nuestro lenguaje pero no nos pertenecen. Y es por estas lecturas que podemos saber que la literatura que conocemos hoy no ha sido siempre así, y aquí quiero introducir las palabras de Jorge Dubatti (2010:45) quien siguiendo a Hugo Bauzá resume el pasaje de una literatura *ex auditu* (desde el oído) a otra *ex visu* (desde los ojos):

Con los rollos y volúmenes papiráceos de la antigüedad, con los códices de la Edad Media o con los libros del mundo medieval, se abandona la escritura *ex auditu* -donde hay un declamador y escuchas- y se pasa a la lectura: ésta, en un primer momento, era en voz alta (tal como aconteció también a lo largo de todo el medioevo) pues se la sentía como una prolongación de la conversación y el texto era comprendido en la medida que “se lo escuchaba”, es decir que ingresaba en la mente no por la vista sino por el oído. (1997:113)

Teniendo en claro que la literatura *ex auditu* se corresponde, por ejemplo, con la antigüedad griega y sus aedos, nos queda pendiente aclarar la literatura *ex visu*. En este aspecto Florence Dupont señala “que en los festivales teatrales en la Atenas de los tiranos en el siglo VI a. C. se inicia un proceso de enfriamiento de las prácticas orales” (1994:91-105 y *passim*). Pese a ello Dubatti afirma que el incipiente teatro griego preserva *mutatis mutandi* la estructura convivial. Esta irá perdiendo protagonismo -aceleradamente a partir del siglo XVI- al extenderse la cultura del libro y con ella el hábito de la lectura en soledad, *ex visu*, como acto individual (2010:47-48). Con lo antes dicho se espera haber podido dar respuesta a cómo ha evolucionado la literatura teatral como una manifestación del convivio.

Es este, el momento de pararnos o mejor dicho sentarnos de cara al escenario y, al estar inmersos en el acontecimiento, estar siendo parte de este acontecimiento convivial. Pero qué es “convivio”. Según Dubatti es “la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo” (2010:47). Es en ese espacio y ese tiempo en que el lector o mejor dicho el espectador, “va al teatro para encontrarse, como una manera de retomar contacto con un gran texto escrito pre-escénicamente y leído previamente *ex visu*”. (Dubatti, 2010:48)

En esta parte donde estamos hablando del convivio tenemos que decir que dentro de su composición existen presencias humanas, y en este sentido afirmo con Dubatti que lo que diferencia a los convivios teatrales no es su relación con lo poético y lo excepcional sino la distribución de tareas que los convivantes se asignan: los artistas, los técnicos y los espectadores. El convivio implica una

asistencia *in presentia*, es decir que de los teatristas no consideramos en convivio sino solo a aquellos que se encuentran presentes en el acontecimiento teatral y en relación directa o indirecta con los técnicos y con el público. Indudablemente nos referimos a los actores, agentes protagónicos de la acción escénica y del acontecimiento poético, cuya presencia responde a un “principio de necesidad” porque sin ella el acontecimiento teatral sería imposible. (2010:48)

Es aquí precisamente cuando nos preguntamos por lo que estamos viendo, por lo que en cierto sentido estamos leyendo, pero entonces qué significa “leer”, y es aquí que quiero apropiarme de las palabras de Gabriela Mendes cuando nos propone que en la vida cotidiana las personas “leen” pistas, huellas, indicios, marcas, signos, que le permiten entender y actuar en el mundo; y que “texto” no son solo las producciones lingüísticas sino también aquellos lenguajes como el de la música, el del cuerpo, el de la pintura, el de la fotografía, que nos permiten a las personas transmitir significados (2006:19-20). Teniendo presente esta noción de lo que es leer, de los entretejidos que produce en nosotros la lectura, es que vemos al teatro no solo como un acontecimiento convivial, sino también como tipo textual con un lenguaje que le es propio y que al momento de observar el acontecimiento lo aceptamos como pacto ficcional. (Seppia, 2001:101)

Referente a lo escénico

En *La edad de la ciruela* la trama temporal se corresponde con un tiempo, no muy lejano al nuestro, el tiempo de nuestros abuelos, de mediados de 1900, donde las puertas altas y los cielos rasos elevados eran parte de la cotidianeidad de las casas; se podría decir que predominaba una arquitectura europea, casas donde madres, abuelas, tías y nietas convivían; y junto a ellas se iban tejiendo historias, unas buenas, cómicas, risueñas, disparatadas, como el momento en que Celina y Eleonora simulan que están cazando ratones, otras no tanto como ese instante en que el personaje de la abuela María discrepa con su padre, y Gumersinda no tiene ninguna reacción y María le pregunta por qué no la había ayudado. Muchísimas escenas como estas, hoy, no nos resultan tan extrañas. Pero ¿qué es lo que está sucediendo en la escena? Es aquí donde nos detenemos y decidimos ampliar la mirada sobre lo que estamos viendo y nos ponemos a considerar cómo era el rol de la mujer en las familias y cómo era la noción de infancia en ese tiempo.

Cuando pensamos en lxs niñxs¹ de esa época, los imaginamos desprovistos de todo resguardo jurídico. Y es en ese sentido que al hablar de infancia vamos a retomar las palabras de Philippe Ariès quien fue el primero que propone el siguiente concepto de “infancia”: “(...) se trataría de un concepto histórico, consolidado en el siglo XVIII, junto con otros conceptos propios de la modernidad, como el de familia o el de propiedad privada” (1997). Este concepto es nuevo para esta época porque:

(...) sólo en un momento dado comenzó a haber una mirada intencionada sobre esos niños. Luego de una Edad Media signada por la indiscriminación y

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

el abigarramiento, donde los niños se mezclaban con los adultos, dormían hacinados en los mismos ámbitos, usaban idénticas vestimentas, escuchaban los mismos relatos de juglares y buhoneros y comían del mismo plato. (1997)

Esta afirmación nos permite reflexionar, no solamente acerca de cómo se nos presenta la infancia en el hecho escénico, sino también acerca de cómo eran vistos los niños. En esa época, los niños no eran tenidos en cuenta, fueron pensados como adultos en miniatura careciendo de toda individualidad, y siendo forzados a realizar las mismas actividades que los adultos. Por esta noción de infancia es que vemos en escena que todas estas mujeres convivían en la misma casa y muchas veces no lograban desensamblar esa gran familia.

A lo largo de mi vida he escuchado que la mujer ha tenido que luchar por sus derechos en varios ámbitos de su vida, en lo que respecta al trabajo, a la oportunidad de educarse, a su derecho de querer o no tener hijos. Y ante la pregunta de cómo eran los modelos sociales-familiares en los siglos XIX-XX, quiero apoyarme en las palabras de Catalina Wainerman cuando nos dice que “es un modelo social (...) rígido que se impone sin tener en cuenta los deseos individuales: a las personas se las ciñe en roles que no eligieron y se les deja poco margen para optar y para desarrollar su subjetividad” (Wainerman y Benza 2002:79)². Entonces, con lo antes dicho, afirmamos que en las sociedades pasadas, ser mujer era muy distinto de lo que es hoy; lo femenino se reglaba mediante roles:

(...) roles de género, que se aprenden (...) en la infancia a través del proceso de socialización, se producen y reproducen en la vida cotidiana, en la interacción interpersonal, en el marco de un sistema que define qué es apropiado y qué no lo es para ellas”³ (Thompson y Walker, 1995; Zvonkovic *et al.*, 1996)

Hasta aquí podemos ver que el acontecimiento se encuentra inmerso, o mejor dicho nos muestra una sociedad rígida, donde los roles se construyen socialmente, en donde a la mujer le compete el hogar y los niños, y al hombre el trabajo. Estas divisiones, en un “(...) mundo público y privado estuvieron organizadas en una estricta segregación genérica (...) mujeres y varones eran naturalmente distintos, y en base a esas diferencias, la sociedad les acordaba roles específicos” (Wainerman, 2005:30). Una de las diferencias que nos hacen varones o mujeres es:

(...) el sexo (...) hecho de materia biológica (...) que determina que cada ser humano sea hembra o macho [en tanto que] (...) el género se construye socialmente, está hecho de materia cultural, y determina la pertenencia de cada ser humano al orden femenino o al masculino (...) género (...) construcción que organiza la vida, emerge y se define en contextos históricos y sociales particulares y es, en consecuencia invariable. (Hunt y Hunt, 1987)⁴

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Como hemos podido observar más arriba, este tipo de sociedades identifica a las mujeres por su sexo y ha construido en ellas el género, las formas específicas de ser mujer: débil, sumisa, sometida a su marido, que les compete un mundo privado, que las hace ver como inferiores, como incapaces de realizar otra actividad que no sea la de criar niños y realizar las tareas de limpieza, como si esto fuera lo propio de la mujer, el rol que se les ha asignado en la sociedad.

Poder reflexionar y analizar las escenas de *La edad de la ciruela*, nos permite comprender que “El feminismo es también una cuestión de lenguaje”. Visibilizarnos en esta sociedad nos ha permitido volver sobre la historia y pensar cómo ha sido el papel de la mujer en la época que deja transparentar el hecho teatral, y en este sentido, poder vernos más juiciosas sobre cómo han construido las sociedades nuestro rol y género, así como también ponernos del otro lado de la acera, como han hecho un montón de mujeres, y empezar a pretender una “tarea de desmantelar el carácter androcéntrico, sexista y heteronormativo” (Ver glosario)⁵ - un lenguaje que aún sobrevive en la actualidad- y que “(...) debe ser vista como uno de los mecanismos para perpetuar relaciones sociales asimétricas, que le otorgan voz a la experiencia masculina e invisibilizan la femenina”. (Zurbriggen y Alonso, 2007:8)

Empezar a pensar en el papel de la mujer a lo largo de la historia, nos hace más conscientes acerca del rol de género que por mucho tiempo nos ha impuesto la sociedad, como la única manera de ser mujer. Y es, a partir de la lucha, que la sociedad actual nos descubre en el ámbito público organizando un cuerpo teórico que permita explicar el por qué un sexo puede someter al otro.

Referente a la subjetividad

Los espectadores vamos al encuentro convivial llevando nuestros cuerpos, que son la posesión física de nosotros mismos, los acomodamos en la silla frente al escenario y los invitamos a ver sabiendo que, según Diego Genaro, este acto “está construido con restos y claves del pasado”. Por eso el proceso de la mirada no se agota en el manejo de los códigos lingüísticos y culturales, ya que desata múltiples “experiencias subjetivas e intersubjetivas que se expresan como un tejido, remitiendo a experiencias transindividuales y de clase que hacen imposible determinar la profundidad y la dispersión de la lectura” (2005:6). Estas experiencias se encuentran dentro de nosotros, y reviven al momento de “leer” no solo en las lecturas *ex visu*, sino también se renuevan cuando vamos al teatro. Mejor dicho en palabras de Dubatti, la subjetividad es la forma de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo, portada y transmitida por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos (Dubatti, 2002b:3-72 y 396). Por lo tanto la subjetividad es un concepto más abarcador, en tanto que atraviesa todas las dimensiones de la vida humana porque opera como “la modelización de los

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.”. (Guattari-Rolinik, 2006:41)

En su dimensión histórico-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y de habitar el mundo, y esta subjetivación se manifiesta como micropolítica o macropolítica. En este sentido puede producir una subjetividad que ratifica el *status quo* y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos de representación/ideológica (Pavlovsky, 1999). En tanto que la micropolítica es aquella que constituye territorios alternativos, ya estén militantemente “contra” la macropolítica y aspiren a tomar el lugar de una macropolítica alternativa representativa. Es así que pueden distinguirse cuatro modalidades de formación de subjetividad desde la micropolítica teatral:

1.-El teatro que recrea o reinscribe la subjetividad macropolítica dominante “a escala” micropolítica, teatro del conformismo, de la regulación social y ratificación del *status quo*.

2.-El teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa solo “compensatoria” ante la insatisfacción o las dificultades que produce la macropolítica, una micropolítica liberadora de las presiones.

3.-El teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa “confrontativa”, que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación, y que provee una morada, una zona de habitualidad diversa de la macro y constante en el tiempo, “otra manera de pensar” y de vivir, articulada como “contrapoder”, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa.

4.-El teatro como fundación de subjetividad micropolítica “beligerante”, contra la macropolítica que aspira a su vez a convertirse en macropolítica, subjetividad de choque con fuerte articulación pedagógica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha por la toma de poder. (Dubatti, 2010:163-164)

Ya hemos hablado de la subjetividad que se promueve en el espectador, que atraviesa su cuerpo. Entonces es el momento de saber qué pasa por el cuerpo del actor, qué nuevas acciones se promueven en ellas, nuestras actrices, al momento de presentarse en el escenario con sus personajes. Es aquí que adherimos a las palabras de Juan Carlos Gené quien nos ilustra acerca de cómo el cuerpo y la corporalidad del actor en su personaje, transmitirá emociones a nuestros cuerpos trastocando nuestra subjetividad. Él nos dice que:

Esa vida que se celebra es la vida del (...) cuerpo-actor, en el actor (...) vive un personaje, esa gran fuerza en la historia narrada por acciones que es el teatro. Y un personaje es una criatura literaria que propone una forma intensísima de vida. Es la forma moderna de la máscara y, como ella, transitoria. En el dolor o en la burla, un gran personaje es una cima de pasión que desborda vida. (Gené, 2012:5)

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Dicho esto quiero retrotraerme, en el hecho escénico, al personaje de Blanquita quien caló hondo en mis sentimientos, como la doméstica que se encontraba cansada de los quehaceres y del trabajo que le exigía la atención de la familia y lo demostraba con la fuerza de su voz, profunda, grotesca, con su cuerpo con el que declaraba que no era buena la vida que llevaba pero no le quedaba otra opción que la de permanecer junto a las mujeres de esa casa.

La corporalidad que vemos en las actrices al representar los personajes, apropiándose, manifestando la vida de esa época, llenando de fuerza el ámbito escénico, nos muestra la vida, la particularidad de los sentimientos que nos muestran la emoción de confluir la vida en cada escena:

Pero se trata de una vida potencial aún, sugerida, una acumulación de energía no transformada en fuerza. Es cuando el actor lo encarna (lo materializa) en su cuerpo, que el personaje estalla en una exhibición de vida que puede llegar al prodigio artístico. Una vida que muere a diario para resucitar mañana; hasta la muerte definitiva del personaje, que sobreviene, sencillamente, con la última función de una temporada. (Gené, 2012:5)

Para el espectador esta vida del personaje no representa mucho, pero para el actor perdura después de cada función. Es conmovedor leer estas palabras pensando que, en nuestras propias vidas, nuestro personaje, el de nosotros mismos, también se va muriendo, pensativo, viendo que esta sujeta que soy, no es la misma de años atrás, sino que aprendió a construir un personaje distinto, un personaje que poco a poco también lo ha consumido el tiempo.

Conclusión

A veces los comienzos son duros, uno se paraliza frente a la hoja en blanco, pero en seguida se empiezan a hilvanar ideas. Poder escribir esta ponencia no solo me fue de provecho para empezar a interesarme por los variados temas que forman parte de los textos teatrales, sino también poder reflexionar acerca de los conceptos que le pertenecen al teatro, que se encuentran invisibilizados, y que como estudiantes de Letras debemos empezar a pensarlos como escritores y productores de textos que nos sirvan para acercar el teatro no solo al ámbito escolar sino también a los centros barriales, donde todos puedan llegar al *théatron* y disfrutar de un momento que nos haga escapar de nuestra cotidianeidad, y dejarnos intervenir por la magia de la actuación.

Esta propuesta de escritura fue un intento de expresar algunos temas que fueron parte del acontecimiento teatral compartido a través de *La edad de la ciruela*. La misma no busca agotar los temas de discusión que fueron parte de la obra, sino poder servir de base para quien de algún modo pueda continuar y mejorar este escrito. Ha sido pensada con la intención de despertar en el lector nuevas razones que no fueron introducidas por esta escritora y que pudieron no haber sido

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

tenidas en cuenta. No se busca dar respuesta a todas las preguntas, sino ser reflejo de todos los interrogantes que nos faltan por responder en lo que respecta al teatro.

El ambiente del teatro es un terreno fértil para trabajar, ya que siempre nos permite nuevos análisis, y de ese modo podemos pensarlo desde el espectador, los técnicos y los actores. Y nos posibilita en este sentido empezar a profundizar aún más las relaciones que se van produciendo en el convivio, que es también fuente de múltiples experiencias.

Anexo
Síntesis del hecho teatral

En el comienzo de la obra aparecen dos niñas, ya adultas, en donde una hermana lee a la otra una carta, y la otra le responde. El motivo de la carta es la muerte de su madre. En dicha carta es donde comienzan a recordar el pasado, ese pasado de su infancia (La carta es leída en voz alta de cara a los espectadores.).

En lo referente a los personajes, la puesta en escena la realizan dos actrices que a lo largo de la obra van interpretando diferentes papeles (“Lala” Vega y Carolina Sancho).

La sala del teatro es pequeña donde las butacas se apilan después de la función. El escenario no cuenta con un telón. De la escenografía eran partes dos puertas grandes, altas, de dos hojas, sin vidrios, entre ellas quedaba un espacio y a sus lados el árbol de ciruela, testigo silencioso de la cotidianidad de las mujeres de esa casa.

Primer acto: dos niñas, Eleonora y Celina. En esta escena cazaban ratones. De la escenografía, son parte pequeñas escobas en sus manos y con ellas golpean el suelo y hacen como que matan al ratón. Es la casa de su infancia. Bautizan a la rata que mataron, como “Ciruela”, y la cuelgan del ropero del altillo, a la espera, porque querían realizarle un juicio y saber quién tenía la culpa de que hubiese muerto Ciruela. El hecho de colgar la rata no aparece en la escena sino que ellas lo comentan.

Segundo acto: las abuelas María y Gumersinda conversan acerca de sus amores. Del marido de María, decían que era tímido, y dejaban en claro que Gumersinda había tenido intimidación con el marido de su hermana María. Hablan del vino de ciruela y del modo de cómo saber que las ciruelas son buenas para hacer el vino. En la escenografía aparecen dos pequeñas sillas, una bandeja con dos copas y una jarra con el vino de ciruela. Las abuelas están vestidas con largos camisones.

Tercer acto: muestra el momento en que Francisca mata las moscas (Entra con un matamoscas.) y conversa con su tía Adriática, sobre el hecho de que ella se cree volar, irse a otro lugar. Por un momento al espectador se le hace creer que el irse va a ocurrir por medio de un transporte, porque se habla de un avión, pero luego Francisca le hace ver que ella es un ángel, aunque ella no se ve las alas. Adriática vive en su propio mundo, uno donde la realidad queda afuera. Luego

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

hablan de recoger flores de ciruela y de cómo Adriática, por ser un ángel, alcanzaría las flores de lo alto del árbol. El resultado es que ella muere cayéndose del mismo. (Un maniquí vestido de la misma manera que Adriática muestra al espectador el momento de la caída.)

Cuarto acto: Blanquita, la sirvienta, es una muchacha gritona, que nos muestra el cansancio que demanda el rol de cómo debe hacerse cargo de las necesidades del resto de las mujeres de la casa. En dos ocasiones es llamada por la abuela María, y ella contesta: “¡Ya va, ya va!”. Blanquita nos va contando el momento en que están velando a tía Adriática, que ya hacía quince días que lo estaban haciendo, que todas las personas que no la habían venido a visitar en vida la habían venido a ver ahora que estaba muerta, que en cualquier momento iba a salir volando, y salió volando. Según Francisca era mejor así, de esa manera no tendrían que llevarle flores.

Quinto acto: aparecen Eleonora y Celina y hacen el juicio. Después de conversar a quién deberían hacerle el juicio deciden que el culpable es el tiempo. Eleonora, la fiscal, alude que es culpable por haber desinflado las tetas de su mamá, por haber dejado surcos en la cara de su abuela María y por haberle pintado los cabellos de blanco, y de cómo su padre el tiempo se iba a dormir con su madre todas las noches (En este momento la luz se focaliza en ella.). Celina, que es parte de la defensa, no tiene mucho para alegar. Entre ambas deciden detener el tiempo y los personajes quedan estáticos.

Sexto acto: Francisca y Jacinta en esta escena. Jacinta le cuenta a su hermana que había enviado cartas a una revista de esas para conseguir pareja, y Francisca se burla de ella por el tipo de letra “gótica” que utiliza. Jacinta alega que sus cartas son respondidas por un amor de su infancia, un enano, con el que se va de la casa.

Séptimo acto: Blanquita aparece afanada en su limpieza mientras que tía Adriática se le aparece como un fantasma diciéndole que donde ella está se encuentra mejor. Blanquita le cuenta que quedan pocas mujeres en la casa, que Francisca y las niñas se fueron a vivir a otro lado, y que en cualquier momento también se iría ella.

Octavo acto: las abuelas María y Gumersinda se van de la casa, en bicicleta. Una le dice a la otra que pedalee, que no se detenga. María le recuerda a su hermana, el momento en que estaban en la mesa y había discrepado con su padre y él la había golpeado. Le pregunta por qué no la había defendido ella. Gumersinda le contesta que sí la había defendido, a su manera, desde su mundo, porque ella en esos momentos sentía que se iba de sí...

BIBLIOGRAFÍA

ALCÓN, Alfredo (2003). “El actor y el espectador”, entrevista de Jorge Dubatti, en *Palos y piedras. Revista de Política teatral*. Año I, nro. 1, 12-15.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

- ARIÈS, Philippe (1997). “El descubrimiento del niño”, “Kid cliente”, “El entretenimiento globalizado”, en *Rev. La Mancha*.
- BAUZÁ, Hugo F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- DEVETACH, Laura (2003). “La construcción del camino lector. Un camino más cercano de lo que se cree”, en *Cuadernos de Iberoamérica. Escuelas que hacen escuela II. Los caminos de la palabra*. Buenos Aires: OEI.
- DUBATTI, Jorge (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- DUPONT, Florence (1994). *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au libre latin*. Paris: La Decouverte.
- GENARO, Diego (2005). “El lector: encuentros y desencuentros ¿con el texto o con la escuela?”, en *Cuadernos de formación y debate*. N° 1. Neuquén: ATEN.
- GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT* (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral). Buenos Aires. Versión digital.
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- MENDES, Gabriela (2006). *Denuncia y anunciación de la educación. El lector*, N° 16, p. 19-21. Neuquén: UNCo.
- SEPPIA, Ofelia, ETCHEMAITTE, Fabiola y otros (2001). *Entre libros y lectores I: El texto literario*. Buenos Aires: .Colección Relecturas. Lugar
- SOLÉ, Isabel (1994). *Estrategias para la lectura*. Barcelona: GRAO-ICE.
- WAINERMAN, Catalina (2005). *La vida cotidiana en las nuevas familias ¿Una revolución estancada?* Buenos Aires: Lumiere.
- ZURBRIGGEN, Ruth y ALONSO, Graciela (2007). “Espacios escolares y relaciones de género (Visibilizando el sexismo y el androcentrismo cultural)”, en *Hacia una pedagogía feminista. Géneros y educación popular. Pañuelos en rebeldía*. Buenos Aires: Editorial El Colectivo y América Libre.

NOTAS

¹ Término acuñado por la profesora Ruth Zurbriggen en las clases de Derechos Humanos: Educación Sexual Integral y Relaciones de Género, Universidad Nacional del Comahue.

² Wainerman, 2005:34.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ Glosario:

Sexismo: mecanismo por el que se privilegia un sexo sobre otro. Conceptos y conductas patriarcales que mantienen en situación de inferioridad y subordinación al sexo femenino. Está presente en todas las formas de la vida social y todos los ámbitos de las relaciones humanas, es decir, las formas prácticas de actuar. Teoría basada en la inferioridad del sexo femenino que viene determinada por las diferencias biológicas entre hombres y mujeres. La construcción de un orden simbólico en el que las mujeres son consideradas inferiores a los hombres implica una serie de comportamientos y actitudes estereotipados que conducen a la subordinación de un sexo con respecto al otro. (En *Hacia una escuela no sexista*, Beatriz Fainholc, Aique, Buenos Aires, 1997)

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Heteronormatividad: Según la cultura y la ciencia, hay sólo dos cuerpos (varones y mujeres), dos géneros (femenino y masculino) y una única dirección del deseo (por el cuerpo opuesto). Por eso no dudamos en preguntar a una joven si tiene novio (jamás si le gusta una mujer) y leemos en el *graffiti*: “Lucho ama a Victoria” una consigna política y no una expresión de amor. Esta forma de leer la realidad es “heteronormativa”, severamente cuestionada por el movimiento de lesbianas, gays, travestis, transexuales e intersexuales y corrientes feministas. Una sociedad heteronormativa pauta los roles sobre la base de la diferencia anatómica entre los sexos; crea modos correctos de ser hombre y de ser mujer y valida una única sexualidad, la hétero; excluye, descalifica, neutraliza o persigue lo diferente. Es una sociedad homo-lesbo-travesto-transfóbica.

Patriarcado: es un sistema político. Su existencia no quiere decir que las mujeres no tengamos ningún tipo de poder o ningún derecho. Una de sus características es su adaptación en el tiempo. Victoria Sau lo ha definido como una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue de orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica. Dicha toma de poder “pasa forzosamente por el sometimiento de las mujeres a la maternidad, la represión de la sexualidad femenina, y la apropiación de la fuerza social de trabajo total del grupo dominado, del cual su primer pero no único producto son los hijos”. Celia Amorós lo define como un pacto entre varones, interclasista, en el que se apropian del cuerpo de las mujeres, como propiedad privada. Sostiene textualmente: “Podría considerarse al patriarcado como una especie de pacto interclasista, metaestable, por el cual se constituye en patrimonio del genérico de los varones en cuanto se auto-instituyen como sujetos del contrato social ante las mujeres - que son en principio las ‘pactadas’. [...] Pero en principio el patriarcado sería ese pacto -interclasista- por el cual el poder se constituye como patrimonio del genérico de los varones. En ese pacto, por supuesto, los pactantes no están en igualdad de condiciones, pues hay distintas clases y esas diferencias de clases no son ¡ni mucho menos! irrelevantes. Pero cabe recordar, como lo hace de forma muy pertinente Heidi Hartmann, que el salario familiar es un pacto patriarcal entre varones de clases sociales antagónicas a efectos del control social de la mujer”. En la base de la categoría patriarcado hay dos conceptos y dos instituciones muy importantes, uno es el de heterosexualidad obligatoria; el otro, el de contrato sexual. Dos conceptos estrechamente vinculados entre sí, dos instituciones necesarias para la continuidad misma del orden socio-simbólico patriarcal. (En *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Riveras Garretas, María Milagros. Icaria, Barcelona, 1994)

LA EDAD DE LA CIRUELA EN NEUQUÉN

Ma. José López González

La edad de la ciruela nos propone un árbol, un ciruelo testigo del devenir de los afectos familiares, afectos que a su vez, han sufrido el inevitable devenir de una ciruela. Y una casa, aquella que albergaba sólo mujeres que querían irse de allí; mujeres hermanas jugando el juego del recuerdo, el juego del reencuentro, el juego de jugar para vivir, de jugar para partir. Y también, la búsqueda desesperada de la felicidad, más allá del tiempo, más allá de la muerte y de la maldición familiar. ¿Qué propósito tiene contar esta historia? Librarnos de ella. Celina y Eleonora, hermanas en la vida y en los recuerdos, harán que como fantasmas de un ayer, ellas mismas niñas y las otras siete mujeres que habitaban esa vieja casona privada de hombres, vuelvan a asomarse a un presente constante e inmutable en donde el tiempo, al menos momentáneamente, ha sido derrotado.

Relación expectatorial

Al leer la información proporcionada en la página web de la obra teatral, llamaron mi atención las palabras “Mujeres”, “Jugar para partir” y “Tiempo momentáneamente derrotado”. Mis expectativas eran simples, creí que se iba a tratar de una obra en donde la vida de algunas mujeres solitarias giraba en torno a la ausencia de los hombres. Quizás porque nunca había ido al teatro pensé que esto era similar a una película y sus tramas. Sin embargo, no estaba del todo convencida con mi primera idea, ya que en el fondo creía, pero más, quería que *La edad de la ciruela* tuviera algo especial.

Cuando vi la sala por fuera, no me resultó muy extraño que fuese en un lugar alejado de la zona céntrica, o que estuviera “como escondido”. De hecho siempre que fui a lugares donde se expresa arte (en cualquiera de sus formas) estuvieron en una ubicación similar, marginados. En el momento en que entré, noté que la sala era pequeña, y que en general, las personas del público tenían más de treinta años. Sin embargo, me sentí intrigada, traté de mirar todo con detenimiento para que se me grabase bien en la memoria, y así fue.

El acontecimiento teatral se llevó a cabo en Neuquén capital, en la sala Araca Teatro (Villegas 90), cuyo ámbito teatral constaba de una sala de aproximadamente treinta sillas, frente a las cuales se encontraba un escenario “a la italiana”, por lo tanto había un máximo enfrentamiento entre ambos espacios. Este tipo de ámbito teatral es uno de los más prodigados, ya que la escena es un espacio elevado con respecto a donde se encuentra el público y al mismo tiempo se encuentra cerrado por los lados y por detrás, de forma que el público solo tenga un plano de visión. Además, esta disposición es muy práctica, ya que el público y los

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

actores se encuentran separados, pudiendo los segundos contar con la ayuda del equipo técnico ante cualquier circunstancia.

La edad de la ciruela trabaja con la narración, es una “obra paisaje”. Está plagada de memorias y recuerdos; no es una “obra máquina” en términos de Michel Vinaver. Se usa el recurso de la carta para anticipar lo que va a ocurrir.

La “obra paisaje” es aquella donde la acción tiende a ser plural, a-centrada (una yuxtaposición de instantes que se vinculan de manera contingente), donde los personajes están hechos, cada uno, de una diversidad de facetas, cuyo ensamblaje no está dado de antemano. En la obra paisaje no hay exposición previa de la situación; esta emerge poco a poco, como se descubre un paisaje con todos los componentes de su relieve: se divisan principalmente los temas, pero también las ideas, los sentimientos, los rasgos de carácter, los restos de historias, los fragmentos del pasado que se iluminan poco a poco. La palabra no suele ser aquí vehículo de la acción; es la acción misma.

Se diría que unas “micro máquinas” se distribuyen en un “paisaje” donde el espectador goza de una amplia libertad de descubrimiento, de percepción, de puesta en relación de los diferentes componentes de la obra. El lector-espectador pasea, en cierto modo, y al pasear participa de la creación del texto.

Históricamente, las obras-paisaje han surgido en épocas relativamente recientes. Se puede fechar su aparición en la bisagra de los siglos XIX y XX, con la dramaturgia de autores como Strindberg, Chejov o Gorki, y esa evolución se relaciona con una “crisis” más general de la cultura: es el momento en que Occidente pone en cuestión un orden del mundo regido por la causalidad, en que la pintura se cuestiona la perspectiva y la figuración que habían sido canónicas hasta entonces, en que la música pone en cuestión la tonalidad, etc.

Retomando mi relación expectatorial, aún no comenzaba la obra cuando, a punto de iniciar, empezaron a producirse movimientos entre las personas que estaban allí: algunos eran llamados por el recepcionista para que ocupen su lugar, ya que estaban afuera y se iban a cerrar las puertas; otros se sentaban rápidamente y miraban el escenario y el movimiento repentino, con intriga. Finalmente, los demás, salían de la sala o recepción, para caminar por un pasillo, cuya entrada estaba tapada por una cortina bordó, la cual tenía un cartel que decía “No pasar”, ya que se dirigía al escenario.

Al observar el espacio escenográfico pude ver que estaba compuesto por una puerta y dos ventanales amarillos claros, a través de las cuales se podía percibir una pared celeste con blanco, que representaba el cielo con sus respectivas nubes, y en él, había pintado un árbol de cerezo, que parecía viejo. Esto se podía observar debido a que en el escenario se situaba una luz tenue -llamada “luz lunar” en el teatro- que representa el misterio, la intriga.

Después de esto, las actrices aparecieron en el escenario y la luz cambió a un color intenso. Se produce el primer acto y “la teatralidad navega fluidamente”. El público empezó a observar las características de las actrices, las cuales al

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

principio actúan como unas niñas que pelean por sus diferencias de hermanas, por la aparición de una rata y el miedo conjunto con el asco que les genera esta, pero que al final matan y la adoptan como mascota, aunque esté muerta. En el transcurso de la trama, las dos actrices fueron cambiando de personajes y de vestuario de acuerdo a la edad de cada uno y a su función, representando así a todas las mujeres de la familia que habitaban la casa con diferentes problemas y en distintos momentos.

Las luces, a lo largo de la función, se volvieron tenues cuando se trató de actos tristes o melancólicos, y en ocasiones solo se centraron en uno de los personajes.

Al final, algunas personas del público se pusieron de pie para aplaudir, y otras permanecieron sentadas en sus sillas, también aplaudiendo, con gran entusiasmo. De algunos ojos brotaban lágrimas, ya que ese final así lo ameritaba. También se escuchaban halagos que pronunciaban en voz alta, con el propósito de hacerle saber a las actrices -Lala Vega y Carolina Sancho- el cariño y la satisfacción recibida. Mientras tanto, ellas se sacaron sus trajes y recibieron de manera humilde los gestos del público, mirando, con mayor agradecimiento o sorpresa para ellas mismas, a quienes se paraban mientras aplaudían. Una vez que cesaron los aplausos, ellas procedieron a agradecer las manifestaciones recibidas e invitaron al público a asistir nuevamente. Luego, las actrices hicieron una reverencia y se retiraron con rasgos de felicidad en sus rostros. Segundos después, el público se levantó de sus sillas dejando el teatro vacío, mientras se podían escuchar los comentarios como: “Lo que refleja es totalmente cierto”, “La verdad, me sorprendió”, “Fue divertida y algo melancólica”, y yo la catalogué, en principio, como “Hermosamente triste”.

En la trama, específicamente en las escenas finales, pude observar que a muchos espectadores les brotaban lágrimas, cuando las dos mujeres escapaban hacia un lugar desconocido, pedaleando hacia adelante. Quizá el espectador se sintió identificado, porque alguna vez todos hemos escapado en momentos así, en momentos de fragilidad y vulnerabilidad, en los que no podemos hacer más que un escape mental ya que la realidad no nos permite hacerlo físicamente. Estos espectadores, incluyéndome, son los llamados “Espectadores patéticos”: “patético”, viene del término *páthos*. Aristóteles, en su *Retórica*, llama *páthos* a lo que está asociado con la emoción, apelando a simpatizar con la audiencia. Una forma común de llamar la atención patética es a través de una narrativa o una historia que comunique una lección abstracta o un significado a través de una experiencia concreta. Los valores, las creencias y la comprensión del argumentador se involucran y se comunican a la audiencia a través de esa historia. *Páthos* en griego es “todo lo que uno experimenta o siente”. Se refiere al impacto emocional e imaginativo que un mensaje causa en una audiencia.

Figuras ineludiblemente verbales

Estas elocuciones no pueden reemplazarse por acciones físicas con una significación equivalente, ya que remiten a “contenidos mentales”. Algunas son:

Relato: Se trata simplemente de la narración de hechos del pasado. En el hecho teatral, las actrices se basan en este recurso, utilizando la carta, para contar lo que les pasó a sus tías y a su madre. Son cartas que se envían una a la otra, recordando y haciendo memoria de los hechos que más marcaron su infancia, y a partir de estos recuerdos se va desarrollando la trama.

Profesión de fe: Acontece cuando, fuera de toda situación de conflicto, se manifiesta una creencia o una convicción. Esto le sucede a una de las hermanas cuando cree que es posible parar el tiempo; ella quiere pararlo junto con su hermana, para no crecer, para no tener que irse de su casa, para no sufrir (“¡Qué bien me siento sin tiempo!”).

Anuncio: La cosa anunciada puede ser una decisión o una intención. El anuncio se relaciona con el presente o el porvenir. Algunos personajes toman la decisión de marcharse de la casa para no quedarse infelices allí y para lograr surgir finalmente, aunque no saben su destino; lo que sí saben es que quieren irse, arman las valijas y se van en bicicleta, porque para ellos, lo importante, es salir de ahí.

Citación: Este recurso es usado muchísimo, porque las actrices citan a sus parientes, tomándolos como lección, modo de vida, etc.

Soliloquio: Esto ocurre en el diálogo. Los personajes reflexionan todo el tiempo acerca de sus acciones, de lo que pasó o de lo que está por venir. Devanan sus pensamientos en voz alta, dando cuenta de sus sentimientos.

Entrevista con Carolina Sancho

La entrevista a la actriz Carolina Sancho, fue hecha el lunes 22 de junio de 2015, de modo grupal, con otro compañero de la carrera de letras. Las preguntas fueron formuladas por ambos.

-¿Hace cuánto sos actriz?

-Hace un montón...de chica, de chiquita.

-¿Cómo te diste cuenta de que querías serlo?

-Creo que siempre lo supe. Después el camino te va llevando por otros lados, pero creo que siempre supe que quería ser actriz. ¿Viste cuando te mirás al espejo y jugás? Me fui a estudiar a Buenos Aire y después estudié acá con Lala Vega, hicimos un taller con ella por muchos años.

Por ahí uno piensa: toda la vida “voy a ser bombero”, “voy a ser actriz”, pero después viene todo el mandato familiar: “Que no vas a poder comer”, “que te vas a morir de hambre”... Toda una cuestión que uno dice: “Bueno, estudio psicología” y después te das cuenta de que no querés ser eso, y entonces preguntan:

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

“¿Qué querés hacer?”, y vos decís, “Yo quiero actuar, es lo que me da placer”. Tiene sus costos, como todo, pero bueno. Estudié y me decidí por ser actriz.

-¿Cómo asimilaste la obra, te mimetizaste con el personaje?

-Fue un proceso de un año que tuvimos y a cada una de esas mujeres les puse algo de mí, de las mujeres de mi familia. Entonces en ese proceso hubo mucha charla, fue como “terapia de grupo”, como que hablamos mucho, con Lala y con Luciana, que es la asistente de dirección y estuvo acá. Entonces, terminábamos siempre, sin querer, hablando de las madres, de las abuelas, de las tías. Intentás como hacer toda una “memoria” y tratás de ponerle eso a los personajes y en cada función uno se enamora más, porque vas encontrando más cosas y más detalles y el texto te lleva a eso porque es hermoso. Entonces invita a meterte en esa historia, a crearlo y a buscar ese personaje. Tenés una visión, entonces viene el director y te dice: “No, pero para mí tiene que ser esto”, entonces vas buscándolo, hasta que te terminás enganchando y enamorándote de cada personaje.

-¿Cómo ves la reacción del público? ¿Qué te trasmite?

-Cada función es diferente. El público es hermoso. Hay funciones en las que se ríen y se ríen, entonces uno los ve y como que están emocionados y terminan agradecidos y agradeciéndonos y nosotros les agradecemos a ellos. Es recíproco, porque es una emoción y porque “es la historia de una familia de mujeres”, entonces ahí comienzan los prejuicios: “Ah bueno, entonces van a hablar mal de los hombres”, entonces uno se encuentra con que todos tuvimos tías, abuelas, entonces se sienten reflejados en eso diciendo: “Mira, ahí está tal”, “Se parece a tu tío”, es eso... Y sobre todo se habla de los tiempos, que uno va pasando y cambiando, entonces piensa: “Bueno... ¿y ahora qué hacemos?” o “Me quedé sola, ya no tengo referentes” o no querer que pase, viste, que seamos chiquititos: “Quédate así de chiquitito, no crezcas”. Entonces creo que todos nos identificamos con eso y la gente queda muy agradecida en ese sentido. El sábado por ejemplo, fue hermoso, estaba lleno y el público se levantó a aplaudir y hay hombres y mujeres aplaudiendo. Entonces uno agradece, se emociona también.

Entonces es como que lo que uno quiere transmitir, llega y es buenísimo. Ellos se van pensando, se van reflexionando y te llaman después o te mandan mensajes como: “Gracias, era tanta la emoción que no podía decírtelo”, y eso es hermoso, es lo mejor.

-¿Hubo muchos ensayos previos?

-Sí, un año, por la complejidad de la obra y porque también el director es de Mendoza, entonces teníamos que ver los viajes de él. Llevó un año. Yo creo que no es una obra que la podés sacar en dos o tres meses, sobretodo porque haciendo cuatro personajes cada una, tenés que ponerle a cada personaje su impronta y mascarlo, masticarlo, ensayarlo, ponerle el cuerpo, la voz. Entonces eso te lleva tiempo, entender el texto, porque para uno dice una cosa, para otro, otra y así. Hay que ver desde qué lugar ves ese texto.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

-¿Cuál es tu personaje favorito?

-A mí me encanta Francisca, ella es la madre de las dos nenas que empiezan la obra y me encanta porque ella, con esa ingenuidad medio gangosa en el habla, manda a una a mudar, a otra a matar... (Risas.) y la ves como tan simple diciendo: "Bueno, me hincharon todos...váyanse". Y Blanquita me puede, porque es gritona y ¿quién no tuvo una empleada así cuando era chiquito? En general todas me gustan. María también con esas cuestiones con la hija y el ser irónica, y medio mala como: "Yo sé todo, no te lo digo, porque sé que estuviste con mi marido". Como diciendo que la va a hacer pagar. Y la nena también, es una nena boba. Todas tienen su cuestión.

-Hay un personaje tácito en la obra, ¿no?

-Sí, Victoria, ella no está. Cada una tuvo que pensar cómo era Victoria, igual un poco de referente tenés entre Blanquita y la madre, como es esta nena... Ella decidió dormirse, su opción era irse de esa forma de la casa, medio triste...

-¿En qué obras actuaste antes?

-En Buenos Aires actúe en una obra que se llamaba *Eventualmente* y estaba dirigida y escrita por Martín Otero, que nos permitió crear los personajes y fue bastante amplio, muy lindo trabajo.

Después actúe en obras de Muscari, una obra que se llamaba *Pornografía emocional*, que se hacía justo en una época en la que él estaba en el ojo porteño, surgiendo. Se hacía en un sótano, y era como un furor.

Después le hice la asistencia a él, en obra que se llamaba *Derechas* y actuaban todas señoras mayores, que supuestamente eran todas hermanas de Eva Perón, delirios de Muscari, lo cual era muy divertido. Tener que trabajar con personas mayores es lo mejor.

Después acá, hicimos un montón, hicimos *Palabra de piratas* que es infantil y creación de Lala Vega, después *La bella durmiente*, *La última fiesta de Iván*, hicimos improvisaciones, *Teatro de emergencia*.

También trabajé con Gustavo Lioy, que me invitó a participar en *Cómo es posible que te quiera tanto*, una obra de Daulte, una temporada en El Arrimadero que estuvo buenísimo, porque fue como un ensamble de actrices que veníamos de todos lados, y la verdad es que fue re lindo, y después hicimos el festival Daulte y vino él, vio la obra y lo pudimos conocer. Estuvo muy bueno.

¿Qué importancia sentís que le dan las personas ahora al teatro? ¿Qué te transmite?

-Para mí, el teatro es como que ayuda a no perder la imaginación, como a poder seguir en este mundo, en medio de tanta tecnología, tanta mediatización, tanta televisión, tanta información. El teatro es como que los vuelve a ese lugar donde tenés que usar la cabeza, imaginar con la cabeza, verlo y hacerlo, porque uno que da clases, lucha con la tecnología porque ya llegan con el teléfono, sacan ideas de ahí y vos le enseñás a que no, que disfruten, que se guíen de su imaginación, de lo que tienen. Que jueguen, de eso se trata el teatro, de jugar, entonces uno le

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

ofrece al espectador que se enganche en el juego de uno y a los que vienen a hacer teatro también, que sea un momento donde uno pueda volver a ser chico o un montón de otros personajes, de eso se trata. Yo creo que eso le aporta, que es algo que siempre está vigente, que pasan los años, los siglos y sigue estando. Al que le guste ir a ver teatro, no quiere perderlo, si bien los tiempos van cambiando, el teatro y sus técnicas también, y uno sigue perfeccionándose.

-Claro, es como que te vas, de cierta manera...

-Claro, si un espectador logra meterse en eso, meterse en ese juego, ya está. Le puede gustar o no, pero entraste en ese mundo. Si el actor logra eso, que el espectador se meta en eso, que se emocione, que se ría, ya está.

-La obra ¿recibió muchas críticas?

-Críticas escritas, no, críticas de compañeros que han venido y la verdad que todas han sido críticas buenas, además se sorprenden porque alguien que conoce la obra, piensa que es mucho texto y cuando ven que se ríen, que hay humor, que el texto es llevadero, entonces como que también les parece que está buenísimo. En las primeras funciones, hay algunos que te dicen: “Yo lo haría así...”, pero cada uno hace su obra, eso es lo que pasa. Cuando uno va a ver teatro, piensa: “Yo hubiera hecho...”. ¡Pero esa es otra obra, esta obra es así! (Risas.).

-¿Qué significa para vos ser actriz?

-Para mí, ser actriz es la vida, es sentir que juego todo el tiempo. Dedico todo el tiempo en ser actriz, con lo que me implica a mí, con las crisis de “no me va a salir, no me voy a acordar la letra”, con el no gustarme, con mi autocrítica, pero sin embargo lo vuelvo a elegir, vuelvo a elegir pasar por los nervios, hacer un ensayo, por los nervios que cada función te da, porque después estas ahí arriba y es como que te queda una sensación de alivio, de placer.

Yo creo que transmito disfrute. La gente se va contenta y eso está bueno. No sé, ustedes vinieron a ver la obra... (Risas.)

-José: Y bueno, yo me terminé riendo, pensé que iba a ser algo distinto porque eran todas mujeres pero nada que ver.

-María: Yo, en lo particular, lloré, vine con una expectativa y me fui con otra cosa. Además después me puse a averiguar sobre el autor y cada vez me impactaba más.

-Carolina: Claro, es que él habla de su familia, de sus tías, y sus abuelas.

María: Y en una época de dictadura...

-Carolina: Sí, porque él siempre tiene como una bajada política, sobretodo en la bajada final, en la escena de la bicicleta, que hay como un mensaje. Sus obras te van llevando, y de repente caés, y te quedás con poesía. Una obra de él es *Instrucciones para abrazar el aire*, que habla de la dictadura, habla de la historia de él y de una de las abuelas que vivía en La Plata, y te lo cuenta con un nivel...Y no es lo típico que te cuentan de la dictadura, y terminás llorando y riendo. El año pasado estuvimos con *Nuestra señora de las nubes* y es una belleza, con nada pasa a otro personaje, a otro lado.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

-José: Sí, yo veía cómo cambiaban mucho los personajes con pañuelos o peinados.

-Carolina: Sí, el director de esta obra es muy amigo de Vargas, y él sabe de las obras, sabe de él. Es que nosotros pensamos, que ya es mucho, mucho texto, muchos personajes y mucho vestuario también

Quiero rescatar el trabajo en equipo, me parece que en esta obra tenemos una muy buena relación, un buen *feeling* entre nosotras y eso hace a la obra. El conectarnos, tener una compañera al lado -además somos amigas, hermanas casi-tenernos y confiar en el otro, eso también hace a la obra, porque no es fácil encontrar un compañero de ruta, un par al lado y que no sea egoísta o mezquino. Es decir “lo construimos entre los dos”, es un diálogo, algo nuestro, nos miramos, nos escuchamos, estamos conectadas las dos, de eso se trata también, si no la obra no transmite lo que pasa, y que cada escena sea viva, hace también eso.

La entrevista con la actriz resultó muy amena, de hecho nos dejó hacérsela mientras estaba en su lugar de trabajo. Además de ser una gran actriz, enseña a los chicos a hacer teatro, motivándolos a usar el recurso de la imaginación.

Terminado el convivio teatral reflexioné sobre cómo me había impactado el personaje de Eleonora, lo graciosa que me parecía la madre de las niñas, la pena que me daban las hermanas cuando huían a otro destino, recordando con tristeza su pasado; los golpes de su padre; el escape de lo físico por medio de la imaginación y la fortaleza de todas las mujeres que habitaban esa casa, con miedo de huir para ser libres finalmente. Pude identificarme con la mayoría de los personajes debido a que a veces duele ser mujer, tener que ser tan fuerte pero tan alegre, al mismo tiempo, para una misma y para con las que quiere. Pero también las condené, en cierto aspecto, por no atreverse a ver más allá, pero luego las volví a entender ya que lo desconocido genera miedo la mayoría de las veces.

La edad de la ciruela es algo digno de ver debido a la capacidad que tienen las actrices para cambiar de personaje sin cambiar mucho de vestuario ni maquillaje, haciéndolo de una manera sumamente prolija y sin complicaciones, llegando perfectamente a la ILUSIÓN TEATRAL, ya que cada personaje era inconfundible y no dejaba dudas de lo que representaba.

Además el hecho escénico cumple su principal objetivo: dejar volar la imaginación del espectador. En todo momento, observé y escuché cómo los espectadores se reían, lloraban, se identificaban y volaban, escapando de la cotidianidad por un momento.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DE CONSULTA

ALTERNATIVA TEATRAL (versión online):

<http://www.alternativateatral.com/persona8144-aristides-vargas>

<http://www.alternativateatral.com/persona39703-guillermo-troncoso>

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

GENÉ, Juan Carlos (2012). "20 temas de reflexión sobre el teatro". *Celcit Teatro: Teoría y práctica*. N° 13. Buenos Aires.

REVISTA DINAMO (versión online).

VINAVER, Michel (1993). *Método de enfoque del texto teatral*. Arles: Actes Sud.

VIRGINTIN, Mike. *¿Cuál es el significado de logos, pathos y ethos?* (versión online).

SOBRE *MEDEA LIBERADA*

Ficha técnica

Grupo: Todoesunabroma.inc

Dramaturgia y dirección general: Luis Sarlinga¹

Actuación:

Susana “Chana” Fernández (Medea)

Susana “Kiki” Somma (Asistente)

Ángela Gandini (Gerente del hotel)

Carina Méndez (Sirvienta/Princesa Glauce)

Escenografía e iluminación: Luis Sarlinga/Leandro Mellado

Vestuario: Fernanda Bohigues

Peinados y postizos: Matías Castro/Leandro Stepanchuc

Utilería: Daniel Demarí

Muñecos: Silvina Vega

Edición de imagen y sonido: Oscar Cabezas/Sebastián Fanello

Entrenamiento vocal: Analía Villalba

Maquillaje: Micaela Araujo

Fotografía: Valeria Fernández

Asistencia técnica: Analía Villalba/Sebastián Fanello

Asistencia de dirección: Analía Villalba

Medea liberada se estrenó el 09 de mayo de 2014 en La Conrado Centro Cultural de Neuquén capital. Fue seleccionada por el Instituto Nacional del Teatro en el programa “Formación de Espectadores”. Ganó el segundo premio en el Selectivo Provincial de Teatro de Neuquén 2014, evento en el que recibió una mención especial a la escenoplástica. También fue elegida por el equipo de investigación de las Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina, como obra de análisis, con posterior foro de debate en el marco de las Jornadas.

NOTA

¹ Datos sobre el dramaturgo y director teatral, en Burgos, A. (2015). “La relación L. Sarlinga y *Medea*”, en Garrido, A. (Dir.). *Actas de las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Alejandro Finzi)*. Neuquén: Educo, p. 116.

LIBERTAD GANADA

Francisca Álvarez

*“Esta es la Madre. La que conspira a tu favor.
La que se cansa de celar a su cría.
La que protege tus negocios...
Pero no soy yo. Yo soy... las islas, la libertad
encadenada”.*

(Sarlinga, 2014. *Medea liberada*)

El sábado 11 de abril de 2015, a las 21 hs, fui a ver *Medea liberada*, presentada por el grupo teatral neuquino “Todo es una broma” en La Conrado Centro Cultural (Neuquén), y volví a verla el sábado 16 de mayo. Esta “versión libre” del mito de Medea fue escrita y dirigida por Luis Sarlinga.

La obra comenzó a prepararse en el 2013, y tuvo su exitoso debut en mayo del año siguiente también en La Conrado. Luego de ser presentada en múltiples teatros de la Patagonia (Villa la Angostura, San Martín de los Andes, General Roca, Plottier, Luis Beltrán y Cipolletti), el grupo regresó a La Conrado para volver a ponerla en escena todos los sábados de abril y mayo.

Lo primero que me llamó la atención fue el título y que se basara en un mito griego, aunque todo lo que yo supiera de este fue que una madre asesinaba a sus hijos. Por otro lado, me emocionaba la idea de ir a presenciar una obra de teatro, puesto que había pasado mucho tiempo desde la última vez. Los días previos a la función, mis expectativas se basaban principalmente en cómo se desarrollaría la trama.

La sala I no era demasiado grande, aun así resultó ser suficiente para el público de esa noche. Los asientos, dispuestos en distintos niveles a modo de gradas, permitían una buena visión sin importar la fila. El espacio escénico era probablemente más grande de lo que se podía observar, ya que una parte había sido cubierta con cortinas para permitir la entrada y salida de los personajes.

Una vez que estuvimos todos adentro, en nuestros asientos, ya no éramos muchos individuos en la platea, sino que nos convertimos en una gran masa espectadora distinta de los/as actores/rices que pronto aparecerían en escena. Y al cabo de unos minutos, comenzada la representación, ya no existía el ámbito teatral, ni las otras personas, ni siquiera yo misma: solo era lo que le sucedía a los personajes y mi mente (o nuestra mente colectiva) observándolo todo.

En un primer momento intentaba tomar notas mentales de aquellas cosas que me parecían importantes, como las entradas y salidas de los personajes, cambios de luces, etc.; pero hubo un momento a partir del cual quedé completamente sumergida en el juego escénico. Me generaba mucha intriga el porqué desafiaban a Medea a pesar del temor que le tenían. Me impresionó (de muy buen modo) que ella se revelara ante los hombres que la habían traicionado, y que dejara tan claro que ella también tenía voz y voto en las decisiones sobre sus hijos.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

El texto de Sarlinga es una reescritura del mito, tomando como referencia la *Medea* de Eurípides, ubicándola a principios del siglo XX. Consta de dos actos de una hora cada uno, entre los cuales hubo un intermedio de unos 15 minutos. Todas las escenas transcurrieron en la misma habitación del Hotel de Inmigrantes donde se hospedaba Medea, donde apenas había unos asientos, un escritorio y una alfombra.

Al comienzo se mostró un video con imágenes de la Grecia antigua, acompañadas de música que parecía de la misma época. Luego, entre cada escena bajaban las luces y se escuchaba una música; la mayoría de las veces se mostraron videos en blanco y negro, al parecer de películas antiguas, mudas, a media luz. La función de los videos podría homologarse a la de los cantos corales en las tragedias griegas antiguas.

La reivindicación de la mujer fue mi parte favorita. Por ello sentí cierta identificación con el personaje de Medea, hasta el punto de intentar justificar cada acción por dudosa que fuese, incluyendo -aunque haya sido tal vez lo más difícil- el filicidio. En cuanto a esto último, también contribuyó el hecho de que los hijos casi no aparecieran y que fueran solo muñecos, lo que no daba lugar a una identificación con ellos por parte del espectador.

Para analizar el acontecimiento teatral fue necesaria la memoria en los días siguientes y, aún más, añadir la lectura de "Veinte temas de reflexión sobre el teatro" de Juan Carlos Gené¹. Desde sus reflexiones podía identificar cada uno de los "ciclos de crisis" en mi experiencia a excepción, tal vez, del primero, ya que no pudimos ver a las actrices antes de que comenzara la representación. Ante el hecho teatral, yo estaba enajenada del presente "real" salvo por ciertas interrupciones (la voz de alguien haciendo un comentario, el brillo de la pantalla de un teléfono, el recuerdo repentino de alguna tarea pendiente, etc.). No solo había perdido parte de mi individualidad, sino que también me había desprendido de todo tiempo y lugar que no fuera el Hotel de Inmigrantes tras la llegada de Medea. Cuando pude relajarme un poco, pude darme cuenta del impacto de los cambios de voces al momento de transmitir al espectador no solo emociones, sino también actitudes y rasgos de la personalidad del personaje.

Mi gran momento de crisis comenzó en el segundo acto, cuando Medea se da cuenta de que las cosas ya no están bajo su control. Considero que fue el momento de mayor impacto emocional, ya que a esta altura me encontraba completamente entregada a ese acto conival, cuando se muestra el empoderamiento de la mujer mediante la rebelión ante las órdenes dadas, aceptando incluso las consecuencias.

Y después... cuando la representación ha concluido, los actores salen a saludar y el público manifiesta su valoración. Entonces viene el análisis profundo, que continúa cada vez que como espectadora vuelvo a pensar en el encuentro de esa noche.

Ya en el primer acto puede entreverse, gracias al discurso de los personajes en escena, el pensamiento de Creonte y Jasón acerca de la mujer, a la que consideran un simple objeto de intercambio. Esto queda en evidencia cuando

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Creonte impone como condición para ceder el trono, que Jasón abandone a Medea y se case con su hija Glauce -aunque ella no quiera.

La visión de la mujer como objeto para uso del hombre es algo presente en nuestra cotidianeidad. Al poner como personaje principal a la mujer-objeto, Sarlinga consigue, no obstante, que se la mire como sujeto, como una persona que siente y piensa por sí misma. Se puede ver a una mujer independiente, con voz y voto en lo que a su vida respecta. Sin embargo, es en el segundo acto donde se manifiesta la rebelión de Medea, cuando toma conciencia. Esa rebelión causa conmoción en el espectador, pues es violenta y drástica. Es aquí donde Medea muestra todo de lo que es capaz, y donde el espectador comprende el porqué del temor que todos mostraban al comienzo. Algunas de sus decisiones pueden parecer injustificadas, pero Medea tiene motivos razonables.

En conclusión, Sarlinga no solo consigue una excelente propuesta escénica que transmite fuertes emociones en el espectador, que lo conmueve y lo horroriza por los hechos que está presenciando, sino que también crea conciencia acerca de una problemática histórica. Reescribiendo un mito, el autor da cuenta de que la condición de la mujer como objeto para el hombre no es algo que haya quedado enterrado en un pasado lejano, sino que es algo que nos sigue afectando.

NOTA

¹ Gené, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit*, Buenos Aires.

LA CONDICIÓN FEMENINA

Florencia Guillén

La presente producción intenta plasmar lo visto y contemplado en *Medea liberada* a cargo del grupo independiente “Todo es una broma” en La Conrado Centro Cultural, en Neuquén capital. El texto literario es una reescritura en dos actos, de la tragedia de Eurípides, *Medea*.

Luego de vivir esta experiencia y disfrutar de mucho esfuerzo y trabajo en equipo por parte del elenco, he tomado temas que identifiqué en el hecho teatral y que me fueron relevantes. Sobre estos me propuse investigar y relacionarlos con la obra de Eurípides. Los temas se entrelazan con un hilo conductor en común: el papel de la mujer en la sociedad.

Llego a La Conrado con muchas expectativas. Tuve que esperar un rato. Cuando entré se veía todo muy oscuro. Era una sala chica compuesta por alrededor de diez filas de asientos dispuestos en plano inclinado para que todos podamos visualizar bien el escenario. Busqué el lugar que me era más cómodo, en el medio, y comencé a observar.

Lo primero que me llamó la atención fue el espacio escénico, lo veía muy cerca a pesar de que estaba sentada en el medio de la platea. El mismo estaba ambientado como la sala de recepción de un hotel: un escritorio con plumas de escribir, papeles de carta y un teléfono antiguo. A la izquierda se encontraban dos banquetas y una alfombra al medio. Todos estos elementos eran antiguos. En el fondo había una cortina, más clara, casi transparente, donde se podían distinguir dos sillas que con el correr de la representación me di cuenta de que eran dos camas. En la parte superior se encontraba una pantalla donde pasaban videos en blanco y negro, en mudo, con música de fondo de época. La pantalla utilizaba imágenes en movimientos cada vez que cambiaban los personajes, como cambios de escena, y en el receso también. El video reflejaba las instancias políticas y sociales del momento en la historia donde el director contextualizó la obra, principios del siglo XX. A mí particularmente me costaba entenderlo y asociarlo con la obra.

El espacio escénico nunca cambiaba de aspecto, siempre era la habitación del hotel. Lo que cambiaban o se agregaban eran algunos elementos, propios de cada personaje, por ejemplo, una bandeja con una jarra y un vaso (sirvienta); maletas, vestidos, joyas, cajas con juguetes, los muñecos que eran los hijos de Medea, y elementos que ella utilizaba como hechicera que me llamaron mucho la atención.

Se apagaron las luces de la platea y una luz enfocó la escena. Ingresaron los actores. Se escuchaba una música tenue. Me concentré en observar a cada personaje y tratar de entender los diálogos. Estos eran extensos y complejos, sobre todo los recitados por Medea y la gerente. En ese momento me olvidaba de todo, pensaba

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

solamente en los personajes y me imaginé los acontecimientos a los que hacían referencia.

El clima del ámbito teatral era tranquilo, en silencio, nadie hablaba ya que dicha representación demandaba una escucha atenta. El hecho teatral era trágico, sentía la tensión y el desconsuelo de los personajes de comienzo a fin. Era impactante, sentía rabia, tristeza y desconcierto. Fue un cúmulo de emociones diversas pero ninguna alegre ni de dispersión, marcando aún más el carácter de tragedia.

Medea liberada estaba representada por cuatro actrices que a su vez realizan cinco personajes. Cada personaje mostraba características particulares, son las siguientes:

La gerente y dueña del hotel, una persona mayor, viuda, malhumorada, siempre quejándose de la situación social y política, sentía gran temor por la hechicería. No estaba a favor de que Medea se hospede en su hotel, no quería a los extranjeros, sentía rechazo por ella. Se veía que era una mujer de clase media, que imponía su poder a través de gritos y maltratos. Ella consideraba que Medea debía aceptar el matrimonio de su marido con la princesa, obedecerle e irse.

La asistente de Medea, su amiga, compañera y consejera, persona tranquila y racional.

La sirvienta y la princesa Glauce las interpretaba una misma actriz. La sirvienta, joven, de perfil bajo, no podía opinar porque todo lo que decía era tomado como una falta de respeto, una ofensa, debido a su clase social. La única que entablaba conversación con ella era Medea que se sentía de igual condición por las desdichas en que se encontraban. Se observaba un personaje maltratado, siempre con la cabeza gacha y la mirada al suelo. Su deseo era mejorar su condición económica.

La princesa Glauce, muy joven, casi una niña, inmadura e infeliz; no quería casarse, menos tener hijos. Consideraba a Jasón, un “viejo”. Quería a Medea, la consideraba una amiga, sabía el daño que le estaba provocando y la buscaba para pedirle perdón. No podía salir de su condición de princesa, su padre la obligaba a casarse.

Medea, una princesa extranjera y además poseía el don de la hechicería. Por estas dos condiciones le temían. Enamorada de su esposo y padre de sus hijos creía que él la amaba y hacía todo por ella. No advertía que la iba a decepcionar. En ella se observan las actitudes de una mujer que intenta pelear por sus derechos; sin embargo, está bajo el poder de los hombres, el rey Creonte y su marido.

Los personajes femeninos son muy variados con diferentes roles en la sociedad, aunque presentan similitudes. Una de ellas, la más importante, era la condición de desdicha como mujer, aunque en el único personaje que no logré identificar esto fue en la asistente de Medea.

A la gerente se la distinguía por su inconformismo; tomaba las leyes sociales, las aceptaba pero quejándose de todo. La sirvienta quería cambiar su vida

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

social y dejar de servir, pero sabía que nunca podría dejar de trabajar por ende no podría estudiar y progresar. La princesa Glauce no quería casarse, quería huir de ese matrimonio forzado, quería amar de verdad. Medea, el más importante y polémico personaje, tenía que ceder a su marido para que se case con la princesa y tenga hijos con ella. Ella tenía la ilusión de que él la amaba y que hacía esto por el poder y para que sus hijos pudieran ser nobles; pero luego advirtió que la estaba abandonando. Medea debía acatar las órdenes de los hombres e irse muy lejos, desaparecer, sin derechos ni sobre su marido ni sobre sus hijos.

La Medea de Eurípides en su contexto social

La mujer en la Grecia antigua no era más que un hombre incompleto y débil, un defecto de la naturaleza, según algunos filósofos de la época. Era considerada como un ser sin terminar al que había que cuidar, proteger y guiar, lo que implicaba su sometimiento total al varón y su alejamiento de la vida pública: “La mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido” (Medea).

Las mujeres eran casadas muy jóvenes con hombres mayores, y pasaban a ser propiedad del marido como antes lo habían sido de su padre y después, en caso de enviudar, dependían de su hijo.

La educación de las mujeres estaba orientada al matrimonio, con su función de reproductora del hogar. Una vez casada, vivía con sus hijos y sirvientas tejiendo sus propios vestidos y preparando los alimentos para el esposo. Nunca salía de la casa, pues al mercado iban las esclavas.

De todo lo que tiene vida y pensamiento, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males.

(...) Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable; si no, es mejor dejarse morir. (...)

Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina. (Medea)

La división de la sociedad griega era muy clara: el mundo de la política y la libertad estaba reservado a los hombres, y el de la casa, a las mujeres. El mundo intelectual estaba casi vedado a la población femenina. Esto se observa en palabras de Jasón: “Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina”.

Medea lucha entre su amor de madre y su ansia de venganza como esposa burlada. La solución siempre es dolorosa pues, más que solución, hay desastre y muerte.

La mujer en el contexto social de *Medea liberada*

Fines del siglo XIX y principios del XX se caracteriza por la existencia de profundas transformaciones en los ámbitos ideológico, económico y social, que inciden de manera esencial en las mujeres.

Con la industrialización se lanzó a las mujeres a las fábricas, sobre todo textiles, que junto con el servicio doméstico eran las ocupaciones mayoritarias de las más humildes. Se explotaba a los trabajadores con jornadas agotadoras de 16 horas, trabajo infantil, despido libre, falta de asistencia sanitaria, hacinamiento o ausencia de seguridad laboral. En el sector de la confección, las mujeres se esforzaban hasta el anochecer dirigidas por oficiales y patronas que regentaban los talleres.

Las mujeres de clase alta utilizaban a numerosas criadas como signo de distinción y estas trabajaban, con total dependencia de los señores, prácticamente las 24 horas, por salarios de miseria. Como consecuencia de los agotadores y mal retribuidos salarios, aumentó la prostitución ejercida por jóvenes que trataban de sobrevivir. En las jóvenes de clase media se hizo frecuente emplearse como institutrices y damas de compañía.

El matrimonio burgués era un contrato social y mercantil. El contrato matrimonial -no el matrimonio ni el amor- tenía que resultar triunfante para el sostenimiento de la sociedad. El personaje femenino, cuando incumple las normas del código ético burgués, suele salir peor parado mientras que el hombre recupera su condición de hombre honrado, aunque esto le provoque la muerte, o recibe el perdón familiar y, por ende, el reconocimiento social.

Conclusiones

Con *Medea liberada*, Luis Sarlinga ha logrado volver en el tiempo y traer al siglo XX lo que sucedía en la Grecia antigua. Esto lo logra, no a través de un historicismo sino desde un gran dramaturgo como es Eurípides que poseía en su escritura y en su pensamiento, una índole moderna y “progresista” para su época. El dramaturgo griego logra trazar un conjunto de rasgos sobre la condición femenina, que admiraban y sorprendían a sus espectadores.

A través de *Medea liberada* se puede observar mucho de la condición femenina. Todas las mujeres tienen algo en común, su inconformidad, sobre todo el sometimiento en el mundo del hombre.

El siglo XX es el siglo de los movimientos feministas. El objetivo del feminismo era alcanzar la igualdad de oportunidades y de derechos. Cada mujer tiene un “personaje” es decir un papel o rol que cumplir en la sociedad pero no limitado sino lleno de oportunidades y derechos sociales. Y esto ya se vislumbraba en la obra de Eurípides:

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Pero lo que se dice de 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.

RECURSOS DE LA WEB

Información del elenco:

<http://www.alternivateatral.com/>.

Entrevistas:

http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2010/4/17/todoesunabromainc-hace-su-estreno-en-la-conrado_61566.

8300 WEB: Cooperativa de trabajo para la comunicación.

<http://www.8300.com.ar/2014/07/31/medea-liberada-mujer-que-se-transforma-en-luz/>.

Neuquén teatra:

<https://neuquenteatra.wordpress.com/2015/04/14/medea-liberada-la-version-de-una-tragedia-griega/>.

SOBRE MEDEA

Josefina Grosso

Según el mito griego, Medea es una princesa extranjera, sacerdotisa de la diosa Hécate, y de ella recibió el don de la hechicería. Enamorada de Jasón viaja con él y lo ayuda a robar el vellocino, una piel de cabra mágica custodiada por un dragón. Luego de muchos viajes, ya siendo esposos y con hijos, se instalan en Corinto, ciudad griega en la que Medea pretende tener derecho al trono, debido a sus antepasados. Creonte, el rey, accede a que Jasón sea su heredero siempre y cuando abandone a Medea y se case con su hija Glauce. Este accede y Medea cobra venganza enviando a la novia un vestido envenenado que arde en llamas al contacto con la piel. Creonte y su hija mueren quemados. Medea, sabiendo que sus hijos corren peligro de muerte a mano de los seguidores de Creonte, decide acabar con sus vidas y abandona a Jasón en Corinto.

Este mito fue tomado y reescrito por Eurípides, uno de los más grandes dramaturgos griegos, en su *Medea* (s. V a. C.), considerada por algunos, la mejor de sus obras. Tanto la tragedia de Eurípides como otras versiones del mito han inspirado un sinnúmero de textos literarios y representaciones teatrales a lo largo de la historia, también como óperas reconocidas. Y ahora está en Neuquén capital, otra reescritura del mito, *Medea liberada* de Luis Sarlinga, en la Conrado Centro Cultural, en Irigoyen 138. Este dramaturgo y director teatral nos acerca a Medea a principios del siglo XX, con el surgimiento de los primeros movimientos sociales revolucionarios y la decadencia de las monarquías absolutas.

Con la actuación de “Chana” Fernández interpretando a Medea, “Kiki” Somma como su asistente, Ángela Gandini como la gerente del hotel de inmigrantes y Carina Méndez como la sirvienta y la princesa Glauce.

En cuanto a cuestiones más técnicas, la pieza teatral tuvo lugar en la sala número uno de La Conrado, con capacidad para 80 personas, con butacas de madera escalonadas, cortinas en todas las paredes, un importante sistema de audio, equipos de luces y un escenario de 7,30 x 6,70 m2. Con una duración de dos horas, más un breve intervalo.

Los cambios de acto se llevan a cabo de forma inteligente e interesante, con un apagón de luces o la reproducción de un video en blanco y negro con alguna relación a la escena que termina con música de piano.

Las escenas más fuertes están acompañadas por música e iluminación acorde, aumentando el factor dramático de la misma.

La utilería, por Daniel Demaría, consiste en un escritorio antiguo con su silla y bancos a juego, valijas, bolsos, tazas de época, entre otras cosas. Además de un muy buen trabajo en maquillaje y vestuario que endurecen a los personajes con ropas apagadas.

El trabajo de Luis Sarlinga y Leandro Mellado en la escenografía y las luces fue fundamental para traer la tragedia desde el siglo V a. C. hasta el siglo XX. Cabe

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

agregar que seguía muy bien las características de una tragedia griega antigua: el conflicto entre el ser humano y las fuerzas supremas que condicionan su destino (en este caso el Rey Creonte), el paso de Medea de la felicidad a la desgracia, el propósito de generar una catarsis en el público a través del horror y la piedad. La acción es lenta para que se pueda padecer la desgracia de Medea, aunque esto me generó que por momentos la obra se volviera tediosa y muy larga.

Llegué a La Conrado el sábado 18 de abril de 2015, un poco antes del comienzo de la obra, y lo lamenté porque la obra empezó más tarde de lo previsto. Mientras esperaba, estaba ansiosa por ver con qué me encontraría. Yo sabía que Medea era un personaje mitológico, eso me llamó la atención, pero de Medea no sabía nada. Y tampoco había leído la tragedia de Eurípides.

Cuando por fin pude entrar me dieron un folleto y me senté, miré al escenario y me encontré con una escenografía reducida pero muy linda: un escritorio antiguo con bancos blancos a juego que ambientaban la habitación del hotel, un teléfono viejo y muchas cortinas que iban desde el techo al piso. Debo decir que las veces que he visto teatro siempre me desilusiona un poco la falta de un telón.

Después de unos minutos las luces se apagaron totalmente. Una luz ilumina a la gerente del hotel, una mujer mayor, vestida con ropas oscuras y con expresión enojada, hablando por teléfono con alguien. Ella no quiere que Medea se instale en su hotel, pero es el Rey Creonte quien lo ordena. La gerente la considera una “bruja hechicera” (Medea y Jasón eran artistas del teatro). Mientras la gerente escribe algo en un papel, le grita a la sirvienta para que limpie la habitación.

Medea, una mujer extranjera y desterrada por el Rey, llega al hotel acompañada por sus hijos y su asistente. Es fuerte, inteligente pero desdichada porque ha tenido que ceder a su esposo Jasón por órdenes de Creonte. Se mueve con gracia, como una bailarina. Su actitud es amistosa pero distante con las otras tres mujeres. Ella quiere volver al camino, ser actriz en los teatros, pero su amado Jasón está “cansado”. Su asistente y amiga de toda la vida se lamenta ya que Medea no puede ver lo que realmente está pasando: “tiene los ojos cerrados”. Jasón va a casarse con Glauce, la hija de Creonte; se llevará a sus hijos y se ha olvidado de Medea.

Al principio Medea no escucha a su asistente; cree que Jasón no quiere casarse con la princesa, que solo lo hace porque no tiene opción. Ella lo ama y mientras tenga a sus hijos no se revelará. Luego cambia su vestido negro por un traje que usaba en el teatro, recuerda los grandes momentos que pasó con Jasón. Pero en un momento de angustia y odio quema todas las cartas que le mandó la princesa Glauce, apaga el fuego y se retira. La sala está totalmente a oscuras. Esta escena con el fuego fue mi preferida, en ese momento estaba súper concentrada en el rostro de la actriz iluminado con la luz del fuego. No podía descifrar realmente qué emoción buscaba transmitir. Yo supongo que fue, de angustia.

Luego va a visitarla la princesa a su habitación del hotel, muy afligida. Ella no quiere casarse con Jasón y le pide a Medea que la perdone. Pero Medea no

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

permite que Glauce le explique algo importante. Glauce se retira. La asistente nota que la princesa está embarazada. Medea se siente estúpida por haber sido tan ciega.

Comienza una música leve, Medea se acuesta en el piso con unos muñecos. La única luz proviene de una lámpara de pie. Más desdichada aún, Medea planea su venganza. La gerente del hotel y su asistente desconocen este plan, ellas creen que Medea se irá sin pelear como ordenó el Rey.

Medea manda un vestido envenenado a Glauce. Esa misma noche, con ayuda de la sirvienta, envenena a sus hijos para que ya nadie pueda quitárselos. Solo hay una luz opaca que alumbra el hecho, lo demás está oscuro. A la mañana siguiente entra su asistente a la habitación, sabe que algo pasó, instantáneamente descubre que Medea ha asesinado a sus hijos, horrorizada llora por los niños. Llega después la gerente del hotel con el diario para informar que Creonte y su hija murieron en un incendio. Conmocionada, la gerente acusa a Medea. Secamente Medea dice que debe marcharse sola, que ahora es libre.

La tragedia termina cuando Medea deja el hotel de inmigrantes acompañada de la sirvienta. Se escuchan explosiones en las calles, el pueblo está revolucionado. Las luces se apagan totalmente. Pasan unos segundos y se ilumina toda la sala y se aplaude a las actrices.

Pasaron los días y después de muchos intentos de escribir, borrar y reescribir pude ir procesando realmente lo que había presenciado. Me di cuenta de que cuando entré a la sala solo pensaba en Medea: ¿Quién será?, ¿Por qué la obra se llama así? En el transcurso de esas dos horas solo me concentraba en ella por ser el personaje principal. A todo lo demás lo veía muy vagamente. La música de piano que se escuchaba de vez en cuando me encantó, al igual que la iluminación.

Medea será el personaje principal pero mientras escribo no puedo recordar ni una sola línea que haya dicho, ni cómo sonaba su voz. Extrañamente, las voces de las demás actrices se quedaron en mi memoria: la gerente del hotel hablaba alto y con enojo, además del hecho de que era viuda (tres veces) y no se veía tan angustiada. Eso me hizo reír. Parecía que para ella era común pasar del casamiento al velorio, del casamiento al velorio y así con sus tres maridos.

Otro personaje que se quedó en mi memoria fue la asistente de Medea. Es una lástima que no sepa el nombre porque quedará catalogada para siempre como “la asistente”.

Es llamativo cómo los pensamientos y las impresiones que se tienen mientras estás presenciando teatro cambian después de un tiempo. Al principio no entendí por qué los hijos de Medea se representaban con títeres, pero ellos realmente eran títeres en ese juego entre ella y Jasón. Si Medea no podía tenerlos, Jasón no los vería nunca, por eso los mata.

Lo que te atrapa de Medea es su decisión de matar a sus hijos e irse sin culpa. También son interesantes las demás mujeres que tienen que padecer por haberla conocido.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

De principio a fin la tragedia pone en escena acontecimientos dolorosos, terroríficos. Pero al ser re-presentados, es decir, son “ficciones, tienen un efecto diferente del que tendrían si fueran “reales”. Como dijo Jean-Pierre Vernant: “[...] nos afectan pero de lejos, desde afuera”. (2001)

Mis conclusiones son que *Medea liberada* tiene una muy buena dirección y coordinación técnica. Las actuaciones son admirables. Lo que más me gustó fue la iluminación, la musicalización y la escenografía. Esa mezcla entre las luces, los sonidos sumados a las fuertes actuaciones me ponía la piel de gallina; sin embargo, a mí parecer, podrían haber sido menos escenas y la obra hubiera sido igual de buena.

Otras de las cosas que me parecieron muy buenas fueron los videos proyectados en una cortina. Era una forma entretenida de realizar los cambios de escenografía entre las distintas escenas. Duraban unos minutos y eran en blanco y negro. Lo que puedo recordar es una imagen de una ciudad con gente caminando y autos antiguos, una bailarina bailando y cambiándose de ropa, y unos niños jugando.

Y por último, tengo que decir que lo que más me interesó de la propuesta, fue ir a un lugar que promueva el teatro y otras actividades artísticas, como La Conrado. La Conrado Centro Cultural está ubicada en pleno centro neuquino, es una de las instituciones más antiguas de la ciudad, fundada en el año 1927. Actualmente está asociada a ANAP (Asociación de Artistas Plásticos de Neuquén), ARAN (Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén), AMI (Asociación de Músicos Independientes), y TeNeAs (Teatristas Neuquinos Asociados), unidas tras el objetivo de generar espacios de múltiples disciplinas artísticas, orientadas a un ámbito independiente y de cultura local.

El establecimiento cuenta con múltiples salas, con distintas capacidades, desde 80 personas hasta de 150 espectadores. Además de la sala “El Triángulo”, que es la única exclusiva para los artistas plásticos 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.

Lugares como La Conrado y demás espacios como este son importantes, y nos proponen algo diferente en una cultura bombardeada por las megas producciones comerciales, lo que viene de “afuera”, y donde no se tiene en cuenta lo local, lo neuquino ni lo independiente.

BIBLIOGRAFÍA

- GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral)*. Buenos Aires.
- VERNANT, Jean Pierre y Pierre VIDAL-NAQUET (2001). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Volumen II. Barcelona: Editorial Paidós.

UNA PROPUESTA ESCÉNICA

Ain López

El día 11 de abril de 2015 a las 20:00 hs junto con una compañera, nos dirigimos al teatro (La Conrado Centro Cultural) ubicado en Hipólito Irigoyen 138 en Neuquén Capital, para presenciar *Medea liberada*, con el objetivo de escribir unas primeras consideraciones monográficas para la materia Literatura Griega Antigua de la Carrera Profesorado en Letras (1er año), UNCo.

Al llegar me encontré con un ambiente muy agradable. Había mucha gente. Sacamos las entradas y esperamos afuera. Estaba ansiosa. Me gusta mucho el teatro y tenía muchas expectativas acerca de esta obra. Durante mi infancia vi muchas obras de teatro y obras musicales también, y recuerdo que lo disfrutaba mucho; pero ya hacía mucho tiempo de eso, no recuerdo cuál había sido la última vez. Además pienso que ahora, más grande, puedo ver y analizar cosas que antes, no. Antes, de chica, veía historias más simples, más “para chicos”, que no son tan difíciles de entender o son historias más conocidas a diferencia de otras que puedo ver ahora, como es el caso de *Medea liberada*, que tiene toda una historia cultural detrás.

El ambiente dentro de la sala me encantó y me sentí muy cómoda. Supe cuándo iba a comenzar la obra porque de a poco se iban apagando las luces y los personajes se acomodaban en el escenario. En mi opinión, el elenco fue excelente, me gustó mucho cómo estuvieron representados los personajes. Pienso que la actuación fue muy buena y el personaje que más me gustó fue sin duda, el de Medea, sobre el cual hablaré y detallaré más adelante.

Me gustó mucho la idea de elegir una obra de teatro e ir a verla para trabajar sobre ello en la materia. En esta ponencia voy a contar sobre las expectativas que tenía, los nervios, los miedos, la satisfacción que me produjo, lo que me gustó y también lo que no.

La obra refleja el mito de Medea, una princesa extranjera en Corinto, que es desterrada por el rey y abandonada por su marido. El rey Creonte acuerda con Jasón, esposo de Medea, que este se case con su hija Glauce luego de abandonar a Medea, para ser el heredero del trono de Corinto. Jasón acepta, entonces Medea cobra venganza. Luego Medea decide acabar con la vida de sus hijos, finalmente huye.

La obra me gustó mucho. Elegí *Medea liberada* porque tenía un conocimiento previo de la tragedia de Eurípides -*Medea*- y me inquietó mucho el poder verla representada. Me surgieron expectativas sobre cómo serían los personajes, cómo ambientarían la escena, qué personajes iban a presentarse y claro, cómo se llevaría a cabo el final. Luego, mientras participaba del convivio teatral podía recordar lo que conocía de la tragedia de Eurípides y relacionarlo con el hecho escénico.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Me gustó cómo estuvieron representados los personajes, la energía de los actores, el ámbito escénico y el vestuario. El personaje que más me gustó fue el de Medea y su asistente. Medea me gustó porque la vi fuerte, sabia y luchadora. Medea es una mujer respetada por unos, pero temida por otros por el hecho de tener el don de la hechicería. En mi opinión, Medea se mostró como un personaje con mucha presencia escénica. En ciertos momentos pude sentir mucha compasión por ella. Cuando se refería a sus hijos, se podía ver y comprender el dolor que sentía al saber que podría perderlos a manos de Jasón; también podía sentir su dolor al escuchar sus lamentos debido al abandono y al rechazo de su esposo. Me impactó mucho el sufrimiento que se reflejaba en Medea. Sin embargo, en el transcurso de la acción dramática pude ver un cambio en ella: cómo al principio amaba con locura a Jasón y pedía por él y luego lo odiaba sin medidas y, cegada por el odio, fue capaz de actuar por venganza, sin atender a los límites o medir las consecuencias, y lo hace de forma destructiva y terminante.

El personaje de la asistente es otro que también me gustó debido a su fidelidad y compañerismo. Acompaña y cuida a Medea. Es notorio el amor y la preocupación que siente por Medea; es quien la aconseja para evitar que se lleve a cabo la venganza que Medea preparó para Glauce, aunque fue en vano. La asistente se comporta como una madre con ella, también por el modo en que cuida a los hijos de Medea.

También me gustaba mucho cuando aparecía la gerente del hotel. Me gustó porque me remontó a la época, por el vestuario y objetos utilizados en la escena. A este personaje no le importaba estar de un lado o del otro, sino conservar el orden en su hotel y no tener problemas con nadie. Tenía un carácter fuerte y era una mujer muy seria.

Mientras veía la obra me surgieron muchas preguntas en cuanto a los actores. Pienso que es muy difícil memorizar tantos diálogos y me pregunté cómo se deben sentir al interpretar tales personajes. Creo que los actores de *Medea* -y es algo obvio- debieron tener muchísima preparación. Creo que realmente viví una mezcla de sensaciones durante el acontecimiento teatral.

El trabajo realizado en cuanto a escenografía y vestuario también me gustó. Los objetos utilizados, como el teléfono, las cunas de los hijos de Medea, el papel y la pluma, etc. se ambientaban muy bien en la época al igual que el vestuario. Lo que destaco son los muñecos utilizados para simular a los hijos de Medea, quienes aparecían en escena siempre dormidos o en sus cunas. También creo que es difícil para el actor trabajar con muñecos y simular que son personas, creo que hicieron un buen trabajo.

Durante la acción dramática se proyectaban imágenes con la intención de ambientarnos en la época y con la intención de dar una especie de “adelanto” de lo que vendría en la próxima escena. Era fácil identificar en el espacio escenográfico, los sectores en donde se desarrollaban los sucesos. Siempre se identificaba el hotel, la habitación de Medea y separados por una cortina, la habitación de sus hijos. No

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

había un material que dividía el espacio, a excepción de la cortina, pero sí objetos con los que se identificaba el cambio de ambiente. Además, el cambio de luces potenciaba diversos momentos o situaciones. Esto fue lo que más me gustó ya que por ejemplo, en un monólogo de Medea, cuando la luz se atenuaba, sentí que hacía mucho más fuerte la escena. O en el momento en el que Medea da muerte a sus hijos, gracias al efecto producido por el juego de luces se pudo apreciar mucho más. Fue un momento muy intenso y realmente me conmoví.

En “Veinte temas de reflexión sobre el teatro” de Juan Carlos Gené (2012), se habla de las crisis que sufre el espectador, antes, durante y después del acontecimiento teatral. Había leído ese texto tiempo atrás, con una compañera, con el objetivo de trabajarlo en la monografía pero no se me cruzaba por la mente la idea de que en algún momento de la materia iba a tener que realmente experimentar yo misma esos ciclos de crisis. Por esa misma razón creo importante contar mi experiencia:

Ciclo de crisis 1: Acudí con una compañera, quien estudia lo mismo que yo. Al entrar en la sala ocupé mi lugar no muy lejos del escenario, en el medio para ser más específica, donde la vista era satisfactoria y se podía apreciar toda la escenografía.

Ciclo de crisis 2: Al estar sentada en mi lugar, comencé a depositar parte de mi individualidad en la masa de espectadores. Y empecé a esperar el momento en el que comenzara la obra.

Ciclo de crisis 3: Cuando comenzó, sentí ansiedad, y ya era parte de todos: yo era un espectador y ellos para mí, ya eran los personajes. Me emocionó y me sentí contenta cuando el personaje de Medea apareció en escena.

Ciclo de crisis 4: Se produjo en el transcurso de la trama cuando yo, como espectador, me sentí ansiosa, sentí compasión por el personaje, sentí angustia y enojo por el final, por el sufrimiento del personaje, por la decisión que se sintió “obligada” a tomar.

Ciclo de crisis 5: Cuando finalizó la obra, aparecieron los actores dejando a sus personajes atrás. Junto con las personas presentes en la sala, aplaudimos a quienes recibieron agradecidos los aplausos. Fue en ese momento en el que pude ver la emoción en el rostro de una actriz. Eso me emocionó mucho ya que me hizo pensar que gracias a la alegría de la gente que estaba allí, ella se sentía orgullosa de su trabajo.

Ciclo de crisis 6: Salimos de la sala y abandonamos el lugar junto con mi compañera. Coincidimos en que nos gustó mucho la obra y el trabajo realizado por los actores, y nos quedamos con ganas de ver más y trabajar más sobre esto y sobre el teatro en Neuquén. Queríamos informarnos y aprender más sobre el trabajo que se realiza para preparar todo. También hablamos de cómo nos sentimos. Particularmente, quedé muy feliz con la obra, me gustó mucho y me sentía frustrada porque no quería que termine; pero sabía que ya no había más que agregarle, ya que así había quedado -en mi opinión- perfecta. Hablamos, también, de las escenas que

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

más nos gustaron, y una de ellas fue en el momento en el que Medea aparece por primera vez, vestida totalmente de negro: creo que es por el primer impacto y por la ansiedad que tenía de ver a los personajes, pero ese momento fue muy importante para mí. Otra escena que realmente me impactó y me dejó realmente conmovida fue un monólogo de Medea, en el que habla de su amor por Jasón y de cómo él la abandonó.

Me fui muy contenta del lugar. Me gustó mucho la idea de ver una obra de teatro y trabajar con un material de lectura y relacionarlo, porque se aprende desde una mirada crítica y se observan cosas que quizá, antes, pasaban por alto. Todo esto me ayuda a apreciar mucho más el trabajo realizado por los teatristas. Creí que sería más difícil escribir todo y, a pesar de que me costó, me siento a gusto con el trabajo realizado. Y todo el aprendizaje adquirido en esta experiencia sé que vale la pena, además, porque me ayudó a darme cuenta de que en Neuquén prevalece el teatro (¡y del bueno!), y es algo que toda persona tendría que aprovechar y disfrutar.

En conclusión pienso que en Neuquén se le debe dar más importancia al teatro, brindando más espacios para la realización de las obras, y debe haber más “movimiento” para que la gente conozca y se informe acerca de esto, para que así se pueda apreciar aún más el trabajo tanto de los actores como de las personas que trabajan en escenografía, vestuario, utilería, sonido, maquillaje, fotografía, dirección general. Pienso esto debido a que, al comentar esta tarea con varias personas, he escuchado comentarios desde la ignorancia, afirmando que el teatro en la zona “no es bueno” o “ya no es importante”. Y ¿por qué desde la ignorancia? Porque son personas que lo dicen sin nunca haber asistido, o sin valorar el trabajo realizado por los teatristas. Me causó mucha angustia escuchar este tipo de comentarios ya que yo, desde mi lugar de espectadora, pude advertir el esfuerzo y la dedicación de los teatristas, y pienso que el teatro independiente o autogestivo es muy bueno.

Y es por esto que creo que debería haber más movimiento y sacar a la luz todo el trabajo, el esfuerzo, el sacrificio de los teatristas para que los espectadores puedan disfrutarlo. Mientras tanto, cada vez que concurre al teatro voy a ir con muchas expectativas y al final voy a levantarme para aplaudir agradeciendo el gran trabajo de los teatristas de Neuquén.

INSTANTE DE QUIEBRE

Rocío Muñoz

Para la elaboración de este trabajo sobre el teatro de la ciudad de Neuquén, la obra que elegí fue *Medea liberada*, en La Conrado Centro Cultural donde asistí a dos de sus funciones. Previamente me informé sobre la versión literaria del mito tratado en la *Medea* de Eurípides. Esto me llamó primeramente la atención y animó mis expectativas para participar del acontecimiento teatral.

Medea liberada trata de una mujer tachada de extranjera, traicionada por su marido, quien se deja llevar atraído por el poder, y como consecuencia ella junto con su asistente y sus hijos es llevada a un hotel de inmigrantes, donde se encuentra con una desabrida gerente y su sirvienta. En su estancia se observa cómo la protagonista es atormentada por la situación, y cómo toma una decisión que la lleva a liberarse de su dolor y su entorno. La salida que elige Medea involucra el asesinato premeditado de la princesa Glauce, y el de sus propios hijos. Yo entiendo además que es una forma de venganza contra su esposo Jasón.

De las distintas temáticas que percibí a lo largo de la trama, la más llamativa para mí fue “el destierro de Medea”, es decir el momento en que Medea se da cuenta de que la situación dolorosa que estaba viviendo no tiene retorno, y queda desolada, inmersa en su ira y angustia, cuyas emociones la llevan a realizar su venganza. Es en ese momento de quiebre donde voy a centrar mis comentarios, desarrollados a través de tres momentos de la figura de Medea, que marcan un antes y un después en la trama, en la representación teatral y en las percepciones propias de mi experiencia estética.

Primeras impresiones

Una vez que ingreso a la sala donde me acomodo en mi asiento junto con los demás espectadores, y en la oscuridad observo el escenario iluminado, armado con muebles antiguos (entre ellos un escritorio y dos asientos que forman parte de la escenografía y representan la sala de estar), y luego de que los primeros personajes salen a escena, me doy cuenta de que se trata de una lujosa habitación de hotel. Antes de presenciar a las actrices en escena, se proyecta un video sobre el mito de Medea, que sirve para situar al público. Es desde aquí donde se da comienzo al acontecimiento teatral y culminan los primeros y segundos ciclos temporales de la representación que expone Juan Carlos Gené en su quinta reflexión “Crisis de los vínculos”. (2012:5)

Para dar comienzo a la presentación de cada personaje y a la trama de la obra, aparece en escena la actriz que encarna el personaje de la gerente del hotel de inmigrantes, una mujer mayor de apariencia seria y amargada con un rostro de expresiones duras. Es seguida por una sirvienta de figura humilde y sumisa que trae

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

consigo artículos de limpieza. El diálogo entre ellas me causa molestia por la voz grave de la gerente y su manera menospreciativa con la que trata a la sirvienta. En dicho diálogo se introduce al personaje de Medea y su situación. La gerente opina acerca de ella, según lo que lee en un diario y por un llamado a su oficina en el que se le informa de la llegada de Medea, sus hijos y su asistente. Esta escena termina con la proyección de un segundo video acerca del contexto histórico. De esta forma deduzco que la representación tiene lugar a principios del siglo XX en la decadencia de las monarquías absolutas.

La mujer devastada

En el momento en que conozco al personaje de Medea, la observo cómo entra al escenario, se saca su velo y mira a su alrededor. Me da la sensación de que su actitud es la de una mujer poderosa y segura de sí misma. Entra seguida de su asistente que tiene la apariencia de una mujer racional y compañera fiel, se nota un sentimiento de afecto por su parte al verla sostener uno de los hijos de Medea. En relación con los dos hijos de la protagonista, están representados por muñecos que a pesar de parecer objetos formantes de la escenografía, las actrices, al hablar de ellos y manipularlos en ciertas escenas, les dan una impresión de vitalidad.

Los referentes masculinos son omnipresentes. No tienen cuerpo en la representación pero se comunican a través de un teléfono. Medea se mueve y habla sobre lo que le sucede: el destierro por parte del rey, la estadía en el hotel separada de su esposo Jasón, quien no solo la atormenta con sus decisiones sino que luego le comunica su intención de quedarse con la custodia de sus hijos para criarlos como príncipes junto con su nueva esposa. Observo cómo la protagonista asimila poco a poco la gravedad de su situación. Siento empatía por ella al ver cómo Medea en una escena se siente dichosa recordando su historia con Jasón, hablando con una voz suave sobre cómo eran como amantes y sobre el amor que se tenían. Medea habla de sus aventuras como artistas -veo a la actriz hablar sobre eso-, lo hace con otro vestuario de colores llamativos y bailando sobre el escenario. Por último recuerda momentos vividos con sus hijos en los que reconoce que Jasón es un buen padre. Esta parte de la trama hace que yo sienta empatía con Medea.

En la última escena del primer acto, Medea se comienza a ver muy triste y desdichada. Sus diálogos hablan de “la desgracia de ser mujer”. Comenta: “He perdido la confianza”, y se torna más lejana con relación a sus hijos. Este detalle lo resalta la asistente, con angustia. Cuando las luces se apagan dando lugar al intervalo, me queda una sensación acerca del personaje, como de alguien que cayó totalmente en un dolor muy profundo.

Quiebre y cambio del carácter

En el momento en que inicia el segundo acto y vuelvo a ver en escena a Medea, no dejo de advertir que su carácter ha cambiado radicalmente. No es la misma. Su seguridad cambia por desesperación al hablar con su asistente, la gerente y la sirvienta. Cabe resaltar la sorprendente habilidad de la actriz para haber adecuado sus facciones y mirada para representar ese cambio, y también por parte de las demás actrices al mostrar, a partir del cambio de Medea, actitudes de sorpresa y crisis, ayudando a elaborar en el acontecimiento convivial un clima de tensión. En los diálogos, Medea exclama en voz alta: “¡Rechazo tu Dios!”, “¡Yo soy mi propio tribunal!”. También grita con congoja: “¡Madre y amante: Ninguna de las dos me representa!”, y con esto culmina su quiebre de personalidad, abandona la identidad que llevaba a lo largo de su vida y decide tomar otra que la libere de sus tormentos.

La mujer vengativa

En las últimas escenas observo a Medea que con su nueva actitud hace uso de argumentos y tácticas para conseguir sus objetivos de venganza. Se reúne con la joven princesa Glauce tratándola amablemente, dándole consejos sobre cómo tratar a Jasón en todos los aspectos de la pareja y ofreciéndole como regalo su vestido de novia. Estas acciones son muy inesperadas, tanto para mí como espectadora como para los demás personajes femeninos. Yo sigo percibiendo a Medea sobrepasada por su ira y su pasión, y desde aquí dejo de sentirme identificada con ella, en especial al conocer las intenciones de su plan y al ver cómo prepara su vestido de novia para Glauce, colocándole un veneno mortal y haciendo que su asistente, junto con sus dos pequeños hijos, lo lleven a la boda. Aquí se proyecta un nuevo video que muestra la boda real. Ver estas dos temáticas equiparadas me hace reflexionar en la forma que eligió Medea para protestar ante ese ritual de bodas de Jasón. Desconfiando de Medea, termino por condenarla y someterla a un juicio, cuando la siguiente escena muestra la parte final de su venganza: asesinar a sus dos hijos que son totalmente inocentes. Y mi sentimiento de molestia con Medea crece al ver cómo representan el asesinato las actrices, con actitudes frías, sin la menor pizca de arrepentimiento por parte de sus personajes.

El momento de la última escena se acerca cuando la asistente desesperada dice a Medea que no encuentra a los niños, y al darse cuenta de lo que ha pasado con ellos dice lo que yo y quizás la mayoría del público estábamos pensando y, en nuestros pensamientos, reclamando: “¡¿Qué hiciste Medea?!”. El final de la representación termina al ver a Medea escapando junto con la sirvienta y el sonido del teléfono, de quien pienso era de Jasón, el hombre que lo perdió absolutamente todo a causa de la ambición por el poder.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

FUENTES DE CONSULTA

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1408173482797094&set=a.1385643291716780.1073741828.100008133663485&type=1&theater>. Sitio de perfil de Facebook, en el cual fue extraída la imagen de “Medea Liberada”, p. 5.

GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro. *Celcit, Teatro: Teoría y práctica* nro. 13. Buenos Aires.

EL SACRIFICIO

Julia Pardavila

Para hacer una introducción al motivo de este escrito comentaré que soy una estudiante de Letras, y en la materia Literatura Griega Antigua estamos estudiando la tragedia griega antigua. A partir del pedido de este trabajo debemos ver obras de teatro. Elegí *Medea liberada*, protagonizada por cuatro actrices que nos hicieron sumergir en la tragedia y en el mito de forma asombrosa.

Al ingresar al ámbito teatral de La Conrado Centro Cultural se podía distinguir la platea y delante, el escenario. Me ubiqué en los primeros asientos para apreciar mejor la actuación. Para calmar mi ansiedad leí el argumento de la obra en un folleto que nos entregaron al ingresar. Luego de un corto rato de espera durante el cual se llenó la sala, se apagaron las luces y comenzó un video filmado en blanco y negro, con escenas montadas y con música de piano ligera. En cuanto empezó el video salieron a oscuras las actrices a preparar la escena y, ante la duda de si ya eran personajes, no sabía si concentrarme en el video o en la escena.

Pocos minutos después se encendieron las luces y comenzó la actuación. Una señora atiende un teléfono y le disgustan las noticias. A medida que habla, la sirvienta está limpiando atrás de ella. El llamado telefónico anunciaba la llegada de la temida “hechicera” Medea.

Para no seguir entrando en detalle con el relato, me voy a detener en los videos. En una segunda visión del hecho teatral, al ya estar segura de que su función era despejar al espectador de la tensión del hecho trágico - esta misma función en el teatro griego la cumplen los cantos corales- pude descubrir que además de ser un entretiempos, los videos contextualizaban la escena. Un ejemplo, mientras Medea le cuenta los detalles de su vida íntima con Jasón, a la princesa Glauce, el video siguiente muestra una mujer que se desnuda y se sienta a peinarse frente a un espejo, mientras entra un hombre, también desnudo, y empiezan a besarse. Es ahí que termina el entretiempos y se da lugar a la siguiente escena.

Además de esta breve ambientación entre escenas, el acontecimiento teatral fue presentado en dos momentos, con un intervalo de 15 minutos. Este intervalo fue dado en el momento de mayor tensión, a fin de que los espectadores pudiéramos despejarnos un poco, comprender y conversar -si así lo hubiésemos querido- acerca de las escenas vistas.

Ahora bien, tentada estuve de titular esta ponencia como “teatral representación teatral” para referirme a un juego producido durante el acontecimiento teatral, a partir de la acción del personaje de Medea. “Una teatral representación teatral” está refiriendo a una actuación dentro de

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

otra actuación. Por ejemplo, cuando la misma Medea engaña a la gerente del hotel dejándola suponer que las dos personas que requieren el veneno son Medea y su asistente, cuando en realidad tiene planificado utilizarlo en sus dos hijos. Este engaño requiere una actuación por parte del personaje, para que sea creíble.

(...) cuando, en una representación teatral, un personaje del ámbito de la ficción representada observa un objeto con conciencia de su carácter ficticio o representacional, estamos entonces en presencia del fenómeno del teatro dentro del teatro, o de una *teatralidad* de segundo grado, que no radica simplemente en la mirada de los espectadores sino en la del personaje como espectador del personaje representado. (Nápoli, 2010:61)

Así es el juego que se propone durante todo el hecho teatral. En primera instancia Medea llega al hotel y pronto comienza a dudar acerca de lo que le depara un futuro cercano. Ni bien empieza a hacer cavilaciones, empieza a analizar y organizar cosas por sí sola al ver que su asistente no le brindaría su apoyo. En ese momento en que se organiza en secreto, comienza a jugar un papel doble. Por una parte, el de una mujer que acepta su derrota e incluso ofrece a su enemiga, la princesa Glauce, los mayores secretos de su vida íntima con Jasón, además de su vestido de boda en señal de arrepentimiento. Por otra parte, y es aquí donde está el engaño, embadurna el vestido con un veneno que incinera a la princesa, mientras que Medea se asegura de conseguir, por medio de la gerente, las dosis de veneno que utilizará en sus hijos.

Asimismo, el papel de Jasón en la representación teatral tiene una fuerte influencia, más allá de que no esté presente sino por medio de una llamada telefónica y de los discursos de los personajes. También Jasón tiene una doble cara. Por un lado, cuando Medea llega al hotel, confiada en Jasón cree que sería un lugar transitorio hasta que se arreglaran las cosas. Cabe suponer que, o Medea no comprendió la decisión tomada por Jasón, o Jasón la envió con la engañosa promesa de que volverían a estar juntos, cuando en realidad él quería librarse de ella para poder casarse con la princesa y ser rey de Corinto.

Como espectadora presencié en carne propia cómo Medea con la ayuda de la sirvienta, a sangre fría y sin pudor, envenena a los hijos, cuando aún me tenía engañada -como espectadora- al igual que a los restantes personajes de la escena. Ingenuamente creí que habría conseguido dos dosis de veneno para así suicidarse también. Pero no, me llevé la sorpresa, nada agradable, de ver que asesina a sus hijos y ella queda viva y triunfante, como si hubiese hecho un acto noble. Y aún más sorpresa y asombro cuando, junto con una sonrisita irónica, anunciaron la muerte del rey y de su hija.

Fui a ver este hecho teatral, dos veces. La primera vez (18/04/2015) me sumergí de lleno en la escena, tratando de ver todo y aún así no comprendí la función de algunas cosas, como las de los videos. La segunda vez (16/05/2015) fui con la intención de separarme de la trama y observé que la escenificación se

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

mostraba casi idéntica -con un mes de distancia- pero una vez llegado el desenlace no pude más que sumergirme nuevamente en el drama. Claro, hubo una diferencia, la primera vez que presencié el filicidio, Medea les dio el veneno a los niños estando de pie; en cambio, la segunda vez, los envenenó estando sentada.

Lo que se pone de manifiesto en esta experiencia es el hecho de poner en crisis la violencia humana: el ritual del sacrificio. En la cultura griega antigua, la práctica sacrificial era el método de purificación de la sociedad, hasta que la teatralidad del siglo V ateniense se atreve a cuestionar el *sacer facere*, denunciando la violencia humana. En *Medea liberada* se da casi al final. Es efectuado por Medea que ejerce, como sacerdotisa, la labor de convertir en sagrados a los niños a través del sacrificio. A estas víctimas sacrificiales quiere darles una muerte digna.

Enloquecida, Medea sustituye con sus hijos el verdadero objeto de su furia que está fuera de su alcance y nos ubica en la verdad fundamental de la violencia. Cuando *no es satisfecha* se acumula, desborda y se disemina con las consecuencias más nefastas, señaladas por la nodriza... [sobre *Medea* de Eurípides]

(...) poniendo en relación campos como el del ritual religioso, la violencia, el erotismo, lo mítico, lo trágico y lo político, la categoría central que articula el conjunto es *la categoría del sacrificio* [...]. La ambivalencia que, según Hubert y Mauss, explicaría el doble aspecto de “cosa santa” y “homicidio” que caracteriza en numerosos rituales al sacrificio, no hace más que señalar un problema todavía no dilucidado. El sacrificio y el crimen se prestan a un juego de sustituciones recíprocas. Tal sustitución solamente es posible porque ambos están emparentados. (Carreras, 2003:91-92)

BIBLIOGRAFÍA

- CARRERAS, Silvia (2003). “Violencia y sacrificio en las antiguas sociedades religiosas”, en *Invenio*, junio, vol. 6, nro. 10. Universidad del Centro Educativo Latinoamericano Rosario, Argentina.
- NÁPOLI, Juan T. (2010). “Espectáculo y teatralidad”, en *Revista Humanitas* 62, Centro de Estudios Helénicos, Universidad Nacional de La Plata.

MÍSERIA FICHA EN EL TABLERO

Daniela Huento

El día sábado 9 de mayo de 2015 tuve la segunda oportunidad de presenciar *Medea liberada*, en esta ocasión acompañada por Macarena, mi hija de 14 años. La primera vez provocó en mí fuertes emociones, por lo que designé a esta propuesta teatral como oportuna para fomentar en mi hija adolescente, el agrado por el convivio que se produce en el teatro, pretendiendo así ampliar su conocimiento sobre los espacios culturales, como así también motivar la curiosidad generadora de deseos de presenciar encuentros futuros.

Llegado el momento, nos invitan a pasar a la sala, elegimos juntas el lugar desde donde disfrutaríamos del espectáculo: la primera fila. De las 80 butacas que posee la sala, solo estaban ocupadas la mitad, o menos quizá. Luego de tomar nuestro lugar me dispongo a ver, a interpretar apropiadamente, ya que en mi primer encuentro me sentí sumida en una revolución de sensaciones, provocadas por los sucesos que allí se presentaban. Esas sensaciones suplieron por momentos a mi razón, en consecuencia, se fugaron algunos detalles que luego creí necesarios para completar este trabajo; segunda razón por la cual regresé a verla, sumada a la principal que fue mi total agrado con este acontecimiento teatral.

La puesta en escena

Ubicada en lo alto de la sala, justo arriba del escenario, se encontraba una pantalla para proyección de imágenes, comandada desde una cabina en contrapuesta ubicación. Las imágenes se insertaron a finales de escenas, no en todas, por ende, la intención no fue marcar necesariamente un final de escena sino que esas imágenes cumplieron otras varias funciones, como agregar acciones y ampliar las significaciones, a la vez que dieron un marco de referencia temporal a la representación.

En el escenario, la ambientación databa de comienzos del siglo XX. Tanto los elementos de la escenografía y la utilería, como los vestuarios y las imágenes proyectadas, contextualizaban la representación en ese tiempo, época de final de las monarquías absolutas y de gran proliferación de movimientos sociales.

Todo lo desarrollado durante la representación fue en una sala de recepción de un Hotel de Inmigrantes. Allí, un escritorio, sobre él, papeles y un teléfono, modelo típico de ese tiempo pasado; dos bancos a modo de asientos, una pequeña mesa central y alfombras.

Se encienden las luces y el sonar del teléfono concentra nuestro interés en la acción. Comienza la representación.

Una llamada. Una mujer mayor, la gerente de ese hotel, contesta el teléfono y surge una comunicación en malos términos. Ella denota el mal humor que le provoca la información emitida por un hombre de poder: debe darle hospedaje a

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Medea, su asistente y sus dos hijos. La receptora de la llamada telefónica accede a lo que no tiene opción de negar, le han impuesto esa tarea. Dispone con rabia y desgano acondicionar las habitaciones del fondo, para esto cuenta con una joven sirvienta bajo su odioso mandato. Sus formas de administrar el lugar son en evidencia desagradables, el tono de voz y los gestos que utiliza remarcan su personalidad.

La muchacha deja ver la antipatía hacia su patrona, el enfado encubierto en su sometido semblante. La impotencia de su condición no le permite reaccionar de otra manera. Sin prestarle atención a ella, la gerente vocifera en contra de Medea con su expuesto mal carácter. La sirvienta además ejerce la misión de vocera del pueblo dentro del hotel; ella traslada la opinión de “la masa” y, coincidiendo o no con esas opiniones, lo comenta sabiendo que logrará empeorar el humor de su patrona.

Luego, en una primera instancia, hace su presencia en la sala del hotel, la asistente de Medea, mujer entrada en años, muy bien vestida, de adecuados modales, notable su educación. La asistente adula el hotel y comenta la recomendación, buena opción para hacer prensa de Medea que es extranjera allí. La gerente repudia la impuesta visita y muestra sin resquemores ni pudor, la antipatía frente a esos sucesos.

Con las luces semi encendidas se pudo admirar la figura de Medea entrando en escena: tanto su vestido, como el velo que la cubre, casi completa, de color negro; traía consigo una valija. Mientras se iba despojando del velo fue posible contemplar su vestuario completo: el vestido, su peinado, sus joyas que la enaltecían, los tacos de sus zapatos, a cada paso un símbolo de su posición frente a la vida: firme, segura, soberbia, su postura erguida. Dirige una recorrida visual a su alrededor. No se presenta, no saluda, la gerente la observa. Comienza su discurso citando a su esposo Jasón, un héroe para sus hijos. Ella ama y admira a su hombre; han tramado un pacto, juntos, el que según ella, llegará a buen fin.

Medea y Jasón han planeado que él despose a Glauce, la joven princesa hija del rey Creonte. El plan consiste en permitirle a su esposo que acepte la propuesta del rey y se case con su hija, obteniendo así el poder de la corona: sus hijos heredarán el trono y Medea, el poder vedado a la mayoría de las mujeres.

La sirvienta aprovecha una oportunidad para dirigirse a Medea, le dice que la considera una buena madre, intenta introducir entre las dos un dejo de confianza. Pretende de Medea un talismán, un sortilegio para atraer al hombre que necesita, al proveedor de sus necesidades, para dejar de trabajar. Lo llama amor; Medea, en cambio, seguridad, y comienza a tener en cuenta a la sirvienta, como una utilidad en lo que pueda suceder.

La gerente trae noticias del rey, aun así Medea no se percata de la realidad. El rey intenta destruir a Medea, la extraditará, le teme por el daño que pueda ocasionarle a su hija. Los poderes de hechicería de Medea son bien conocidos y fundados.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Sin previo aviso se presenta en escena la princesa Glauce. La joven tiene buenas intenciones con Medea, se puede advertir que hubo una amistad previa a esa situación. Glauce no desea traicionarla, no quiere a Jasón, lo repudia, lo desprecia. Es por voluntad y exigencia de su padre que esa boda se ha planeado. Le repugna ese hombre tan mayor con el que la obligan a unirse. Medea no atiende a la negación ni a la repulsión de la joven; el fin de su plan ocupa su entendimiento; se dispone a recomendarle la manera de tratarlo en el lecho que alberga la intimidad de los amantes.

Luego de la retirada de Glauce, Medea y su asistente comprenden todo: Jasón la despojará de sus hijos, le será fiel a los convenios que ha tramado con el rey, la traicionará. ¡Cómo creer que su esposo sea capaz de semejante acto de traición!

Un intervalo interrumpe la continuidad de las escenas. Este intervalo se puede entender como una intención del director, de promover la expectativa de los espectadores, direccionando la ansiedad hacia la próxima escena. Luego de este lapso, en la escena se vuelve a crear el ambiente adecuado. Imágenes en la pantalla contextualizan en tiempo y espacio.

Han transcurrido tres días desde la llegada de Medea al hotel. Ella siente odio, repugnancia, desesperación. Ser traicionada por el hombre que ha amado la desquicia. El despojo de sus hijos la desborda. Rencor, hierva de dolor y celos. Se anuncia el desastre.

Ha sonado el teléfono. Es Jasón, solicita hablar con Medea. La conversación se reduce a reproches de parte de él, y reclamos de parte de ella. Ella no le entregará a sus hijos, él no se los llevará, con esto culmina la comunicación: “No se debe jugar con las verdades escritas con el corazón”. Medea se siente una mísera ficha en el tablero de Creonte; pero hará justicia, justicia que otros llamarán venganza.

Medea ha elegido un vestido, le conjura una maldición, un hechizo. Se lo enviará como obsequio de bodas a Glauce, en señal de su buena disposición ante los mandatos reales. Le dicta una carta a la gerente, con un destinatario: Jasón. Le comunica su decisión de entregarle sus hijos, mas procura el permiso de mantenerlos con ella hasta su partida. Envía la carta al palacio, en un carruaje, en el que también irán los niños acompañados por la asistente, a pasar el día con su padre; en la misma diligencia va hacia su destino el obsequio enviado a Glauce.

“Los modos del poder corrompen decisiones”. Los pensamientos de Medea comienzan a tomar forma, recuerda a la sirvienta y la incluye en sus planes. Ambas se necesitan. La gerente ha sido testigo de las reacciones de Medea ante los últimos sucesos. Esta mujer encargada del hotel cree propicio facilitarle unos “medicamentos”, eficaces e indoloros. Le está sugiriendo que los tome. Medea le solicita dos dosis. La gerente accede suponiendo a la asistente participe, sin embargo le deja bien claro que esas cuestiones tienen un alto precio, no le serán regaladas. Medea, buena entendedora del asunto, busca sus joyas y se las entrega.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Regresa la asistente con los niños, después de haber pasado el día con su padre. Está convencida de que Medea ha accedido a las resoluciones del rey.

Una decisión irremediable. Medea ya ha resuelto el porvenir. La sirvienta se ha convertido en su cómplice. Caída la noche, la muchacha ha traído desde la habitación, a los niños, dormidos, en brazos; de a uno por vez los dispone a la acción planificada por la madre. Medea coloca en las pequeñas bocas de sus hijos, el veneno en dos partes: la primera, bloqueará el dolor; la segunda, paralizará su corazón. Lo ha consumado. La sirvienta será la encargada de esconder sus pequeños cuerpos, ya sin vida.

La gerente llega absorta reportando nuevas noticias: Creonte ha muerto junto a su hija Glauce. El obsequio hechizado cumplió su cometido. Preguntan por los niños. Silencio disparador de conclusiones. Las ignorantes de lo sucedido hasta aquí, la gerente y la asistente, reparan en la dura realidad.

“Libre, el camino me espera”, dice Medea. “Ahora nadie podrá tocarlos (...), nadie los podrá profanar, sin cuerpos son míos, ahora soy libre, el camino me espera”.

Medea se marcha. Afuera la guardia la espera. La sirvienta corre detrás de ella. Suena el teléfono: “Hola...”. Fin.

Conclusiones

El dramaturgo y director trabajó en una tragedia con una marcada fuerza psicológica. Angustia, desesperación, dolor. Abrumador desenlace para una mujer sin salida, acorralada por el poder.

Este acontecimiento teatral me produjo sentimientos encontrados. Pude entender la furia de Medea por la traición de su esposo; sin embargo la odié cuando decide culminar con la vida de sus hijos, a pesar de estar representados por muñecos. Sentí impotencia y ganas de interponerme entre los niños y el veneno. En ese momento me propuse tranquilizarme, respiré hondo y entendí la realidad. Miré a mi hija y sus ojos me revelaron sus emociones. Se dibujó una sonrisa en mi rostro al darme cuenta de que mis intenciones al llevarla a presenciar el acontecimiento teatral, colmaban mis expectativas.

Y llegué a la conclusión del óptimo nivel de todo el grupo actoral. Las actrices son excelentes y, tanto el texto literario como el trabajo del director, la iluminación, la música, las imágenes y todo el acompañamiento técnico escénico, lograron crear el juego que se produce entre la escena y nosotras, espectadoras que jugamos a creer en ese código de verosimilitud.

ENTREVISTA

Efectuada (vía *chat*) a ÁNGELA GANDINI, actriz que interpreta el personaje de La Gerente del hotel:

¿En qué fecha se estrenó la obra?

Esta obra se estrenó el 9 de mayo del año 2014.

¿Cuántas funciones han presentado desde el estreno?

El año pasado hicimos 24 funciones y hasta el 30 de mayo, habría que contar 8 funciones más, lo que totalizaría 32 funciones. Además están programadas y confirmadas 2 funciones más en el mes de junio, para alumnos de escuelas secundarias, y varias más de este tipo, a confirmar en los próximos meses.

¿En qué consistió la preparación corporal para este trabajo?

Particularmente puedo decir que se hizo un trabajo de preparación intenso, que llevó 9 meses casi ininterrumpidos en diferentes niveles de entrenamiento: ensayos relacionados con el texto en sí, desentrañando el sentido profundo del discurso de los personajes, sus intenciones en cada momento. También y siempre con referencias al texto, se trabajó intensamente en la manera en que los personajes se expresan oralmente, por ej.: qué palabras se remarcan, cuál es la melodía de cada expresión, etc.

¿Cómo se preparó la expresión vocal?

Se realizó un fuerte trabajo de entrenamiento vocal, con una profesional que nos ayudó a aprender a respirar y a emitir, ya que en el teatro es fundamental aprender a proyectar la voz. Otro nivel de trabajo fue, por supuesto, el de la

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

actuación. Acá cabría toda una larga explicación que tiene que ver con el tipo de teatro que se pretende hacer y que, en consecuencia, se pretende que logren hacer los actores.

¿Las actrices de esta obra, en cuántas otras han participado?

Todas nosotras (el cuarteto femenino que interpreta a los 5 personajes en escena) hemos participado de otras obras, en distintos elencos y con otros directores, algunos neuquinos y otros no. Yo estoy trabajando con Sebastián Fanello, actor, dramaturgo y director neuquino en la obra: *Megaminón*. Con él estuve también en otras producciones teatrales, como fueron: *Permanente y Mediática*. También trabajaron con él “Kiki” Somma y “Chana” Fernández (otras dos actrices participantes en *Medea liberada*).

MIRAR CON Y A TRAVÉS DE OJOS ADOLESCENTES

Carla Dávila

“Pero la obra de arte teatral existe por el sólo instante en que se realiza ante el espectador y desaparece, se extingue con el último gesto de la representación”.

(Gené, 2012)

Ir a ver una obra de teatro no es algo que hago a diario. He comenzado mi vida académica universitaria y solo he visto tres obras con *Medea liberada*. Lo que me resulta fantástico es que recuerde imágenes de esas puestas en escenas, que se componen de vestuario, tonos de voces y gestos. Incluso recuerdo algunos rostros de quienes esperaban para ver las mismas.

Primera expectación

La expectación de *Medea liberada* tuvo dos momentos, primero la vi con mi sobrina de trece años y luego con otra de dieciséis. Antes de ingresar con la primera de ellas, decidimos tomar un café en el bar del teatro. Mientras estábamos sentadas le llamó la atención el cartel de *Medea* en el *hall* de la sala, ya algo le gustó y a mí también: el contraste entre el blanco y el negro, la expresión de Medea con un claro oscuro en su rostro. Ahora que lo recuerdo esa imagen tiene mucho del Barroco, no hay líneas precisas y la imagen de la esposa de Jasón parece esfumarse y confundirse con el negro del fondo. Aquí se produce esa primera crisis de la que habla Juan Carlos Gené¹, ese momento antes de la expectación donde se reúne un conjunto indiferenciado de hombres y mujeres que, quizás, hasta puedan concurrir juntos a un café cercano o ubicado dentro del mismo teatro y no saber si alguno de ellos es actor de la obra que esperamos ver.

Ingresamos a la sala con un folleto que anticipaba datos de la obra. Mi sobrina lo leyó rápidamente cuando nos sentamos en las butacas. Elegí la segunda fila de abajo, en el medio, para estar lo más cerca posible del escenario. El aroma de la sala fue lo primero que percibí, un aroma dulce y suave; luego, la música triste de un piano. Me detuve a observar la disposición del espacio escenográfico que se dejaba ver bajo una tenue luz. Enumeré aquellos objetos en mi mente: un escritorio, dos bancos, una mesita y una silla, todos los muebles blancos y con detalles dorados, que señalaban, para mí, los años '30. La escenografía la completaban dos alfombras marrones, una lámpara colgada del techo y elementos varios colocados arriba del escritorio, como papeles, un tintero y un teléfono.

Las luces se apagaron y de allí en más el tiempo pareció detenerse en ese cuarto de hotel de inmigrantes. Luz a la izquierda y aparece la gerente del hotel hablando por teléfono. Observo su vestimenta, un vestido negro rotundo con una puntilla blanca rodeándole el torso y la espalda. Lleva un peinado recogido, lo que

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

más me impactó fue su mirada brillante. Hablaba de la llegada de una huésped que no tenía su menor aprobación. Pienso entonces que la obra está ambientada en Buenos Aires a principios de siglo XX, pero, por las imágenes que se proyectan en el telón de fondo, cambié de idea. La presencia de la realeza en esas imágenes me lleva a algún país europeo donde se mantenía la monarquía.

Mientras la gerente ha estado hablando, la sirvienta ha limpiado a su alrededor y le ha estado dirigiendo miradas sutiles pero fuertes. Se entabla una discusión entre ambas, presentan diferentes puntos de vista respecto de Medea. La gerente dice que es una extranjera que traicionó a su padre y mató a su hermano; la sirvienta afirma que es una mujer rica. La gerente dice que es una “venida a menos”, que usa ropa alquilada para mantener las apariencias. Entre las dos mujeres hay una diferencia de poder que llega a ser incluso visual: la sirvienta está en el piso cepillando la alfombra y la gerente está sentada limpiando objetos, al parecer de plata.

Con la aparición de la asistente de Medea me sorprende bastante, pues su voz es muy cálida, sus movimientos son delicados y suaves, hasta su aspecto es radicalmente diferente al de las dos mujeres del hotel.

Al fin llega Medea, su imagen es imponente, majestuosa. Lleva un velo negro y un vestido del mismo color con combinación de telas tornasoladas, algunas joyas cuelgan de su cuello y adornan sus manos. Entra con paso firme, como decidida a lo que va a hacer en ese lugar; sus botas resuenan cuando camina delante de mí. De hecho cuenta, muy segura, que su esposo irá a verla por las noches, por lo que pide una entrada discreta para él. Entran seguidamente los niños durmiendo en brazos de la asistente y la sirvienta; son muñecos pero me impresiona su confección, ya que tienen rasgos muy humanos que se acompañan con los movimientos articulados de sus cuerpos. Más allá de ello, la palidez de sus rostros tiene una apariencia mortuoria. Aquí pienso en lo que Jorge Dubatti decía sobre el teatro de los muertos en las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén de 2014.

Volviendo a la escena que vengo recapitulando, noto que allí hay una clara jerarquía de poder. Si antes el poder lo tenía la gerente ahora es de Medea, la primera le teme por su fama de hechicera. Una vez solas, la asistente y Medea, esta se relaja, comienza a sacarse capas de una imagen dura y resuelta, se quita las botas, se suelta el cabello, se desprende de sus joyas y solo se deja un colgante sencillo. Su aspecto se torna más natural y, por qué no, más descuidado al quedar luego en una bata antigua y descalza. Cuando Medea queda sola, si los colores que han pasado delante de mí han sido sombríos, negros, grises, marrones, ahora cuando ella comienza a sacar de su valija sus antiguos atuendos de actuación hay colores vivos, brillantes y llenos de vida. Eso representa el pasado, la felicidad que se ha ido.

El maquillaje de Medea deja entrever una sombra marcada al costado de su nariz, lo que me da una sensación de rostro cadavérico. Todo esto recuerdo de la primera expectación.

Segunda expectación

El sábado siguiente fui con mi sobrina de 16 años, llegamos al teatro minutos antes de que comenzara la obra, compramos las entradas y aguardamos en el sillón que está en el *hall* de la sala. Primera observación de Agustina: nota que los que están esperando como nosotras son mayores. “Son todos viejos”, dice, “¿Son todos profesores de la Universidad?”, la misma conclusión que había sacado la de catorce. “No”, le digo, e inmediatamente: “¿Por qué son todos grandes?”. “Porque les gusta ver teatro”, fue mi pobre respuesta. Olvidaba que antes de llegar vimos a un chico en la esquina del teatro, sentado sobre un paredón, creo, leyendo en la noche un pequeño libro con la escasa luz del alumbrado público, y Agus dijo: “En Neuquén ves a cada uno”. Le resultó extraño y a mí también. Luego vimos que era uno de los que esperaba para ver *Medea*.

En el sillón, las preguntas siguen: “¿Cómo es la sala?”. Le digo que la sala I se parece a la del cine, con las butacas inclinadas, a diferencia de la sala II donde se veía que preparaban un recital. Le pregunto ahora yo dónde quiere sentarse, me dice que en el medio, pero cuando ingresamos veo dos asientos en primera fila vacíos y me atraen de inmediato. Estar lo más cerca posible es lo que quiero, esta vez desde la izquierda.

Ya sentadas en los asientos, mi sobrina hace su primera acotación, me pregunta si va a ser un espectáculo de danza contemporánea o van a hablar, me río. Le digo que hablan. “Seguro que no voy a entender nada”, me dice; yo callo. Encuentro en estas preguntas ese segundo momento de crisis que postula Juan Carlos Gené, donde el público ya forma parte de una masa de espectadores y se prepara, tiene expectativas.

Comienza la función y esta vez ya no le presto tanta atención al vestuario ni al mobiliario, sino a los diálogos y los gestos. La postura de la gerente respecto de Medea, al comienzo, es de rechazo, luego, de temor; en cambio la sirvienta tiene una imagen positiva de Medea, le dice que debe ser buena madre por cómo duermen sus hijos. En diálogo con ella, la sirvienta le dice que tiene sueños, que puede ayudarla a cambio de algún talismán, sortilegio que la aparte los males y la acerque a un hombre, un buen padre para sus hijos, un buen proveedor del hogar. Ella no tiene familia, dinero, ni instrucción; sueña con ya no tener que trabajar.

El papel de Medea es imponente: cada mirada, palabra y movimiento es relevante a mi mirada. “Ningún hombre es de nadie”, “La amistad es sacrificio”, “El amor es un invento de los hombres”, le dice a Glauce. “Deberíamos partir a los niños en dos para ser justos”, le dice a ese Jasón al que cree estar hablando pero el que

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

nunca aparece. “Todos hablan del destierro como si fueran vacaciones porque no han probado el exilio”, le dice a la gerente.

Medea es la extranjera que sobra, que molesta a los planes de poder de Jasón. Ella recuerda todo lo que ha hecho con su marido, incluso cómo ha engendrado a sus hijos. Jasón es su camino. Medea es elegante, fuerte, inteligente, audaz, sensible, creativa. Cuando decide matar a sus hijos no hacen falta palabras: el ritual de muerte comienza cuando la sirvienta-ayudante ingresa por la derecha portando velas y sábanas blancas. La luz es tenue en el espacio escénico, lleva la mesa más pequeña a la izquierda del mismo. Medea aparece en el centro llevando a uno de sus hijos en pijamas y semidormido. Yo estoy cautivada por segunda vez con esta escena, Agustina ríe un poco por el muñeco, yo he ingresado al pacto ficcional y lo que veo es la mirada terrible de Medea llevando a su hijo hacia ese pequeño altar que se ha construido con la mesita. La sirvienta observa, no critica, no dice nada, ayuda. El dolor de la madre se expresa en cada gesto, beso, sollozo. Cuando van a matar al segundo niño, la sirva parece dudar pero se apresura y lo trae del cuarto.

Medito y saco la conclusión de que algo de lo visto se me escapa, no puedo comprenderlo del todo. El no ser madre aún no me permite percibir otras sensaciones que creo que tuvieron quienes allí sí lo eran.

A la salida del teatro Agus me comenta sus impresiones. Le dieron mucha gracia los muñecos, y entendió bastante. Tenía miedo de que en la escena de la quema de cartas se prendiera fuego el vestido de Medea y ya estaba a punto de levantarse para salir de la sala. Le gustó mucho la construcción de cada personaje: a todas las actrices les quedaba el papel justo, aunque le habría gustado que hubiera otra mujer para el personaje de Glauce realizado por la misma actriz que hizo de sirvienta. Pensó que en algún momento aparecería Jasón (la misma acotación que hizo mi primera sobrina), le habría gustado que hubiera un telón y por último dijo que le daba miedo de que las actrices olvidaran la letra. Además, pensó que Medea había dormido a los niños y que en adelante los cuidaría la sirvienta.

Conclusiones

Por qué nada, ni siquiera formas actuales del espectáculo técnicamente más perfectas como el cine, puede sustituir la presencia viva del actor, que brinda ese hecho irrepetible que solo él y sus acompañantes de ese día pueden ofrecer.

El conjunto de espectadores hemos aplaudido efusivamente en las dos oportunidades. Me siento feliz de tener un teatro de tal calidad en Neuquén. Esta es la respuesta en masa que menciona Gené también:

Y todo ese devenir crítico tiene una respuesta en masa de los espectadores y de cada uno de sus individuos, que han vivido permanentemente (en cambio) la cambiante crisis que presenciaron por estar separados del escenario por su condición de espectadores.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

En el primer caso noté que la expectación fue muy diferente por varios motivos: era la primera vez que mi sobrina iba al teatro, todo era nuevo para ella; no conocía la tragedia de Eurípides, y, por su edad, le dio pudor y corrió su mirada cuando en el telón de fondo proyectaron imágenes de una pareja de amantes desnudos. El acto sexual y la desnudez es algo que está “prohibido mirar”, a cierta edad, por lo que considero que fue una mirada incómoda para ella y para mí por haberla llevado. En ese momento pensé: “¡A dónde la traje! Tal vez debería haberla visto antes yo”. Admito que mi mirada fue diferente, si bien todas las expectativas deben serlo; porque yo conocía la obra trágica, había ido al teatro, al menos dos veces, y, por mi edad, no me daba pudor la desnudez humana.

Me pregunto dónde comienza la expectación. ¿Será desde el momento en que decidimos ir al teatro, en ese deseo de participar de ese acontecimiento tan atrapante que es el espectáculo teatral? Luego, la elección de una obra interesante. Al comienzo había elegido *Antoine y Carmelinda* (dirección de Carol Yordanoff) basada en dos textos de Alejandro Finzi porque me gusta cómo este dramaturgo crea sus personajes y los escenarios que plantea. Busqué una acompañante, una amiga, no pudo, entonces invité a mi sobrina mayor que nunca ha asistido a un teatro (perdón, sí fue a ver una obra en inglés con un instituto donde estudiaba). Elijo a alguien porque creo que es un momento lindo para compartir. Llega el día, nos arreglamos, tomamos el colectivo Senillosa-Neuquén que nos deja a dos cuadras del teatro Ámbito Histrión. Antes de llegar mi sobrina de 19 años me dice, en broma: “No va a ser en blanco y negro”, aludiendo a algunas películas que me gustan y he intentado que vea. Me río. Llegamos y como todavía no hay nadie en la entrada, me dice: “Para mí, que se suspendió”. Y sí, la chica del teatro me dice que el actor se enfermó y que es muy probable que la próxima función también se suspenda. Cambio de planes. “Vamos -le digo- a La Conrado Centro Cultural, están dando una obra que también es linda”. Llegamos y la función de *Medea liberada* ha comenzado hace treinta minutos por lo que no podemos ingresar. Terminamos la noche de teatro comiendo y charlando en un restaurante, hablando de todo, menos de teatro.

Entonces decido que la obra a analizar será *Medea liberada*. Llevo a otra sobrina, esta vez de 13 años. Tenemos gustos parecidos así que confía -parece- en que la obra será por lo menos entretenida. Llegamos con tiempo, compramos las entradas, nos tomamos un café en el barcito del teatro y entramos.

En casa otra sobrina me recrimina que a ella también la lleve al teatro, la invito. Esta vez llegamos justo y no alcanzamos a tomar nada. Tanto mi sobrina de 13 como esta última de 16 han reparado en que, por lo general, los que esperan para ver la obra son gente mayor.

Cuando volvimos de las dos expectativas de *Medea*, ellas me han contado sus impresiones: algunas imágenes les han quedado haciendo ruido. Pienso y me gusta pensar en que, como a mí, sus primeras experiencias como espectadoras teatrales quedarán guardadas en su recuerdo por mucho tiempo.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Me vuelvo a preguntar si el proceso de expectación no continúa después de terminada la obra, cuando la recuerdo y pienso en alguna idea que me pudo haber sugerido solapadamente. No sé, pienso que seguir reflexionando en la obra significa que el espectáculo teatral tiene algo que lo hace único, que lo diferencia de otras expresiones como el cine, donde por más que se vea dos veces la misma película siempre será idéntica, aunque no así la mirada que sobre ella tengamos.

Juan Carlos Gené plantea al respecto:

La corporalidad total de lo teatral se pone entonces en evidencia; y tanto, que el teatro muere cada vez, para renacer al día siguiente en un hecho muy semejante al del día anterior, pero inevitablemente diferente.

En el teatro tener a las actrices en vivo, haber notado que a pesar de ver la misma obra hubo muchas diferencias en los movimientos de los personajes, en sus miradas, me resulta maravilloso. Pienso también que mi mirada no fue la misma la primera que la segunda vez, y que tampoco las actrices deben haber sentido lo mismo en la penúltima representación que en la última del ciclo de *Medea*. Además, noté que la energía fue otra, lo percibí, por ejemplo, en la danza de Medea con las muñecas, la de la primera función fue un poco más larga y con movimientos más marcados, mientras que en la segunda función esa danza parecía ser la misma pero no lo era. Hasta pude percibir un brillo especial en los ojos de una de las actrices, que no tenía en la función anterior, un brillo de emoción, de saber que su personaje va a morir hasta nuevo aviso.

Ahora, que por primera vez me he sentado a escribir y a reflexionar sobre la expectación teatral, entiendo lo que dicen quienes hacen teatro, que leer teatro es “teatro leído”, que la obra teatral está escrita para ser representada y allí está estrictamente el teatro, en el acontecimiento convivial. Gené lo dice claramente: “No es teatro hasta que no se ha materializado en el cuerpo actoral, en un espacio y un tiempo precisos”.

NOTA

¹ Gené, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. Buenos Aires, versión digital.

SOBRE FEDRA. MIRAR LA SOMBRA¹

Ficha técnica

Elenco:

Fedra: “Kiki” Somma

Hipólito: Sebastián Fanello

Nodriza: Ángela Gandini

Teseo: Raúl Braga

Artimedes: Carlos Klein

Mujer de Creta: “Chana” Fernández

Mujer de Atenas: Gisela Dolzadelli

Minotauro: Daniel Cuevas

Escenografía y vestuario: Luis Sarlinga

Utilería: Daniel de María

Esculturas de animales: Valeria Dalmon

Diseño de luces: Fabrizio Ávila

Edición de imagen y sonido: “Javi” Cente

Confección de vestuario: Reciclarte

Asistencia de dirección: Sebastián Fanello

Asistencia de producción: “Kiki” Somma

Dramaturgia y dirección: Luis Sarlinga.

NOTA

¹ Sobre *Phaedra*. Versión libre de la tragedia de Séneca (2014), de Luis Sarlinga.

LOS PRIMEROS ENSAYOS

Cinthia Bassi

El primer ensayo de *Fedra. Mirar la sombra* se llevó a cabo el 25 de septiembre a las 18:30 hs en La Conrado Centro Cultural, de Neuquén capital. El eje central del mismo fue la utilización de sillas y del espacio. Los actores (7) se encontraban descalzos sobre el piso cubierto de polvo amarillo. La primera parte de descontracturación física fue el silencio. Comenzaron realizando tareas de relajación y liberación del cuerpo para luego adentrarse en el libreto. Estuvieron alrededor de 2 hs estimativamente, trabajando la energía, el roce con el cuerpo del otro y con los objetos (sillas), y posteriormente pasaron a leer una parte del libreto. Finalizaron leyendo párrafos todos juntos al mismo tiempo, generando un cruce de voces.

Pudimos ver también cómo la silla no es un objeto separado del cuerpo; en la representación de distintas emociones esta formaba parte de las mismas. Las sillas no están puestas para la decoración. Los objetos están en un diálogo continuo con el sujeto.

Además de las expresiones corporales, el director utilizó un código lógico formal: 1-2-3-4-5, pero es importante recalcar que el cambio está en cómo lo dice cada actor; y, también introdujo instrumentos musicales. Su propuesta fue que cada uno de los actores se conecte con su cuerpo. Particularmente me pareció interesante la manera en que fueron transmitidas las emociones (sentimientos opuestos) sin usar las palabras, sino recurriendo directamente a la gestualidad. Una novedad fue que el texto literario en sí no ocupó el primer lugar, sino que el cuerpo fue el primer lugar de trabajo.

El segundo ensayo se llevó a cabo el 20 de noviembre a las 18:00 hs. Los actores, incluso el director, se encontraban descalzos. Algunos vestidos con ropa de uso cotidiano y otros se colocaron parte del vestuario como una camisa blanca y un pantalón negro. También trajeron instrumentos para incorporar a la escenografía.

La primera parte de descontracturación física consistió en aflojar la voz, el cuerpo, cada uno a su manera, elongando, saltando, golpeando los pies fuertemente contra el piso, emitiendo distintos tipos de sonidos (bababa, mamama, prrrr, ohaohaoha) y relajando los músculos faciales. El director les pidió que busquen la presencia de todo el cuerpo. Realizaron un juego de voces, sillas y posturas: todos juntos con distintas poses (elegidas por los actores), disminuyendo o bajando los tonos, enunciando un breve fragmento del texto. Para las correcciones del cuerpo realizaron, en silencio, distintas poses reflejando la acción de dormir.

¿Qué pasa con la postura del cuerpo? Todos se sentaron derechos, estáticos. Después, recitaron los fragmentos que pronunciaba el director mirando al público. Dicha descontracturación física y vocal les dio seguridad, fuerza, unión colectiva, ritmo interno y comunión, además de potenciar la energía.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Luego realizaron una prueba de los nuevos instrumentos, con el objetivo de ir determinando los adecuados para cada situación escenográfica. En círculos arrastraron las sillas, tocando instrumentos, haciendo ruidos con las extremidades, produciendo aullidos, gritos, etcétera. Manteniéndonos en la línea instrumental, podemos decir que el instrumento que lideró el ritmo es el tambor.

En la prueba de “los aristócratas”, escena número 3, los actores actuaron de una manera más grotesca; hasta los sonidos eran más grotescos. Pareciera que nos encontráramos frente a payasos de circo; fue inevitable no emitir alguna sonrisa. Realizaron pruebas de imágenes para ver si servían o no, es decir, si producían algo en el público presente (estudiantes de la cátedra de Lengua y Literatura Griega I, UNCo). Sentados en las sillas ensayaron nuevamente la escena, en la que los sonidos se volvían aún más arlequinescos; decían las cosas con un tono más burlesco, más profundo. A medida que reiteraban la misma escena se producía más gestualidad. Así fue posible percibir mejor el asombro, las risas, el asco, etc. en las distintas partes de la acción dramática. Incluso cuando lo creyeron necesario, los actores dieron golpes con las sillas para poner énfasis en determinadas partes del enunciado.

Estuvieron alrededor de 2:30 hs estimativamente, trabajando la energía, el roce con el cuerpo del otro y con los objetos (sillas e instrumentos), y posteriormente pasaron a representar una de las escenas que incluía al corifeo, generando un cruce de voces y sonidos.

El eje fundamental de *Fedra* es la monstruosidad. El director sostiene que más que el incesto, la tragedia de Fedra es la de una mujer que se enamora de la juventud perdida, ya que ve en Hipólito al Teseo del cual ella se enamoró.

Sarlinga postula que en esta obra sacan el aspecto más trágico: el suicidio de Fedra. En este caso, el “suicidio” de Fedra es aceptar la mediocridad de quedarse cuidando al rey que se vuelve viejo y llora. Como espectadores, tampoco podemos ver al monstruo que destruye a Hipólito, sino más bien vemos a un Hipólito que es destruido por ese otro monstruo: el anonimato de la desaparición. Esto es una monstruosidad mucho más sutil y más actual, pero no duele tanto.

UN PROCESO LÚDICO

Nicole Astete

Me propongo analizar los ensayos de *Fedra* del director bonaerense-riograndino Luis Sarlinga. Para este fin, me introduzco como espectadora y tomo apuntes de cada encuentro.

La primera parte de *Fedra* se utiliza para dar una introducción de los acontecimientos. De la primera escena, o prólogo como la define Sarlinga, me llamó la atención la simplicidad de los objetos que se utilizan -como los libros viejos dispersos por el suelo, y las sillas que básicamente hacen de instrumento y asiento para los actores. Los motivos de esta simplicidad son, por un lado, la realidad de los modos de producción del teatro neuquino. Sarlinga comentaba en estas VII Jornadas de las Dramaturgias, que nunca se tiene el presupuesto suficiente para hacer la escenografía que al director y al equipo les gustaría. Por otra parte, el hecho escénico cuenta con cierto tiempo para hacer funciones y cuando se acaba el público debe comenzar a girar por las demás salas del país para recaudar los gastos que implica la puesta en escena.

Sarlinga piensa en el teatro con una visión práctica. Además, “el límite es lo más importante que las obras tienen para ser creativas”, mencionó Sarlinga refiriéndose a que cuando una obra tiene de todo termina siendo un mejunje ininteligible. Por ejemplo, al comienzo de la producción escénica Sarlinga se había planteado incorporar un coro con diez actores pero, al momento de audicionar y ensayar, les fue imposible porque no coincidían los horarios. Por ello, la primera parte de la obra cuenta con algo sencillo, como las sillas que se transforman en otros objetos y que al mismo tiempo sirven para hacer ruido, para ser lanzados y luego ser juntados; entonces aparece el espacio escénico, el mundo de Fedra. Las sillas quedaron como estos objetos de actores/actrices que se encuentran en un estado de letargo, de ensueño, y, cada tanto, los actores se levantan de sus sillas, toman los libros diseminados por el suelo y leen fragmentos de los mitos implicados en la obra.

También, Sarlinga trabaja mucho con las expresiones del cuerpo y las emociones; disfruta trabajar con actores que demuestran lo que realmente sienten; busca ir al fondo de los sentimientos para encontrar aquello que en la vida cotidiana el actor no expresa o experimenta. La actriz que interpreta el personaje de Fedra -según el director- debe ser muy emocional. El personaje de Fedra tiene más que ver con el drama de la vejez. Es el drama de sentir que por última vez se puede enamorar. La tragedia de Fedra es, para Sarlinga, la tragedia del ser humano que tiene que aceptar que está envejeciendo y que ciertas cosas, como enamorarse, no van a suceder más.

Experiencia expectatorial

No pude ser partícipe de los ensayos iniciales aunque asistí al encuentro del 20 de noviembre, que se llevó a cabo en la sala 1 de La Conrado Centro Cultural, de Neuquén capital. Al entrar a la sala me encontré con cierta oscuridad. No había más luz que la del escenario, que por cierto era muy tenue. Cuando abrí la puerta, los actores y actrices estaban en silencio pero después de haberme dado vuelta para cerrarla comenzó un “concierto” de cornetas, maracas, cultrunes, ocarinas. De esta manera, comenzó la escena prologal.

Los actores daban vueltas por el escenario haciendo sonar sus instrumentos y arrastrando las sillas. En un momento, todos pararon, tomaron sus libretos y comenzaron a recitar. Sarlinga, en este sentido, no les dio indicaciones sobre cómo debían proyectar sus voces sino que los dejó jugar con la entonación, el volumen. Algunos recitaban sus líneas a viva voz; otros, que parecían más inseguros o introvertidos, tenían los libretos en sus manos y su voz sonaba un tanto apagada. Igualmente, estamos ante el esbozo de un hecho que pretende ser puesto en escena en abril del próximo año. Por ello, aún vemos desdibujadas las características de los personajes y quedan muchas escenas por ser ensayadas.

Los actores estaban vestidos con su ropa más cómoda. Algunos llevaban medias (esto les permite tener un mejor desliz sobre el escenario), otros estaban descalzos; vestían *joggings* o calzas aunque exactamente no había una regla o sugerencia de cómo vestir. Con respecto al vestuario, “no está previsto, por el momento” -comentó el director. Los actores eran siete. Sarlinga tiene pensado incorporar a más actores. El espacio físico de La Conrado es al estilo de la caja italiana, que separa a los espectadores de los artistas -aunque ese espacio es mínimo. Las paredes de la sala son negras, todo allí es negro: el piso del escenario, las cortinas, los tachos de luz. La sala cuenta con una capacidad de 100 personas, aproximadamente. Las butacas son de madera y están un tanto gastadas por la concurrencia de los espectadores; están ubicadas como si fuera una tribuna. La escenografía aún no está montada ya que la obra espera ser estrenada el próximo año.

Continuando con la descripción del ensayo, las voces de los personajes comenzaron a mezclarse y a superponerse desorganizadamente. Algunos de los actores, que formaban parte del coro, repetían las palabras finales de la conversación entre Artimedes e Hipólito. Sarlinga intervenía para indicar las entradas del coro y dar sugerencias en cuanto a la postura corporal del coro.

Se dio la introducción al mito. En un momento, el coro de mujeres y el resto de los personajes elevaron a la diosa Artemisa Diana, la virgen cazadora, una súplica para que los bendiga en la empresa de cazar. Durante la plegaria, los del coro levantaban sus sillas y desde lo alto las dejaban caer, golpeando el suelo del escenario tanto que, como se trata de una caja negra de madera hueca, el sonido

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

retumbaba en la sala que posee una excelente acústica. Luego, todos, menos Hipólito y Artimedes, abandonaron el escenario con música y gritos.

Artimedes e Hipólito mantuvieron una seria conversación. Este diálogo fue ensayado al menos tres veces. Cada vez, el director aportó una sugerencia o pidió a alguno de los actores que aporte su visión. Sarlinga, en este sentido, es muy abierto a recibir comentarios porque se trata de un equipo en el que todos son conocidos y saben cómo trabaja el otro y cómo pueden ayudarse para explotar a los personajes. Los actores volvieron a comenzar la escena; cambiaron de entonación, de volumen; se divertieron cambiando de acento, e incluso se hicieron bromas. En un momento, Hipólito golpeó el pecho de Artimedes y ese golpe sonó tan fuerte que todos comenzaron a reírse. Y volvieron sobre la misma escena.

Esos dos personajes daban vueltas por todo el escenario, ya que parece Artimedes perseguir a Hipólito. Durante una conversación, Hipólito acomodó las sillas que los demás habían dejado diseminadas a lo largo del espacio escénico. Al terminar, dejó caer una silla y se produjo un gran ruido. Por detrás, se escuchó el sonido de la caza: gritos, corridas, una corneta a lo lejos. Se produjo una discusión entre ambos; subieron el tono de voz. Hipólito no quiere escuchar las palabras de Artimedes que le relata las aventuras de su padre. Se produjo una equivocación en el recitado, tal vez por eso volvieron a comenzar la misma escena. Sarlinga propuso cambiar la entonación y otras cuestiones con respecto a la pronunciación. En este segundo comienzo, Hipólito dispuso de manera distinta las sillas con las que al principio había formado una hilera. Ahora, los golpes al soltarlas fueron más fuertes y con ellas se creó un círculo en el que quedan encerrados, Artimedes e Hipólito. Llegó el momento de ir a cazar; se fueron del escenario por un costado para unirse con el resto.

La misma escena, es decir la del prólogo, fue ensayada, al menos, unas tres veces. Se volvió sobre pequeños errores y se trató de mejorarlos. Para ello se les pidió opinión a todos. Los actores se tomaron un breve descanso. Durante ese período, Sarlinga les propuso entrar en la faceta del personaje; para ello, necesitaban concentrarse. Algunos revisaron el guión, otros lo recitaron en voz alta. Propusieron nuevas formas de representar tal o cual escena. Se dieron ideas los unos a los otros, y también, críticas o puntos de vista.

El ensayo ha concluido. Antes de retirarse, el director preguntó a los actores cómo se sintieron y sugirió tener un mayor compromiso así como pulir ciertas escenas ensayadas en los encuentros anteriores; incluso, Sarlinga ofreció su casa de campo para los ensayos, ya que la sala de La Conrado se alquila y no es para nada económica. Uno de los actores comentó que esta era una propuesta distinta a todas en las que había trabajado; también, propuso una serie de sugerencias como el ir previendo las fechas de los ensayos para el año que viene, y la vestimenta del monstruo, Minotauro, entre otras.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Sinceramente, me gustó la modalidad con la que este equipo trabaja. Algunos de ellos están allí por vocación, otros, por su estudio, pero todos son muy amistosos y comprometidos.

Veo en este grupo un gran potencial, todos están dispuestos a sacrificar su tiempo para asistir a los ensayos. Es un grupo muy unido; eso se nota en la calidez con la que fuimos recibidos, mis compañeros y yo. Sarlinga estuvo muy atento a las preguntas que le hicimos y no tuvo inconvenientes en que participáramos de los ensayos. Nos sentimos aceptados por este grupo de artistas...

Aprendí a jugar con mi imaginación. Uno, al estar tan estructurado por tanta cotidianidad, cuando va al teatro, la mente vuela, juega. Puede uno imaginar escenas o, hasta incluso, vestuario y escenografía con el juego que proponen los actores. Es un mundo nuevo, diferente al cotidiano, al estructurado, al rutinario. Uno se desautomatiza al ser partícipe de ese proceso lúdico. Uno de los actores, Raúl Braga, es conocido por mí. Él participó de la obra *4.0 humanidad* del director Carlos Barro. Fue un tanto extraño verlo en otra faceta y en otro género teatral, sin embargo, no dejó de ser una agradable sorpresa y experiencia.

CONSULTA DE PÁGINAS WEBS

<http://7enpunto.com/web/el-director-teatral-luis-sarlinga-dara-3-seminarios-en-beltran/>.

<http://www.rionegro.com.ar/>.

<http://www.isla92.com.ar/2015/07/grupo-de-teatro-libres-presenta.html>.

<http://www.artenqn.com.ar/>.

<http://www.alternivateatral.com/>.

DÚO NO TAN DÚO EN EL AMOR

Yanina Lepore

Fedra. Mirar la sombra se basó en *Phaedra. Versión libre de la tragedia de Séneca*. Es una obra escrita y dirigida por Luis Sarlinga. ¿Por qué Sarlinga eligió un mito clásico para representar en la actualidad y en Neuquén? Primero y principal porque para él, el arte es un juego y además, siempre le interesó la mitología. A esto se suma que también le interesa trabajar lo psicológico y lo arquetípico. De este modo en *Phaedra* mezcla lo mítico con la psicología aunque, en su planteo escénico, lo más rico es su *aggiornamento* a través del juego.

El relato, cualquiera sea, tiene como función sanar -plantea Sarlinga. Todo pasa principalmente por el corazón, nunca deja de pasar por ahí. Los actores, lo que primero hacen es sanarse; se descubren a sí mismos en papeles que quizás no creían que eran para ellos. Ahí está la esencia del teatro y del juego mismo. Entonces me pregunto ¿vale esto también para el espectador?

Sarlinga postula que *Phaedra* es un escándalo. En el caso de las obras del estilo de *Phaedra* muchas veces el público no sabe específicamente de qué trata. Por ese motivo se le tiene que narrar el mito, y para eso hay que armar un contexto con imágenes, por ejemplo. Pasaron cosas con Fedra, que son necesarias mostrar al público para que sepa algo más de lo que el hecho teatral le va a presentar. En *Fedra*, hace su aparición el Minotauro y esto es lo que hay que contextualizar también. Fedra es hija de Minos, y a partir de acá es donde empieza a tomar relevancia el monstruo.

En este segundo semestre de 2015 Sarlinga está iniciando el proceso escénico de *Fedra*. Los ensayos comenzaron en el mes de septiembre y se estima que se estrenará en marzo del año entrante. El tiempo de producción tiene una duración de seis meses para poder afinar bien las diversas cuestiones que el dramaturgo-director tiene en mente.

A partir del primer ensayo se puede notar que el uso del cuerpo se torna importante, es tomado como un trabajo previo antes de comenzar con el texto; así como también importa el trabajo con el cuerpo del otro. ¿Cómo o a través de qué elementos del lenguaje escénico? Imprescindible es para Sarlinga el uso del espacio, ya que hay una estrecha relación entre cuerpo y espacio y a su vez estos dos elementos en relación con el texto literario. Los términos “cuerpo”, “espacio” y “literatura” están muy vinculados. Pues bien, la expresión corporal, los sentimientos y las emociones a partir de miradas, de gestos, son muy importantes. ¿Por qué el juego con los sentimientos es muy importante? Tal vez porque es lo que realmente nos llega y llena a la hora de sentarnos para ver.

El teatro es un conjunto de recursos; uno de ellos, de hecho el más importante, es el mismo actor. El teatro tiene que ver con el trabajo con el cuerpo y con la palabra. A su vez, la imagen es un aporte importante porque permite

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

utilizarla como recurso para contextualizar al público. Y esto permite, al mismo tiempo, “economizar” en los elementos que componen el ámbito escenográfico.

Los sonidos producidos con los diversos objetos son una parte importante del lenguaje escénico. Ahora bien, plantea Sarlinga que hay presente una economía en los recursos, en este caso son las sillas. Pero, si bien esta economía radica en que no hay productores que pongan dinero, el límite -dice el mismo Sarlinga- es lo mejor, ya que si se dispone de una cantidad ilimitada de elementos escénicos no termina saliendo bien. Por lo que el situar pocas cosas en el espacio es productivo ya que se lo explota, y quien protagoniza el personaje da lo mejor de sí para hacer una buena utilización de los escasos recursos.

¿Qué es lo que la Fedra de *Fedra* tiene que tener? Principalmente lo emocional. Lo que la caracteriza principalmente es el tema de la vejez en el sentido de que es la última vez que podría enamorarse: es la tragedia del ser humano que tiene que darse cuenta de que está vieja.

Ahora bien, ¿por qué el título de este trabajo es “Dúo no tan dúo en el amor”? Esto se debe a que hay una relación amorosa entre estos dos personajes míticos, sin embargo no existe una correspondencia. Fedra siente un profundo amor hacia su hijastro pero este profesa no solo rechazo hacia su madrastra sino hacia cualquier mujer en general. “Dúo” porque se forma una pareja con la que se puede jugar en relación al amor y a la relación cuasi incestuosa entre ellos; pero “no tan dúo”, por ese amor-odio entre esta pareja desapareja.

Ahora bien, ¿Cómo se relaciona Fedra con Hipólito tanto en *Hipólito* de Eurípides como en *Phaedra/Fedra* de Sarlinga? En ambas obras, entre los dos personajes se puede armar relación que tiene que ver con lo amoroso. Podría llamarse más bien un dúo amoroso, más allá de que ese amor sea correspondido o no. No olvidamos que en el mito, Fedra ama a Hipólito pero este, a Artemisa, la diosa virgen amante de la caza.

Primero que nada cabe destacar que Hipólito es el motor de la obra de Eurípides. Él no puede representar tanto la castidad como el amor, por lo que debe decidirse por alguno de los dos caminos. Este héroe trágico, siguiendo las normas familiares, rechaza el amor incestuoso de su madrastra, pero sobre todo, al rechazar a la mujer y al matrimonio, elige ubicarse fuera de las responsabilidades políticas de la vida civilizada. En el *Hipólito* de Eurípides, este dilema no solo no es resuelto por Hipólito sino tampoco por Fedra que fue inducida por Afrodita para que se enamore de Hipólito. Y dúo no tan dúo será también, entonces, el compuesto por Artemisa-Afrodita, dos divinidades opuestas.

Eurípides representa a una Fedra en lucha contra aquello que ama y que la lleva al suicidio. Séneca, por el contrario, nos muestra a una Fedra que, aunque se debate entre la razón y el furor, no pone obstáculos en confesar sus sentimientos a Hipólito. Y desde el lado de la *Phaedra* de Sarlinga, notamos que la protagonista es vieja pero no es libre pues plantea que aquello que enardece sus sentidos la

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

conducen al precipicio. Con la palabra “precipicio” hace hincapié más bien en el suicidio, en la muerte

El enamoramiento, ¿cómo es manifestado en el mítico personaje femenino? Para saber si una mujer está enamorada en su sentido más pleno, un investigador de la cultura griega antigua, Francisco Rodríguez Adrados, ha definido los requisitos necesarios a partir de dos perspectivas. Por un lado, “enamorada” es la mujer que, sin importar cuál vaya a ser el resultado de su deseo, va hacia su objetivo; así es llevada a moldearse enteramente con el otro, con su enamorado. Por otro lado, “enamorada” es también aquella que, sabiéndose rechazada por el ser amado, siente y tiene la necesidad de manifestar su sentimiento de angustia y su deseo de muerte. Este deseo, el de morir, puede llegar incluso hasta el suicidio. Lo expresado podría ser muy adecuado para caracterizar a la mítica Fedra. Fedra define su propio sentimiento como un amor erótico, como un mal. Ese amor es definido por ella misma a través de cuatro características igualmente negativas, aunque cabe destacarse en este momento una de ellas: considerar su amor como una enfermedad es lo que la lleva al suicidio.

En *Hipólito* de Eurípides, el amor de Fedra no viene desde lo más profundo de sus sentimientos, sino desde fuera, por la vengativa acción de Afrodita, la diosa rechazada por Hipólito. Y la muerte de Fedra es el producto de otro deseo: el deseo impulsivo por resolver, mediante la autodestrucción, una situación generada por su propia incapacidad para comprender la realidad en la que se ha visto involucrada.

Tanto en la obra de Eurípides como en la de Sarlinga, encontramos dos personajes femeninos parecidos ya que ambos sienten un profundo amor por su hijastro. Comparten además esa necesidad de no deshonrarse a sí mismas ante la sociedad a la que pertenecen. ¿Cómo accionar para no deshonrarse? Con el suicidio. La culpa no puede desligarse del deseo. El quitarse la vida se convierte, entonces, en una violencia máxima e inapelable.

BIBLIOGRAFÍA

- NÁPOLI, Juan T. (2001). “La ‘locura amorosa’ en *Hipólito* de Eurípides (...)”. *Synthesis*, vol. 8, p. 87-104, Universidad Nacional de La Plata.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1995). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid: Alianza.

DE LA MANO DE LUIS SARLINGA

Paula Campetella

Sarlinga es un amante del teatro, él mismo dice “el arte es un juego”. Como desde chico fue un lector de la mitología, parte de sus propuestas teatrales tiene relación con los mitos. Aunque de grande empezó a ver y a trabajar todo desde el punto de vista psicológico, él lo relaciona con la teoría de los arquetipos y sostiene que el ser humano siempre se ha sanado a sí mismo a través de los relatos: los mitos son relatos arquetípicos que se cuentan para que las personas sanen. “Los actores y yo somos los primeros en sanar” -afirma el director.

Sarlinga dice que comienza a escribir *Phaedra* porque hay una escena entre la nodriza y Fedra que le gusta, pero como la obra de Eurípides¹ era sobre Hipólito y no sobre Fedra es que decide investigar y desemboca en la *Fedra* de Séneca². “Fedra es un escándalo”, declara.

En la propuesta a estrenar, *Fedra. Mirar la sombra*, hay una simplicidad de elementos elegidos para la representación. Esto se debe a que, como no se trabaja con ningún productor o auspiciante, son escasos los recursos económicos. Es por esto que el dramaturgo declara:

De entrada empezás a escribir para actores que te conocen y que sabés que van a trabajar con vos, o sea, las voces y los cuerpos te aparecen en el escenario mental y no te armás un templo griego porque no da el presupuesto y también porque vas a necesitar un camión al momento de hacer la gira. Uno tiene que saber limitarse; cuando llenás con muchas cosas terminás haciendo un bofe.

Trabaja con ocho actores que están sentados en sillas, simples objetos que sirven para sentarse pero también para hacer ruido o como objetos para arrojar, y así se construye el mundo de *Fedra*. Sarlinga dice:

Aparecieron otros objetos, la sangre, el Minotauro, pero las sillas quedaron. Se dice que son como la memoria. Entonces están los actores ahí sentados entre libros y papeles y cada tanto salen del letargo y empiezan a contar los prólogos que se convierten en acción. La acción los toma y se transforman en coros, pero a la vez del coro salen los personajes; entonces se trabaja una teatralidad dentro del teatro.

En esta propuesta teatral los actores van a hacer la música, los sonidos, los gritos. Se va a generar una cosa más arcaica con tambores, flautas, con las mismas sillas que golpean, y sus mismas voces.

En el escenario se utiliza el cuerpo, las imágenes y el sonido ya que el teatro moderno está en relación con esos elementos. “Somos hijos de la imagen”, explica Sarlinga, ya que es un recurso importante porque permite la

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

contextualización del texto literario. Y continúa: “El teatro es una suma de recursos, el recurso más importante es el actor (...). Es un juego que se construye, y luego el espectador ve y decide si quiere formar parte de ese mundo”. Del mismo modo trabaja con las emociones porque llevan al diálogo de los cuerpos, y la transmisión de las emociones es algo difícil de lograr. En palabras de Sarlinga, “el mundo externo es un recurso y el teatro es un conjunto de recursos, en el cual el principal elemento es el actor”.

Los actores que participan son actores amigos, aunque algunos tuvieron que presentarse a una audición. El director trabaja de manera cómoda con ellos y se divierten porque lo toman como un juego; no quiere peleas en el escenario ni en el ámbito del teatro.

Fedra trata el tema de la vejez, es el drama de la última vez que alguien podría enamorarse. Es la tragedia del ser humano que tiene que darse cuenta de que ya es una persona adulta y debe aceptarlo. Es por esto que la actriz que debe representar a Fedra debe ser una actriz madura y muy emocional. En palabras de Sarlinga, “es una obra donde la dimensión es uno mismo, se busca en el propio abismo para encontrar aquello oculto. Lo rico es la experiencia humana y la búsqueda más profunda que lleva al descubrimiento personal”. En palabras del dramaturgo-director: “Para mí la tragedia de Fedra es que el ser humano tiene que aceptar que es viejo y que ciertas cosas ya no van a ser”.

Luis Sarlinga dice:

El texto teatral es como una partitura. La partitura está hecha para el concierto, si no es para el concierto solo le sirve a los expertos porque ellos en su estructura escuchan los instrumentos en sus oídos. Con el texto teatral pasa lo mismo. Yo por ejemplo escucho las voces, escribo, a veces recorro a los autores importantes -en este caso a Séneca- para que me den un envión, y ahí también está la diferencia entre el adaptador y el que hace una reescritura. Yo no podría llamarme “adaptador”, no lo podría hacer porque soy muy desorganizado.

Lo planteado está estrechamente relacionado a lo que propone Jorge Lavelli³ -director de teatro y de ópera, argentino también con nacionalidad francesa- quien plantea que el teatro es un gran espacio sagrado donde no hay tiempo ni espacio, donde cada uno consume, se nutre, de aquello que necesita.

Todas las obras abordadas por Sarlinga tienen un perfil psicológico, ya que él es consultor psicológico. En el caso del mito de Fedra, en la versión griega la culpa la tienen los dioses. En la versión de Séneca, el conflicto es un problema humano; se apela a los dioses pero para justificar lo que moralmente no puede comprenderse. La versión propuesta por Sarlinga es más psicológica; el director ya no hace justicia por Fedra, y por esto mismo dice:

Nosotros somos de una época más relacionada a lo psicológico. No vamos a decir que la culpa la tienen los dioses, sino que los resortes de una psiquis no

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

trabajada y de una herida no sanada nos pueden hacer cometer locuras trágicas. Yo trabajo también eso, el monstruo que ha sido tocado por los dioses; eso es digno de ser mostrado, y a la vez cuidado.

Es por esto, también, que el director concibe que el monstruo escondido detrás de los personajes sea el Minotauro, y lo va a hacer aparecer en el video que se va a proyectar en el escenario, detrás de los personajes.

En relación a la riqueza metodológica de la forma de trabajo de este director, la actriz Susana Fernández, “Chana”, explica:

Uno tiene la tendencia a ponerse la máscara al momento de salir al escenario, y como esa tendencia es mentirosa enseguida cae, no es verdadera, entonces la búsqueda a la que apela Luis es a ir al fondo de tu propio abismo para encontrar ese lugar que vos en tu vida cotidiana no lo ves, o lo tenés oculto, está pero escondido.

Como bien se dijo anteriormente, la experiencia más rica al momento de estar sobre el escenario es la del autoconocimiento; pero no solo hay un descubrimiento sobre un yo interno, sino también acerca de la existencia de elementos en la corporalidad, en la voz, elementos que pueden ser utilizados para representar las emociones, las “cosas” que pasan dentro. A veces, a través de una técnica de movimiento -como por ejemplo la danza *butoh*⁴, que Sarlinga utiliza en los entrenamientos- el actor puede conectarse con ese sentir profundo, puede estar realmente presente en escena en conexión directa con su interior. La actriz se explaya: “(la danza) se utiliza para entrar como a otra dimensión donde uno mismo se sorprende. Es mucho en el cuerpo y en las sensaciones”.

Respecto a esta interesante técnica Sarlinga dice:

Por ejemplo, si a mí me dicen que el personaje va a tomar agua, yo inmediatamente me levanto, agarro la jarra, tomo agua y se termina la escena. En términos del *butoh* te diría que el personaje tiene sed pero no se levanta del asiento, así produce otra cosa; y en el caso del entrenamiento le da tiempo al actor de que tome conciencia y de la importancia de lo que significa tener sed y poder o no poder tomar agua. El detener el tiempo te permite ingresar a una encarnadura más profunda; el sostener la energía me da tiempo a que algo de adentro, más sabio que yo, me diga a mí qué me está pasando con esto. Es una vuelta de tuerca sobre las acciones físicas.

Para concluir puede afirmarse que la presencia, el sonido como parte de esa presencia, la búsqueda de la armonía como conjunto, el trabajo en grupo y la conexión personal con el texto y el espacio, son algunas de las características de la propuesta teatral de Luis Sarlinga. Si bien la dramaturgia escénica está todavía en un nivel de boceto, uno puede tener la certeza de que *Fedra* va a ser una propuesta con muchos recursos teatrales que dejarán al público sorprendido.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

NOTAS

¹ Eurípides (480-406 a. C.) fue uno de los tres grandes dramaturgos trágicos griegos de la antigüedad, junto con Esquilo y Sófocles.

² Lucio Anneo Séneca (4 a. C. - 65 d. C.), filósofo, político, orador y escritor romano, conocido por sus obras de carácter moralista. Se destacó como pensador, intelectual y político. Consumado orador, fue tanto una figura predominante de la política romana durante la era imperial como uno de los senadores más admirados, influyentes y respetados.

³ Jorge Lavelli, director de teatro y de ópera, argentino, fue el creador de un estilo de teatro musical y fundador del Théâtre National de la Colline en París. Se destacó por su preocupación por representar un teatro vivo, vigente y atractivo, plenamente relacionado con las problemáticas contemporáneas.

⁴ Hace poco más de treinta años Japón daba a luz una nueva concepción de la danza contemporánea. Una estética de vanguardia nacía en un territorio impreciso entre Oriente y Occidente, entre la materia y el alma, entre el mundo del sueño y el ensueño: el *butoh* o “danza de las tinieblas” busca romper con modelos establecidos o estereotipos, con una poética que se caracteriza por ser portadora de una profunda filosofía de vida que pone por sobre todas las cosas la esencia del ser humano y su necesidad de expresión. El *butoh* no adopta, como método de expresión artística, el cubrir el cuerpo con la forma sino que el cuerpo es de por sí, forma; capta la forma haciendo brillar la fuerza de la vida, su belleza y fealdad.

LA SENSATEZ EN EL PERSONAJE DE FEDRA

Yamila Riquelme

En el siguiente trabajo llevaremos a cabo un análisis acerca del rol de la sensatez, inteligencia o cordura en el personaje de Fedra. Ella se erige como una figura pilar en todo el desarrollo del *Hipólito* de Eurípides, ya que es quien encarna la tensión entre las categorías de destino-deseo-razón. Podemos caracterizarla como prudente e inteligente; sin embargo, ¿cómo es que esos atributos la condicionan y la convierten en una persona proclive a ser utilizada por los dioses? En esta ocasión realizaremos una proyección del personaje de Fedra, en la actualidad neuquina, con la articulación de la *Fedra* de Sarlinga, y el particular tratamiento que en ella se hace acerca de la categoría de análisis que en esta ocasión nos reúne.

Muchos piensan que la tragedia y los mitos han quedado olvidados en el pasado, pero no es así, y *Phaedra/Fedra* es una muestra de esto. En las VII Jornadas de la Dramaturgia(s), Luis Sarlinga compartió parte de la travesía que significó la creación de esta propuesta teatral. Como amante de la mitología, se permitió partir del mito de Fedra según el tratamiento que hacía Séneca, y combinarlo con diversos recursos teatrales para trabajarlo bajo una nueva perspectiva.

Entre las inquietudes de quienes acudimos a esas Jornadas como espacio de debate, surgía la pregunta de por qué la elección del mito había sido, justamente, a partir de la versión de Séneca y no la de otros autores como Eurípides o Racine y tantos otros. Sarlinga afirma algo que nuclea nuestro análisis, y es que en la versión griega “los personajes apelan a los dioses para justificar lo que no tienen resuelto moralmente”; en cambio en la versión romana estamos ante un punto de vista mucho más psicológico de los personajes. Y es a raíz de esto que nace nuestra propuesta de realizar un análisis del lugar de la categoría de la sensatez en uno y otro autor y, por lo tanto, en una y otra época.

La sensatez en el *Hipólito* de Eurípides

En las voces de los personajes, la cordura o sensatez adquiere valoraciones altas y específicas. Ella constituye a una persona en alta o baja según la posean o no. Se convierte en forma de vida, en camino a seguir y en dote valorable: “Aseguran que solo una cosa puede competir en la vida: un espíritu recto y noble para el que lo posee” (1999:26). Sin embargo, los personajes a los cuales nos estamos refiriendo no se valen de un libre uso de sus actos sino que se ven condicionados por el accionar de los dioses. Es aquí donde traemos nuevamente a colación la tríada destino-deseo-razón. Pero primero es necesario ver la doble función de la inteligencia: como atributo de valor y bien, y como atributo de condena.

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

Fedra es reconocida -como antes mencionamos- como una mujer inteligente, que piensa sus acciones, las premedita y racionaliza el efecto de las mismas tanto hacia ella misma como a quienes la rodean. Es así como al verse introducida en esta “enfermedad del amor”, lleva a cabo una serie de acciones poniendo en juego su sensatez. Oculta su amor, confiesa inteligentemente, planea su suicidio e inventa una mentira conveniente para evitar morir sin honra. Aquí la inteligencia se ve en el papel de atributo o herramienta de bien; no obstante, Fedra se ve condicionada por el destino marcado por la diosa Afrodita/Cipris. Y al mismo tiempo, esa inteligencia es la fuente de su mal y condena, ya que la cordura que poseía se transforma en su enfermedad:

HIPÓLITO: (...) Odio a la mujer inteligente: ¡que nunca haya en mi casa una mujer más inteligente de lo que es preciso! Pues en ellas Cipris prefiere infundir la maldad; la mujer de cortos alcances, por el contrario, debido a su misma cortedad, es preservada del deseo insensato. (1999:35)

En esta cita vemos cómo esta inteligencia, que es valorada en un primer momento como una herramienta y beneficio, se convierte en una trampa que perjudica a quien la posee. A la vez, se convierte, al igual que el amor, en una enfermedad y causa de sufrimiento: “Dicen que, en la vida, una conducta estricta causa más dolores que alegrías y ataca más a la salud” (1999:16); y en palabras de Fedra: “(...) pues enderezar la razón produce sufrimiento” (1999:16). Entramos así en el doble juego de la sensatez en el personaje de Fedra: considerada como atributo de bien, o como atributo de condenación. Tanto uno como el otro, estos atributos se rigen bajo la soberanía de las divinidades, condicionamiento que delimita un “deber ser” y un “deber actuar” específicos para la época y para el rol de la mujer de ese entonces.

Si nos detuviéramos en la tríada destino-deseo-razón, veríamos cómo ese trío indivisible en la vida humana se manifiesta de modo desequilibrado en los personajes, y especialmente en la Fedra de Eurípides. Bajo esta mirada, notamos cómo el destino marcado por las divinidades se encarga de configurar no solo la vida de los personajes sino el devenir de la acción dramática.

Vemos cómo en la antigua Grecia, el lugar del destino era atribuido a la divinidad, el deseo era reprimido en muchas ocasiones, y la razón era un atributo de gracia y rectitud en quien la utilizaba de buen modo. Sin embargo, a lo largo del tiempo y de la historia, la humanidad ha ido en constante cambio. Es por eso que vemos factible la proyección en el tiempo de la categoría de la sensatez, hasta llegar al tratamiento que se hace de la misma en la actualidad del teatro neuquino.

La sensatez en *Fedra* de Luis Sarlinga

Esta propuesta escénica se basa en una reescritura que el dramaturgo y director hizo retomando el mito. Pero -como antes mencionamos- su mirada no está en sintonía con la versión literaria de Eurípides, sino en cómo Séneca les da una significación más psicológica a los personajes. Es por eso que vemos prudente la comparación entre uno y otro texto, atendiendo al lugar que la categoría de análisis que trabajamos se desarrolla en las mismas.

Lo que Sarlinga valora de la obra de Séneca es el traspaso de la responsabilidad de los dioses, a la de los humanos, respecto de sus actos. Así es como, al actuar, los personajes no están totalmente subordinados a las determinaciones divinas, sino que poseen autonomía en cuanto a su devenir. De este modo, la referencia a las divinidades no sería más que la búsqueda de excusas en cuanto a lo que los personajes no tienen resuelto moralmente como seres humanos. Esto es algo que se refleja notablemente en todo el desarrollo de la versión de Sarlinga. Cada una de las decisiones de Fedra cuenta con una autonomía y responsabilidad plena. Si nos detuviéramos en la tríada destino-deseo-razón, veríamos cómo el lugar de la razón en el personaje se torna predominante y decisivo: “Fedra: Soy ya vieja y no soy libre. Y si libre significa impedirme en mi deseo, entonces libre no seré”. (2015:5)

Ya desde el comienzo de la obra, es manifiesta la concepción que de Fedra se tiene, la cual coincide con el tratamiento que Eurípides hace del mito: “Artimedes: En cambio, ahora ha recibido como esposa a su hermana, la sabia Fedra” (2015:3). Aquí le es atribuido este don, el de la sabiduría, el de la inteligencia. Y vemos cómo en el transcurso de la obra, este personaje hace uso de la misma, pero tomando autonomía y determinación en sus actos. La trascendencia de su actuar se debe a dos actos de rebeldía ante lo establecido, que nosotros hemos determinado como el acto de confesión de su amor, y la decisión de amar a pesar de lo establecido socialmente.

En cuanto a esa primera determinación autónoma, el acto de confesión se da en términos de la estrecha relación que el personaje posee con la nodriza. Poco a poco esta última va develando qué es lo que verdaderamente aqueja a Fedra: “Fedra: (*Con odio*) ¡Clavas un puñal en mi estómago, nodriza! Me ha dado hijos, bien lo dices, y el único hijo que no ha salido de mi vientre, ese es el que adoro” (2014:4). Es así como la mujer comienza a tomar libertad en su acto de confesión y comienza a preponderar la razón por sobre la subordinación a los dioses:

Fedra: Conoce mis deseos de entrar en el bosque junto a él. Me cree atraída por la cacería pero no concedería el gusto de llevarme, es riguroso en sus principios. Acepta las caricias de mi mano de madrastra, pero no sabe que bajo mi piel, la pasión y el interés son otros. (2015:5)

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Como llevada por el deseo en un acto de rebelión hacia lo determinado socialmente, esta mujer decide confesar, no actos, culpas o responsabilidades, sino las pasiones más fuertes e íntimas. Se atreve a dar importancia a lo que siente, atribuyéndole un valor que en ese contexto político y social era silenciado o relegado. Se comienza a hablar entonces de un derecho, del derecho de amar y de responder a ese sentimiento: “Mujer de Creta: (...) Cada mujer tiene derecho a escuchar su corazón, o a los dioses en los que ella quiera creer a su medida”. (2015:6)

Es esto último lo que hace tomar fuerza al personaje de Fedra, y la lleva al siguiente acto de autonomía: la decisión de amar a pesar de lo establecido socialmente. Nos detendremos en esta instancia en el análisis de un fragmento de la obra:

Fedra: Si no tengo a Hipólito, si he de afirmar mi compromiso con Teseo, no quiero la vida. La espada me dará un lugar distinto que el cetro encomendado por el rey. Un lugar apacible. Y el demonio que me habita deberá buscarse otro escondite.

Nodriza: ¡Espera! ¡Hija mía! ¡Recapacita!

Fedra: Ninguna razón puede prohibir que alguien muera cuando decide morir y debe morir... (2015:7)

Aquí observamos cómo la determinación que este personaje femenino toma, es trascendente. Tan trascendente que preferiría la muerte antes que no poder expresar y llevar a cabo su deseo. Si nos rigiéramos bajo la mirada de la antigua Grecia y coincidiéramos en cómo Eurípides considera este acto, podríamos decir que estas palabras no están más que siendo guiadas por las trampas de Afrodita, al jugarle una mala treta a Fedra por la increíble sensatez que la caracteriza. Sin embargo, en otro contexto histórico y bajo otro dominio de pensamiento, consideramos que Fedra tan solo está actuando por sí misma y valiéndose de la autonomía que posee como ser pensante y reflexivo ante la realidad que la aqueja.

Es interesante ver cómo, en la trama de la obra, el deseo individual de Fedra comienza a colarse en los otros personajes femeninos y se torna en un sentir colectivo:

Fedra: (...) (*A la nodriza, luego de un silencio reflexivo*) Tienes razón. Ya no temblaré. ¿Acaso no son las mujeres las que siempre pierden? ¿No somos nosotras las que tenemos prohibido dar rienda suelta a aquello que deseamos? Si el noble Hipólito quiere correr detrás de sus doctrinas, y reverencia en el bosque a su diosa inalcanzable, nadie lo censura. Si a Teseo, se le ocurre liberar a una estúpida doncella que cometió imprudencias para luego llevársela a su lecho, todos lo aplauden. Pero si es Fedra la que reclama al amor su derecho a ser amada y expone sus secretos, recibe sólo humillación hasta la muerte. Es suprimida y olvidada.

Nodriza: ¡Que sea entonces él, quien pague las cuentas esta vez!

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Fedra: Tienes razón... Que sean ellos, el padre y el hijo los que sufran el escándalo.

Mujer de Creta: Quizás así aprenderán...

Nodriza: (*Abre sus brazos*) ¡Mujeres, seamos fuertes! (*Fedra corre a refugiarse en ella*). (2015:15)

La autonomía de la que Fedra se apropia, se transforma en un mecanismo de igualdad, o al menos, de la pretensión de la igualdad por parte de esas mujeres. Se puede notar que el tratamiento que Sarlinga hace del mito, se puede anclar con la propia actualidad neuquina, del país, y también del mundo. Es posible ver la vigencia que tiene el mito aún hoy en día, y cómo esta lucha por la igualdad propuesta en el texto literario es un reflejo de lo pretendido y reclamado históricamente por las mujeres. No pretendemos adentrarnos en un análisis arduo en cuanto a este tema, sino solo rescatar la trascendencia de *Fedra* en nuestras propias realidades como personas reflexivas en el contexto socio-histórico y cultural en el cual nos encontramos.

La sensatez puesta en acto en el hecho teatral

El texto literario acerca del cual estamos hablando todavía no ha sido llevado a escena en la región: su estreno será el próximo año. Por lo tanto, el análisis realizado se ha basado en el guión del mismo, en la entrevista al director y en los ensayos vivenciados. Y como espectadores de estos ensayos, encontramos que hay en la obra de Sarlinga una dimensión de lo humano que se investiga: lo profundo, lo interior, el abismo que cada uno posee y debe buscar. Esto mismo busca también en el desempeño de los actores. La puesta en escena de un personaje no es una mera representación de lo creíble, lo cercano a la realidad, sino que pretende, ya desde los ejercicios de calentamiento, hasta en la actuación, que los actores acudan a esa experiencia de auto-reconocimiento.

Algo muy interesante en los ensayos es la utilización de determinados objetos como lo son las sillas. En muchas de las escenas ensayadas se realiza un despliegue por parte de los actores hacia todo el espacio, en recorridos de caravana en los cuales convergen la música, el movimiento y las palabras. En varias ocasiones, ese despliegue se realiza de forma que parecería desordenada o caótica, sin embargo, es el ritmo de la música el que establece un orden y un punto de unión en cada acción. En palabras de los actores, es manifestado que, tanto en los bailes en conjunto como en las repeticiones de parlamento colectivo, el sentido de comunión les brinda más presencia y seguridad en escena.

Es así como, a simple vista, vemos que esa autonomía que en un principio caracterizaba a los personajes literarios, también es transmitida por los actores en escena, ya que cada uno es libre de realizar sus propios movimientos e improvisación en un marco en común que es el guión propuesto por el director. Igualmente, ese

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

guión se transforma en un proto-guión porque a cada momento, durante los ensayos, el director pide la opinión acerca de los ejercicios que realizan, al igual que la colaboración con ideas o sentires del momento. Esto habla de la libertad de la cual los actores son partícipes, lo que permite dar una significación totalmente distinta a lo actuado y a lo leído, ya que no se está tratando de una mera simulación de hechos sino de algo vivenciado y construido en conjunto.

Aquí concluye nuestro recorrido en torno a esta categoría que nos reúne, la sensatez. Vemos cómo en distintas épocas y contextos socio-culturales, su valía e importancia cambia. Su relación con el deseo y el destino se desenvuelve de distintos modos a lo largo de la historia. La *Phaedra* de Sarlinga nos hace hacer una retrospectiva hacia la antigua Grecia, y nos vuelve a traer a nuestra actualidad y las luchas que aún tienen vigencia en el día a día, algo que valoramos y agradecemos.

CORPUS LITERARIO

EURÍPIDES (1999). “Hipólito”, en *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.

SARLINGA, Luis (2014). *Phaedra. Versión libre de la tragedia de Séneca*. (Última versión del 14 de agosto de 2015.)

BIBLIOGRAFÍA

MARTIGNONE, Hernán (2012). “Loca de amor. La *Fedra* de Eurípides a la luz de Safo (y a la sombra de Barthes)”, en Atienza, A., Buis, E., Crespo, M. *et. al.* (Eds.). *Nostoi. Estudios de la memoria de Elena F. Huber*. Buenos Aires: Eudeba, p. 295-309.

----- (2014). “Las expresiones de deseo como planteo utópico en el *Hipólito* de Eurípides”, en Crespo, M., Martignone, H. (Comps.). *¿A quién he de persuadir otra vez? Intercambios discursivos entre hombres y dioses en la épica y la tragedia griegas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, p. 203-243.

LA ACCIÓN Y LA IMAGEN

Paula Osés

El Teatro Moderno le ha otorgado una gran relevancia al gesto teatral y a la imagen que, inherentemente, acompañan a la palabra en una representación dramática. Parece evidente que la puesta en escena de un texto literario es lo que hace al teatro, no obstante, cada vez parece ser mayor la importancia que los directores contemporáneos le conceden al gesto teatral y a los recursos escenográficos, para resaltar o, en reiteradas ocasiones, reemplazar la palabra.

Luis Sarlinga, dramaturgo argentino, no es la excepción ya que su puesta en escena de diversas obras clásicas y otras de su propia autoría refleja la importancia que le otorga al teatro como un espacio en el que los actores deben mostrar al espectador los resultados de un trabajo con el cuerpo, donde los gestos y movimientos, de la mano con las imágenes y objetos, “dicen” mucho.

El objetivo del presente trabajo es el de ofrecer una visión sobre el teatro de Luis Sarlinga como “un ritual”, en el que lo corporal y lo escenográfico tienen gran significación frente a la palabra, ya que a veces dice tanto o más que ella, lo cual tiene una gran relevancia si consideramos que a Sarlinga le interesa “mostrar” aquello que otros dramaturgos no nos dejan ver.

Para cumplir con dicho objetivo se tendrán en cuenta diversas cuestiones: el guión teatral de su próxima propuesta escénica: *Phaedra. Versión libre de la tragedia de Séneca*, los ensayos que el director y los actores están realizando para dicha representación que, como estudiantes de la Cátedra de Lengua y Literatura Griega I, hemos presenciado, y otras puestas en escena de Sarlinga.

Luis Sarlinga y su teatro

Luis Sarlinga nació en 1951 en Olavarría, Buenos Aires. Realizó sus estudios universitarios en Buenos Aires y La Plata. Estos incluyen: Cinematografía, Bellas Artes, Escenografía, Filosofía, Formación y capacitación teatral, Técnicas Corporales, Creatividad y Movimiento, Técnicas de Danza *butoh*, Seminarios de dirección, Dirección de actores y Dramaturgia, entre otros. A partir de 1977 comenzó sus trabajos de dirección teatral y dramaturgia, que hasta la fecha lo conectan fuertemente con la región patagónica y especialmente con la ciudad de Luis Beltrán (Río Negro).

Actualmente, Sarlinga y su grupo teatral se encuentran preparando la puesta en escena de *Phaedra*, una reescritura de la homónima obra de Séneca. Esta será la obra literaria sobre la que se centrará el presente trabajo, teniendo en cuenta sus diversas indicaciones escénicas y acotaciones, y los ensayos que han realizado hasta el momento, que demuestran el gran trabajo que ha hecho Sarlinga en el aspecto escenográfico y en lo que respecta al gesto teatral: la corporeidad.

El trabajo con el cuerpo que el director argentino realiza con sus actores, refiere a lo que quiere lograr con su teatro, que es muy distinto a la cultura del teatro del cual elige sus obras, en el caso de *Phaedra*, el teatro grecorromano. Ciertamente, observaremos cómo Sarlinga parte de una cultura de la antigüedad pero “nos muestra mucho más de lo que los griegos mostraban en escena”¹.

La acción y los recursos escenográficos

Hay dos cuestiones, entonces, que tendremos presentes en nuestro análisis. En primer lugar podemos observar que el guión teatral de *Phaedra* o, como lo llama Luis Sarlinga, “el pre-texto”², cuenta con diversas indicaciones escénicas que nos demuestran la relevancia que el dramaturgo le concede a lo corporal. En otras palabras, se distinguen numerosas acotaciones que señalan la importancia de los gestos y acciones que realizan los actores para reforzar sus diálogos o, incluso, para “decir lo que no dicen”.

En segundo lugar, el gesto teatral no es el único aspecto de relevancia ya que lo escenográfico no pasa desapercibido en lo absoluto. La escenografía es esencial en esta obra, como en la mayoría de sus otras propuestas, puesto que utiliza varios recursos que no solo acompañan las acciones y diálogos de los actores sino que en algunas oportunidades los sustituyen o nos muestran aquello que los actores no podrían mostrar o decir por sí mismos.

Se observarán ambas cuestiones a continuación, a partir de citas del pre-texto de *Phaedra* y de los recursos utilizados en los ensayos. Algunas de estas cuestiones -cabe destacar- se encuentran relacionadas con lo que Bertolt Brecht llamaba *verfremdungs-effekt*, traducido como “efecto de distanciamiento”, recurso que el autor de *Tambores en la noche* presentó como “el teatro dentro del teatro”, y al cual Sarlinga también considera fundamental, con sus recursos escenográficos que rompen con la ilusión teatral destacando que aquello que se está visualizando no es real sino una representación de lo real.

Luis Sarlinga considera que el teatro es un ritual o, en sus propias palabras, “representa la narración construida corporalmente”. El dramaturgo argentino sostiene que es adecuado trabajar mucho con el cuerpo, con el gesto y las acciones, para crear así una fuerte presencia en escena y para hallar los movimientos y sonidos propicios para el hecho teatral.

La acción y el gesto van de la mano con lo escenográfico, por lo que también intenta encontrar los objetos adecuados para la puesta en escena. Y respecto a lo corporal se puede observar en los ensayos que, antes de practicar las escenas a partir del texto literario, Sarlinga y su grupo realizan varios ejercicios de actuación y utilizan sillas para intentar diversas poses y para hacer sonidos con ellas. Los actores repiten fragmentos de los diálogos, indicados por el director, de distintas formas, con diversos tonos, para ver cuál es la manera más óptima de enunciar esas palabras. Además mueven las sillas o las golpean contra el piso para buscar sonidos

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

que sean adecuados según las escenas, pero también para hallarse en el espacio, para relacionarse con los objetos y entrar en la actuación.

Todo ese trabajo con el cuerpo de los actores, de la mano con lo escenográfico, es lo que el director quiere destacar durante el acontecimiento teatral. Ciertamente, en las acotaciones de *Phaedra*, se puede observar las diversas indicaciones que requieren movimientos o acciones fuertemente marcadas y que - como afirma Sarlinga- “muestran la crudeza, lo bizarro, que el mundo griego no nos deja ver”. De este modo, el director se propone mostrar “el proceso de la monstruosidad” y no ocultar la culpa, el dolor e incluso el horror que viven los personajes³.

De esta forma, presentaremos detalladamente los diversos recursos que utiliza el director para crear un ambiente peculiar donde los actores se encargarán no solo de “decir” sino, sobre todo, de “mostrar” la monstruosidad de la historia de Fedra que, para quienes conocemos a la Fedra de Eurípides y sobre todo a su Hipólito, tengamos una visión completamente distinta de lo acaecido en la vida trágica de esta familia. Dichos recursos serán presentados junto con citas extraídas del pre-texto de *Phaedra*.

En primer lugar, a Sarlinga le interesa crear una fuerte presencia de los actores en escena. En los ensayos, el director suele pedirles que miren al público, específicamente que elijan a una persona del auditorio para mirarla y decirle un fragmento de alguna escena. Además, les otorga libertad para realizar diversas poses mientras hablan. La mirada y la pose del actor es fundamental para crear una presencia marcada; de hecho, será esencial en una escena de *Phaedra* donde todos se miran unos a otros, varias veces, reconociendo así la presencia de los otros:

Nodriza: (*Mira a Fedra*) Minos engendró a otros hijos, de los cuales, Fedra es la menor.

Fedra: (*Mira a Teseo*) Ariadna, la elegida de Teseo, fue raptada por el divino Baco [...]

Fedra: (*Mira a Teseo y luego a Hipólito*) Ella murió en batalla [...]

Mujer de Creta: (*Mira a la nodriza*) Fedra fue desposada por Teseo [...]

Fedra: (*Mira a Hipólito*)...

En segundo lugar, son múltiples los ruidos que realizan los actores utilizando objetos para representar algo con esos sonidos. Para Sarlinga, los sonidos mediante objetos son muy importantes, ya sea que estén producidos desde la escena o no, puesto que son sonidos que no se podrían hacer con la voz, por ejemplo. En los ensayos utilizaban instrumentos diversos para simular sonidos de animales y golpeaban las sillas, para simular las escenas de la caza y el sonido de carromatos:

Todos menos Hipólito giran arrastrando sus sillas y produciendo un ruido parecido al de carromatos. Cuernos de caza, gritos y ladridos. Los libros y hojas caen al suelo y allí quedarán. Luego todos se detienen con las sillas en la mano [...]

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Hipólito: ¡Sé propicia Artemisa Diana! *(Todos golpean al unísono las sillas contra el piso en un único golpe)* [...]

Todos: *(Todos levantan sus sillas)* Es éste el camino que elegimos. *(Desde lo alto las dejan caer en otro golpe)*

En tercer lugar, hay algunas cuestiones que llaman la atención, sobre todo en comparación con *Hipólito* de Eurípides. A diferencia de *Hipólito* de Eurípides, en *Phaedra* se muestra -como mencionábamos anteriormente- la monstruosidad. Efectivamente, para quienes conocemos la obra del dramaturgo griego, podemos leer en ella que Fedra no come y por eso se siente enferma, pero no dice en las acotaciones que se la ve descomponerse ni nada semejante sino que esa escena se centra en la charla de ella con su nodriza, en la que esta intenta que su señora le revele el motivo de su tristeza. Por el contrario, en *Phaedra* se observa muy fuertemente su malestar ya que se ve en escena cómo vomita, dos veces y, luego de su descompostura, se observa a la nodriza lavándola:

Mientras Hipólito y Artimedes salen, el resto entra a Fedra tirada en un colchón cubierto de pieles. Descompuesta, vomita en un recipiente que sostiene la mujer de Atenas, mientras el Médico y un sirviente prenden incienso y trabajan en una poción moliendo cosas que ponen en un caldero sostenido por la sirvienta. La nodriza lava a Fedra [...] Vomita una vez más, la sirvienta le da de beber.

Del mismo modo, en el caso de Hipólito, en la obra de Eurípides sabemos que su actividad es la caza porque leemos en el prólogo que vuelve de cazar con sus sirvientes. En cambio, en las indicaciones escénicas de *Phaedra* lo podremos ver carneando un animal, en dos ocasiones distintas, disfrutando de ello. En una de ellas, Hipólito, dirigiéndose a Fedra, dice:

¿Ves esto mujer? (Muestra su cuchillo de caza, con el cual faena al ciervo)
Esto es mi amigo. *(Lo clava en la carne de caza)* Lo clavo en la carne y me llena del rojo de la sangre. De su calor húmedo. *(Se desliza suavemente y no pregunta nada. Se deja llevar y corta la blanda fibra y los nervios más tenaces. Aplasta el hueso y separa el cuero de la grasa)* Es dócil, algo que no encontraría en ninguna de las mujeres que tú ofreces.

De este modo, se observa lo monstruoso que Sarlinga quiere que visualicemos para ser conscientes de que el teatro debe mostrarnos lo más fielmente posible los aspectos de la realidad, de la cual lo bizarro también forma parte. De hecho, mostrar la realidad es lo que le interesaba a Brecht, romper con la ilusión teatral para ver objetivamente los problemas vigentes, cuestión que veremos más claramente luego con otros tres recursos.

Respecto a la escenografía, hay dos recursos que consideramos propicio destacar. Ambos son utilizados en la mayoría de las propuestas escénicas de este

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

director argentino, puesto que las considera indispensables para lograr los efectos que requieren sus obras. Uno de ellos es el modo en que utiliza la luz. Por ejemplo, cuando pocos actores están en escena, se hace foco en ellos, es decir, se observa que hay iluminación solo en el centro del escenario, restando importancia al resto. Pero, además, los espacios oscuros no sirven solo para restar importancia a lo que no se ve, sino para que algunos actores puedan esconderse allí, cumpliendo con las indicaciones del pre-texto:

La corte se ilumina, todos vienen a rendir pleitesía a los reyes [...] Fedra se arrodilla y lo sostiene en su regazo mientras las luces y los murmullos del coro disminuyen. Solo queda en las sombras la imagen reflejada del Minotauro que eleva sus brazos [...] Hipólito entra sin ser visto y escucha desde la penumbra [...] Fedra corre detrás de él, pero Teseo la retiene y otros varones ocultos en la oscuridad, hacen valla para que no pueda escapar.

El otro recurso es la proyección de imágenes. Luis Sarlinga afirma que la utiliza frecuentemente para mostrar aquello que no podría mostrar sin dicho recurso. En el caso de *Phaedra*, proyecta imágenes sobre el Minotauro, que podrían solo haberse mencionado, pero se las ve. Según el dramaturgo y director argentino, este es uno de los elementos fundamentales que lo ayudan a mostrar la monstruosidad. Y aunque esa escena no es la más importante, es muy relevante para su obra porque el Minotauro es un personaje que incorpora exclusivamente para resaltar lo monstruoso:

Todos, excepto Fedra y la nodriza traen sus sillas, se sientan frente a una pantalla donde se proyectan imágenes del minotauro, y otras deformidades.

En esta escena -afirma Sarlinga- los actores observan estas proyecciones como un espectáculo, y los espectadores no ven la realidad pero sí una imagen de la realidad donde se produce la aceptación de la monstruosidad, y cómo todos somos víctimas de ella. Cabe mencionar que en una breve escena se muestra una parte del Minotauro, cuya cabeza es de cartón por lo que el espectador puede tomar conciencia de que lo que está viendo es un artificio y de que esa puesta en escena trata de mostrarle que no solo los actores forman parte de esa realidad sino que todos tenemos que ver con esas situaciones u otras similares. Esto se relaciona también con el efecto de distanciamiento de Brecht, que se ve más claramente en los últimos tres recursos que observaremos a continuación.

Bertolt Brecht fue un dramaturgo alemán muy influyente y comprometido con la sociedad de su tiempo, de la que ofrece una visión crítica. Defiende un teatro vanguardista, contrario al teatro burgués, por lo que es un gran renovador de la escena. Brecht no buscaba la identificación sentimental del espectador con la acción representada, puesto que eso le impedía razonar. El autor de *La excepción y la regla* pretendía justamente el efecto contrario: el extrañamiento; este implicaba que el

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

espectador se alejara de lo representado, para poder ver el conflicto críticamente y lograr “empujarlo a la acción”, es decir, a intentar la resolución.

Luis Sarlinga considera que, sin dudas, su teatro, como el de Brecht, intenta romper con la ilusión teatral⁴, por lo que la cabeza de cartón del Minotauro, así como la luna de cartón de *Tambores en la noche*, es uno de tantos recursos que ha utilizado para que el espectador se centre en los conflictos que se ponen en escena, los cuales se refuerzan con las acciones -algunas exacerbadas- y con lo escenográfico. Los recursos de Sarlinga, indispensables para el distanciamiento según Brecht, son tres.

El primer recurso, es el de utilizar los guiones de la obra en escena, para que los actores los lean frente a los espectadores, como si fuera un ensayo. De hecho, el actor que representa a Hipólito lo hará desde el momento en que se abran las puertas del teatro, es decir, al mismo tiempo que los espectadores vayan ingresando a la sala:

Mientras entra el público a la sala, el actor que hará el rol de Hipólito, sentado en el piso, lee el libreto de la obra. Luego se levanta y sale, la luz se apaga.

El escenario a oscuras.

Comenzamos a escuchar el murmullo de personas que leen en voz baja. La voz crece y también la luz. Los actores sentados en sillas colocadas de forma arbitraria leen o se leen los textos del coro inicial. Tienen libros viejos y papeles en sus regazos y manos. [...] Comienzan a hablar (Puede que tengan sus libretos en las manos)

Otro de los recursos, que también utilizaba Brecht, es el uso de máscaras. Brecht consideraba que las máscaras podrían distanciar al espectador para que no viera los gestos del actor o para que los que utilizan las máscaras se diferencien del resto de actores cuyos roles son más importantes que el de los enmascarados. Esto último es lo que le interesa a Sarlinga, ya que hay escenas donde algunos actores usan máscaras y solo los actores principales están al descubierto: “(...) *enmascarados con máscaras de cortesanos, los actores, exceptuando a Hipólito y Fedra, que miran desde la penumbra, se colocan frente al público en grupo*”. De este modo, a todos los que usan máscaras podemos verlos como cortesanos, que son actores secundarios en esa escena, y debemos saber que los que están aparte, observándolos, son los actores principales.

Por último, un modo de lograr el distanciamiento es recordar que quienes están en escena no son Fedra, Hipólito o Teseo, entre otros, sino que son actores, que representan a esos personajes. En *Phaedra*, cuando hay muchos actores en escena, Sarlinga escribe más de una vez la palabra “actor” o “actriz” seguida de un guión medio y el nombre del personaje: “*El actor-Teseo y el actor-Hipólito se ponen de pie [...] Solo la actriz-Fedra queda sentada, los demás se apartan con sus sillas*”.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Estos recursos son muy peculiares, sobre todo el primero, puesto que es raro ver a un actor en escena cuando el público aún no está ubicado en sus asientos. De hecho, parece más un ensayo que el hecho escénico durante el acontecimiento teatral, ya que todos los actores que se suman luego se sientan en sillas que no tienen una ubicación ordenada y en sus manos están los guiones de la obra. Claramente, estos recursos alejan al espectador de la ilusión teatral, mostrándole que lo que ve no es la realidad, pero sí una representación de lo real.

La acción y la imagen de la monstruosidad

Para concluir, es propicio afirmar que para poder ofrecer una visión personal sobre la dramaturgia de un gran director teatral, como lo es Luis Sarlinga, ciertamente no es lo mismo la lectura del guión de su obra, que la presencia en los ensayos de la misma. Consideramos muy acertada esta propuesta de la Cátedra de Lengua y Literatura Griega I, ya que el ver los ensayos es aún más provechoso para valorar el trabajo que realizan los actores y así, apreciar el proceso de producción teatral.

Debido a que hemos leído el pre-texto de *Phaedra* y presenciado los ensayos -sumado a algunas otras propuestas escénicas de Sarlinga, como *Medea liberada* y *Donde el viento hace buñuelos*- nos fue posible descubrir un mundo muy distinto al que nos tenían acostumbrados otros dramaturgos, puesto que el tipo de escenas que quizás nos causaba intriga y ansiedad de ver -como la ceguera de Edipo- son las que el dramaturgo argentino está dispuesto a mostrarnos. Estas son esenciales, porque son las que nos dejan ver la otra cara de la moneda: la monstruosidad.

De este modo, el trabajo con el cuerpo y cada elemento que utiliza Sarlinga para crear la puesta en escena, son recursos que nos abren las puertas al mundo en el que estamos insertos, en el que todos somos víctimas de lo monstruoso y debemos aprender a combatirlo.

Como consideraba Brecht, el teatro no solo debe entretener, también debe enseñar y esto es, sin duda alguna, lo que el dramaturgo argentino logra: instruirnos sobre las grandes problemáticas de hechos históricos o mitológicos, que han sido documentados o tomados por dramaturgos de distintas culturas. De hecho, es tal lo que pone en escena que posiblemente motive al espectador a pensar en la resolución de los conflictos presentados, idea que Brecht defendía. En resumen, todas y cada una de las propuestas de Sarlinga nos dejan ver que, como los actores que están en escena, nosotros también estamos allí, somos parte del teatro dentro del teatro, de esa problemática que enfrentan y, por lo tanto, también debemos ser parte de la solución.

BIBLIOGRAFIA

BEJARANO G., Karina D. (1999). "Técnica y estética teatrales en el actor brechtiano". Versión digital.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

BLOCH, E. (1998). *Entfremdung und Verfremdung*. Trad. de Francisco de A. Caballero, en *Revista de la Asociación de Directores de Escena*, octubre.

GARCÍA GUAL, C. (2010). “Hipólito”, en *Eurípides. Tragedias*. Madrid: Gredos.

NAUGRETTE, C. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

PEREZ-RASILLA BAYO, E. (1998). “Brecht y el sentido del extrañamiento, una nueva forma de concebir el teatro”. Versión digital.

SARLINGA, L. (2014). *Phaedra. Versión libre de la tragedia de Séneca*. (Inédita)

----- *Medea liberada*, disponible en: www.alternativateatral.com

----- “El director teatral Luis Sarlinga dará tres seminarios en Beltrán”, disponible en: 7enpunto.com.

NOTAS

¹ Entrevista a Luis Sarlinga, realizada durante las VII Jornadas de las Dramaturgia(s) (...).

² Luis Sarlinga llama “pre-texto” al texto literario, puesto que no lo considera como un escrito a seguir al pie de la letra, sino que puede variar en los ensayos según su visión y la de sus colaboradores.

³ Entrevista a L. Sarlinga.

⁴ *Idem*.

PHAEDRA Y SU MONSTRUOSIDAD

Flavia Rorai

*“Fedra: Algún espíritu revela la verdad que el laberinto oculta.
Quizás el Minotauro no está muerto... Ahora soy yo”.*
(Sarlinga. *Phaedra*, 2014)

En el marco de las VII Jornadas de las Dramaturgia(s) (...), el jueves 8 de octubre de 2015 se llevó a cabo en el Salón Azul de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional del Comahue, el debate “Sobre *Phaedra* de L. Sarlinga: la relación expectatorial”. De entre las respuestas a las preguntas que el público hizo al dramaturgo y director teatral, Luis Sarlinga, surgieron dos temas particularmente interesantes: la monstruosidad y la danza japonesa *ankoku butō*, esta última ya no como un espectáculo en sí sino como una práctica que condiciona la práctica teatral.

En nuestro afán de encontrar una conexión entre el *ankoku butō* y la monstruosidad, primero nos ocuparemos de presentar a Sarlinga, quien nos anticipara en aquella oportunidad:

El monstruo es aquello tocado por los dioses, digno de ser mostrado. El Minotauro es sagrado. Lo monstruoso es el lugar por donde pasó Dios. Todos somos monstruos.

Luis Sarlinga

Nació en Olavarría, provincia de Buenos Aires. Se formó en la ciudad de La Plata donde estudió Licenciatura en Cinematografía y Escenografía en Bellas Artes, entre 1971 y 1975. Luego estudió Filosofía (UCA) en Buenos Aires entre 1977-83. Su formación teatral con diferentes técnicas corporales es adquirida a partir de grandes maestras/os como: María Vaner (actuación), Patricia Stokoe (sensopercepción), Rolando Toro (Biodanz), Alicia Sirkin, Ana Wolf (técnicas de expresión), Gustavo Collini Sartor (técnicas de Danza *butoh*), Augusto Fernandes (seminarios de dirección), Mauricio Kartun (dramaturgia), entre otros.

A partir de 1977 comienza sus trabajos de dirección teatral y dramaturgia, que hasta la fecha lo conectan fuertemente con la región patagónica y especialmente con la ciudad de Luis Beltrán (Río Negro), donde reside actualmente.

Ankoku butō

El *ankoku butō*, conocido en Occidente simplemente como *butō* o *butoh* por su transliteración inglesa, es el nombre utilizado para referirse a una técnica de danza creada en 1950 por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata que, conmovidos por los fatídicos bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki, comienzan con la búsqueda de “un nuevo cuerpo”, el cuerpo de la postguerra.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

El *Butoh* es en cierto modo una criatura viva y monstruosa, resultante de la amalgama que formaron los cascotes de las bombas atómicas: residuos japoneses bajo impactos destructores de Occidente. (De Faba, 2012)

La temática del *butō* es tan amplia como difusa, y toca aspectos fundamentales de la existencia humana. Es habitual explorar la transición entre estados anímicos y, a la vez, el cambio de la forma física del cuerpo humano en las formas más variadas, ya que el bailarín de *butō* deviene mediante la danza (y su técnica particular) en distintos objetos, figuras, en fin, en distintos cuerpos. El *butō* es una reflexión del cuerpo sobre el cuerpo y su lugar en el cosmos. No hay decorado o vestuario determinado, y es habitual que los intérpretes actúen desnudos o pintados de blanco. La improvisación es parte fundamental de este estilo de danza. La idea no es pensar el hecho sino sentirlo.

Aproximaciones a lo monstruoso

El científico establece la norma, y de allí determina qué es lo normal y lo anormal; clasifica de acuerdo a la norma, qué individuos son normales y cuáles son anormales, podríamos decir, monstruos. El monstruo es, entonces, aquel que se aparta de la norma, del tipo ideal, y es considerado una amenaza al orden biológico de la vida. Se trata de un concepto valorativo; representa un disvalor. Como señalara Canguilhem en su artículo “La monstruosidad y lo monstruoso” (1962), mientras que la muerte es una amenaza constante para la vida, la monstruosidad es una amenaza accidental y condicional constituyéndose en un desafío para la vida. Pero no se trata de una amenaza que pretende eliminar la vida, sino más bien transformarla. De allí que la monstruosidad, más que la muerte, sea considerada un contravalor porque no alude a la anulación de la vida sino a una vida considerada negativamente.

La monstruosidad es un resultado, el efecto de lo monstruoso. Por lo cual, la monstruosidad y lo monstruoso se diferencian en tanto que la primera es consecuencia del segundo, donde lo monstruoso puede considerarse una transgresión. La causalidad le permite a Canguilhem diferenciar “la monstruosidad” de “lo monstruoso”, advirtiendo que la monstruosidad es el resultado de lo monstruoso. De esta manera la responsabilidad sobre la monstruosidad no es atribuible al monstruo, sino al que realizó un acto monstruoso. Esta consideración de la monstruosidad en términos de responsabilidad implicaría ir más allá del ámbito de lo viviente en general, ya que la responsabilidad estrictamente es atribuible a los seres humanos.

En el curso *Los anormales* (1974-75), Foucault se centra exclusivamente en “el monstruo humano”:

(...) el monstruo humano, una noción jurídica -jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que,

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

en su existencia misma y su forma, no solo es una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. (Foucault, 2000:61)

Según expresa Foucault, el “monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (*Ibid.*), excepción y violación, de la ley de la naturaleza o de la sociedad.

La monstruosidad de Fedra

La práctica del incesto es entendida como una violación socio-religiosa que mancilla a los que la realizan, provoca un sentimiento de ofensa y vergüenza social. Al prohibirse su práctica se asegura la continuidad de una sociedad humana plena. Paradójicamente, dentro del mundo griego antiguo, la práctica incestuosa es un instrumento que permite la creación de la sociedad divina, y por eso los orígenes del mundo mítico están plagados de relaciones incestuosas entre dioses; pero para los personajes humanos, el incesto es prohibido y su práctica trae aparejada una idea de descomposición social y un sentimiento de culpa o vergüenza que debe ser desahogado de algún modo. Las causas por las que habitualmente los personajes realizan incesto son un repentino sentimiento amoroso inducido a veces por los dioses, como castigo. Como consecuencia, la vergüenza y la ofensa derivan en suicidio.

El suicidio funcionaría como un verdadero desenlace dramático, trágico, vivenciado como una suerte de auto-asesinato absolutamente imprescindible, una salida viable ante una situación ominosa e insoportable y ante el temor y la angustia inconsciente por haber cometido o sufrido acciones, psicológica y socialmente prohibidas, fuesen éstas voluntarias u obligadas. (Saco López, 2005)

Sería el método por el cual se libra del sufrimiento y la vergüenza, una forma de purificarse.

En la mitología griega, Fedra era una princesa cretense, hija de Minos y de Pasífae, hermana de Ariadna y Deucalión (rey de Creta). Fue raptada por Teseo, tras abandonar a Ariadna, para casarse con Fedra. De esta unión tuvieron dos hijos: Acamante y Demofonte. El mito de Fedra, con sus variables, suele ser resumido de la siguiente forma: Fedra se enamora de su hijastro, Hipólito, hijo de Teseo y la reina de las Amazonas Antíope (también llamada Melanipa o Hipólita), pero Hipólito rechaza sus insinuaciones por lo cual Fedra lo acusa, ante Teseo, de haber intentado violarla, luego se suicida. Irritado, Teseo entrega a su hijo a la furia de Poseidón quien envía un monstruo marino que espanta los caballos de Hipólito que es arrastrado y resulta gravemente herido. Artemisa revela entonces que Afrodita les había tendido una trampa, y padre e hijo se reconcilian antes de que Hipólito muera.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Ahora bien, el deseo incestuoso de Fedra puede considerársele como una desviación de la norma de la antigua Grecia, un ataque a la clásica concepción de familia. Fedra, consciente de su error, enferma por la culpa; deviene monstruo. Pero es esta una monstruosidad social que es señalada como prohibida por la sociedad representada tanto en *Hipólito* de Eurípides, en *Fedra* de Séneca como en *Phaedra* de L. Sarlinga, y es también una monstruosidad genética, es el amor entre Pasifae y el toro, y entre Europa y Zeus.

Fedra: Reconozco la desgracia fatídica de mi pobre madre, (...) ¡madre mía! Lástima me das, arrebatada por un mal nefasto, osaste amar al fiero jefe de un feroz ganado. (Séneca, 2008:10)

Nodriz: ¡Tal cual como tu madre Pasifae, corriendo con ardor detrás del toro!

Fedra: En su desdicha me hundo con repugnancia hacia mí misma, en su destino me reconozco con terror. Nuestros amores, el mío y el de ella han pecado. (Sarlinga, 2014:6)

Fedra: ¡Oh, madre desgraciada, qué amor te sedujo! (...) ¡Y tu, hermana infeliz, esposa de Dionisio! (...) Y yo soy la tercera, desdichada de mí. (Eurípides, 1999:19)

Como se advierte en los textos citados, existe una alusión mítica a la genealogía de Fedra, en la que no solo encontramos la monstruosidad de su madre sino también la de otros antepasados. Según la mitología griega, Poseidón era el abuelo de Europa pero también hermano de Zeus; de la unión de Zeus y Europa nace Minos, padre de Fedra. Según esta genealogía se podría hablar de un incesto anterior al deseo de Fedra. Por otro lado, Teseo fue -según una tradición- hijo de Etra y Egeo, aunque según otra tradición su padre fue Poseidón.

La frecuencia de ejemplos que encontramos en las versiones literarias de los mitos griegos confirma el rechazo socio-psicológico de la práctica incestuosa.

El Minotauro

El Minotauro, ser de naturaleza dual, es un monstruo por su carácter anómalo pero también porque deviene de la monstruosidad del deseo de su madre. Producto de una violación de la ley natural y social, para evitar el escándalo y ocultar la deshonra de Pasífae, es destinado a vivir encerrado y oculto de las miradas en el laberinto; es, en términos foucaultianos, castigado y vigilado.

Aunque en *Hipólito* de Eurípides el Minotauro no es un personaje sino que es nombrado de manera indirecta, en *Phaedra* de Sarlinga pareciera ser un personaje más. ¿Un personaje más o todos los personajes a la vez? El Minotauro es el monstruo

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

que representa las desviaciones de la norma, todo lo prohibido. Como expresara en el Acto VII una Mujer de Atenas:

Monstruoso es aquel a quien la naturaleza no ha dotado de belleza o de vigor.

Monstruosas son también las acciones de los hombres que se pierden en un mar de confusiones. (Sarlinga, 2014:15)

Phaedra muestra la monstruosidad desde múltiples aristas. Monstruo es Fedra y su deseo incestuoso, monstruos son los que mienten, monstruo es Teseo que no cree en su hijo pero también es monstruo porque mata a la Amazona y abandona a Ariadna y Fedra; a los ojos de su padre, Hipólito es un monstruo por despreciar a las mujeres y por “alternar con varones” (*Ibid.*:18), monstruo es Antíope por abandonar a su hijo y por “marimacho” (*Ibid.*:6).

Consideraciones finales

Fue durante los primeros ensayos de *Phaedra* -luego titulada *Fedra. Mirar la sombra*-, en el 2015, que el director hizo especial hincapié en la corporeidad de los actores. Se realizaron ejercicios de relajación y ejercicios que buscaban la conexión con el otro y consigo mismo. La música fue -indicará luego Sarlinga- como en el *butoh*, un elemento sumamente importante para alcanzar la conexión con el yo. La música y los sonidos monótonos favorecen la entrada a una especie de estado de trance; la música posibilita una conexión que le permitirá al actor “hacer carne” al personaje. Actor y personaje se vuelven uno.

¿Cuál es entonces la relación entre la danza *butoh* y la monstruosidad? Precisamente es la danza, la música, la que permite esta simbiosis entre actor y personaje. Una relación que le permite al actor encarnar la monstruosidad ajena y por qué no, también la propia. Pero ¿por qué monstruo? Porque lo que no está dentro de la norma no tiene nombre porque no se comprende mediante la razón, por ello los monstruos son innombrables. Y es ahí donde reside el juego con la palabra “monstruo”. Aquello innombrable, alejado de toda normatividad biológica y sexual, aquello que la sociedad en su sistema binarista no puede nombrar, se auto proclama, se nombra a sí mismo monstruo como aquel ser inaprehensible por las leyes. (Denicolai, 2015:10)

La palabra monstruo proviene del latín *monstrare*, mostrar lo que es digno de ser visto. En otras palabras, es un prodigio o suceso sobrenatural que merece verse y/o ser interpretado como señal de algo, por lo general como una señal de los dioses; es lo digno de contemplarse por excepcional, raro o profético. Esta noción que tratamos no puede entonces limitarse a sus connotaciones negativas, es una noción que intenta encontrar una coherencia en un discurso límite, contradictorio, que se desvía de lo normal y desafía las leyes para mostrarse con total libertad ante un público ávido de enfrentarse con sus miedos, ávido de ser sorprendido y de poder admirarse.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Como expresara Sarlinga en las VII Jornadas: “El Minotauro es sagrado, es aquello tocado por los dioses”, pero como propusimos anteriormente, en *Phaedra* todos son Minotauros, por lo que todos son monstruos que advierten sobre lo sobrenatural. A nuestro criterio, *Phaedra* es otra vuelta de tuerca del mito, ya que no nos muestra la monstruosidad para alejarnos de ella sino como parte constitutiva de nuestro ser. Con gusto, con disgusto, sin saberlo o a sabiendas, “todos somos monstruos [y por ello es que] el Minotauro es digno de ser mostrado” (Sarlinga). Como señala Susy Shock, como todos *nosotres*¹, Fedra en nuestros tiempos también podría ser susceptible de identificarse con el siguiente fragmento del poema *Yo, mi monstruo* (2011):

Yo monstruo de mi deseo
carne de cada una de mis pinceladas
lienzo azul de mi cuerpo
pintora de mi andar
no quiero más títulos que cargar
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar (...)

FUENTES LITERARIAS

EURÍPIDES (1999). *Hipólito*. Madrid: Editorial Gredos.
SARLINGA, Luis (2014). *Phaedra, versión libre de la tragedia de Séneca*.
SÉNECA, Lucio Anneo (2008). *Fedra*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

BIBLIOGRAFÍA

CANGUILHEM, Georges (1976). “La monstruosidad y lo monstruoso” (1962), en: *El conocimiento de la vida*. Barcelona: Editorial Anagrama.
DE FABA, Julio J. (2012). “Butoh, la danza de la fealdad”, en Revista digital *Fronterad*, 2 de noviembre.
DENICOLAI, Ornella (2015). “Mi ser yo, entre tanto parecido. Análisis de la estructura argumental del poema de Susy Shock *Yo, mi monstruo*”. Monografía final para la cátedra Teoría y práctica de la lectura y escritura II, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
FOUCAULT, Michel (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
LÓPEZ SACO, Julio (2005). “La práctica del incesto y el suicidio en los relatos míticos griegos”, entrada del blog *Sabidurías y culturas antiguas*, en: <http://asiahistoria.blogspot.com.ar/2005/11/mitos-griegos-incesto-suicidio.html?m=1>.
SHOCK, Susy (2011). *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.

NOTA

¹ “Ni nosotras ni nosotros, nosotres monstruos”.

EL QUEHACER TEATRAL COMO QUEHACER RITUAL

Ailen Robles

El teatro, desde sus comienzos hasta la actualidad, está teñido por lo ritual siendo una práctica de suma importancia para la trasmisión de la cultura y la socialización del ser. El quehacer teatral como quehacer ritual es parte de los hábitos de una cultura.

La propuesta escénica sobre *Phaedra* (2015), fue escrita y está dirigida por Sarlinga Luis. Esta obra es una “versión libre”¹ de la obra de Séneca² titulada *Phaedra*³ en latín (s. I d. C.). Séneca reescribió la tragedia de Eurípides titulada *Hipólito* (s. V a. C.), desde una perspectiva más psicológica y terrenal. El autor pretendía plantear la problemática del incesto, entre una madrastra y su hijastro, como un acto inmoral llevado a cabo por los humanos y no infundido por los dioses. Por otro lado, Sarlinga reescribe la versión de Séneca para plantear inquietudes actuales.

En este marco se pretende analizar un texto teatral norpatagónico en proceso de creación escénica. En particular, se pretende analizar de qué manera la puesta en marcha de esta propuesta da cuenta de la ritualidad del quehacer teatral. Para realizar este análisis se va a hacer un breve repaso por tres importantes puntos de partida del ritual como semilla del teatro: las comunidades autóctonas occidentales, el teatro indio en oriente, y el teatro grecorromano en occidente, como una formalización del acto ritual. Luego, se va a ofrecer una definición de “rito”/“ritual” a partir de diversas disciplinas y enfoques. En este molde teórico se va a insertar el análisis del proceso escénico de *Phaedra*.

Los orígenes del teatro se encuentran en antiguos ritos de origen prehistórico, cuando el ser humano empezó a ser consciente de la importancia de la comunicación para las relaciones sociales. Ciertas ceremonias religiosas tenían ya desde su origen cierto componente de escenificación teatral. Algunos ejemplos: en África, los ritos religiosos mezclaban el movimiento y la comunicación gestual con la música y la danza, y con objetos identitarios como las máscaras que servían para expresar roles o estados de ánimo. Estos ritos reforzaban la identidad y la cohesión social. Por ejemplo, los *gun* de Porto Novo (Benín) hacen el *kubitó*, ceremonia mortuoria donde los participantes, con técnicas de prestidigitación, desaparecen del público. A su vez, en la América precolombina se desarrolló una forma de teatro en las culturas maya, inca y azteca: el maya estaba relacionado con fiestas agrícolas, e ilustraba historias del *Popol Vuh*; el azteca desarrolló notablemente la mímica, y tenía dos vertientes, una religiosa y otra burlesca; el teatro inca, escrito en quechua, servía a intereses del Estado.

Otro punto importante fue la Grecia antigua donde nació el teatro entendido como “arte dramático”. El convivio teatral evolucionó a partir de antiguos rituales religiosos (*komos*); el ritual incluyó el mito y, a través de la *mimesis* se añadió la palabra, surgiendo la tragedia y la comedia, entre otros. A la vez, el

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

público pasó, de participar en el rito, a ser un espectador de teatro, el cual tenía un componente educativo, de transmisión de valores, a la vez que de purgación de las emociones (*cátharsis*). Los principales dramaturgos griegos fueron: Esquilo, Sófocles y Eurípides en tragedia, mientras que en comedia se destacaron Aristófanes y Menandro.

El antiguo teatro romano conservó ciertas continuidades del teatro griego, aunque originalmente derivó de antiguos espectáculos etruscos que mezclaban el arte escénico con la música y la danza: tenemos así los *ludiones*, actores que bailaban al ritmo de las *tibiae*, una especie de *aulos*. Más tarde, al añadirse la música vocal surgieron los *histriones* -que significa “bailarines” en etrusco- que mezclaban canto y mimo (las *saturae*, origen de la sátira). Al parecer, fue Livio Andrónico -de origen griego- quien en el siglo III a. C. introdujo en estos espectáculos, la narración de una historia. El ocio romano se dividía entre *ludi circenses* (circo) y *ludi scaenici* (teatro), predominando en este último el mimo, la danza y el canto (*pantomima*). Como autores se destacaron Plauto, Terencio y Séneca.

Otro punto a tener en cuenta: en Oriente se destacó el teatro indio, que tiene su origen en el *Nāṭya-śāstra*, libro sagrado de Brahma, comunicado a los hombres por el *rishi* Bharata Muni, donde se habla de canto, danza y mímica. Generalmente la temática es de signo mitológico, sobre las historias de los dioses y héroes. La representación es básicamente actoral, sin decorados, destacando únicamente el vestuario y el maquillaje. Había diversas modalidades: *Śakuntalā*, de siete actos; *Mricchakatikā*, de diez actos. Como dramaturgos sobresalieron Kālidāsa y Śūdraka.

El concepto de “rito”/“ritual” tiene varias aristas debido a los distintos ángulos y las distintas disciplinas que lo estudian. Así, desde una lengua antigua como el sánscrito, la definición de rito es la siguiente: “Según la etimología sánscrita, este término designa lo que está conforme con el orden (*rita*)”. Pero en las explicaciones descriptivas de tipo antropológico -aunque surgiendo siempre alguna referencia a lo regulado, a lo que tiene ritmo, al orden- parece preferirse el uso del término “rito” y, por extensión, “ritual”, “ritualización”, dando casi por descontado su significado. En realidad, en el campo antropológico se observa una cierta uniformidad al considerar como ritos una serie de prácticas sociales, colectivas o individuales, aunque no se hayan precisado el uso y el límite de la definición conceptual que los describe. En concreto, no es fácil establecer la diferencia entre usos, actitudes sociales o relaciones públicas y ceremonias o cultos. Sin embargo, y sin salirnos del lenguaje tanto común como especializado, el rito además de ser referido a la repetitividad es considerado como perteneciente al orden de lo útil/no útil, insinuándose una frontera entre lo que es rito y lo que no lo es. En una tentativa de definición, podríamos decir con Cazeneuve⁴: “El rito exhibe el aspecto de una acción que se repite de acuerdo con reglas invariables y cuya

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

ejecución no se advierte que produzca efectos útiles”. En este sentido, Cazeneuve precisa:

El rito es un acto cuya eficacia real o presunta no se agota en el encadenamiento de causas y efectos. Si es útil, no lo es por conductos exclusivamente naturales, y en ello reside su diferencia respecto de la práctica técnica.

Por otro lado, el modelo ontogenético de Erikson⁵, que parte de una perspectiva psicológico-social, descubre el fenómeno ritual, o mejor su ontogénesis, en el proceso de crecimiento y de socialización del varón/mujer. Erikson, para delimitar la ritualidad humana, plantea como postulado que dicha ritualización debe comportar como mínimo un intercambio entre dos personas, las cuales repiten determinados actos a intervalos significativos en contextos que se repiten. La formalización de este intercambio debe favorecer la adaptación emotiva de los dos participantes.

Por último, el contraste simbólico/imaginario. Para iluminar ulteriormente el proceso analizado por Erikson, convendría considerar el rito como una acción compleja en la que confluyen además de gestos y movimientos, palabras y cosas:

(...) un todo coherente que, dentro de un determinado sistema cultural, establece un *campo simbólico* que permite situarse o situarnos el uno frente al otro, establecer relaciones, reconocer valores. Recordar lo simbólico significa confirmar por una parte la fundamentalidad del ritualismo humano, y por otra señalar su esencial función maduradora para el hombre/mujer.

Lo real se hace presente frente a nosotros mismos a través de la compleja trama simbólica de la cultura, en particular mediante la actividad del lenguaje. Es importante, entonces, definir el concepto de rito/ritual, ya que va a proporcionarnos un marco teórico al enfoque del análisis del proceso escénico de *Phaedra*. Las piezas teatrales del dramaturgo y director -Sarlinga- están teñidas de ritualidad por poner en escena modos de vida que alberga la actualidad, ya sean a elección o no. Un ejemplo de una no elección de modo de vida es la obra teatral titulada *Donde el viento hace buñuelos*⁶. En esta obra, dos personajes femeninos de avanzada edad transitan el exilio en un lugar olvidado y ajeno para ellos. Ese transitar muestra los efectos del exilio en la psiquis, las emociones y el cuerpo. El exilio ha formado parte de la vida de muchas personas a lo largo y ancho de los siglos, y sigue formando parte en el presente siglo.

Phaedra es una versión libre de una pieza teatral de Séneca que, a través de un giro de actualidad, comienza con un modo o ritual de ciudad moderna. Se trata de esta cultura actual donde las personas circulan en masa sin saber quién o quiénes pasan a su alrededor, o en otras palabras, una cultura del ensimismamiento.

La “versión libre de Fedra” comienza con la propuesta de un murmullo tenue de fondo y un actor sentado en el suelo con el libreto, que luego se retira para

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

dar paso a las personas del murmullo, que también están con los libretos y que de tanto en tanto cruzan miradas con los demás o el público. Ese murmullo se va afinando -como menciona la didascalia- como “instrumentos de una orquesta”⁷, para dar resultado a una introducción coral del mito. La presencia de tantos actores hace reflexionar en que ya no se plantea acciones ni vínculos simples que involucran a dos o tres personajes. En esta acción coral cada actor encarna a su personaje, y a través del mismo, a unísono, comenta en tono grave el linaje de Fedra. Recién a mitad de la primera escena hay un diálogo entre Hipólito y Artimedes, su compañero de caza.

A partir de ese primer diálogo, los nudos de tensión se caracterizan por estar cargados de críticas y burlas que no miden jerarquías, como suele pasar en la actualidad. En la escena I, Hipólito critica duramente a su padre por haber matado a su madre en batalla, por estar siempre detrás de grandes hazañas y no preocuparse por él que es su hijo, y a su vez le es irritante su vínculo con las mujeres debido a que no respeta el lecho nupcial. En pocas palabras, Hipólito no cree que su padre, el rey Teseo de Atenas, sea un ejemplo honorable a seguir. Otro momento a destacar, en la escena III, el personaje de la Mujer de Atenas se burla con crueldad de Fedra por sus “pensamientos retorcidos”⁸, junto con un Coro de Cortesanos. En este caso, la aristocracia se burla -a modo de conventillo- de la corona, por sus escándalos. Al igual, -en la escena VIII, y final de la obra- Teseo muestra una actitud poco formal y solemne para un rey debido a que se mofa de Artimedes que desea con todo fervor defender a Hipólito. Teseo tilda a Artimedes de “solterona haciendo sus reclamos”⁹, y ridiculiza su suicidio considerándolo un mero acto para impresionar. En esta misma escena, luego de la llegada de Hipólito, el rey realiza un despliegue discursivo en el cual fundamenta porqué su hijo tiene la culpa de todos los escándalos que suceden en el palacio. La juventud de Hipólito y su actitud indiferente propia de su inmadurez, son el chivo expiatorio de un matrimonio disfuncional, del desinterés del rey por ocupar su lugar y de la incapacidad de la reina de serle fiel.

Pero, el mayor chivo expiatorio es el Minotauro quien a través de toda la trama es mencionado como la monstruosidad misma de la cual Teseo salva a la ciudad de Atenas. Al Minotauro, un ser que no tiene lugar en la sociedad y que no importa si está encerrado en un laberinto sin salida, igualmente hay que matarlo. El Minotauro es eso diferente o, mejor dicho, ese otro que no se puede mirar a los ojos porque tiene “mirada humana” aunque cuerpo de animal, y no tiene el don de hablar sino que muge. Este horror, más asqueroso que el miedo, es lo que la sociedad actual mira con distancia, porque es lo malo en lo que no hay posibilidad de reconocimiento. Sarlinga mismo encuentra una analogía con la guerra de Siria donde las bombas pasan en la tele, en un país lejano, por lo que al ciudadano argentino no lo toca pero lo horroriza. Este escenario de indiferencia pretende plasmar el director en la escena V donde los personajes se sientan frente a una pantalla, como espectadores, a observar al Minotauro y otras deformidades. Esta manera actual de observar ese otro, que no tiene lugar en el concepto de “normal”, sucede con morbo e indiferencia.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Los efectos que el director pretende causar en el espectador son logrados a través de intensos ejercicios con las emociones y el cuerpo como canal de las mismas. En los dos ensayos presenciados se pudo observar la incidencia de la formación que tuvo Sarlinga. Una formación con tanto foco en la expresión corporal permite que el director se pueda tomar la licencia de la escasa escenografía y atuendos, ya que logra generar los efectos buscados con la presencia y la voz de los actores. Es sumamente interesante cómo Sarlinga logra llevar a los actores a los estados emocionales requeridos en el momento, sin forzarlos o insistirles por un único camino. En esta ocasión, los atuendos van a ser de suma sencillez, únicamente se va a contar con antifaces y con una gran máscara del Minotauro. Para el sonido y el clímax se van a utilizar instrumentos musicales autóctonos, algunos de cotillón, además de la pantalla cuando se requieran imágenes. Los mismos actores van a generar la mayoría de los sonidos, sobre todo con sillas que son objetos fundamentales para marcar los tiempos de la obra, y también como objeto de descarga emocional.

En conclusión, *Phaedra* nutre a un teatro norpatagónico que puede prescindir de grandes montajes para poner en escena las reflexiones de la cultura actual.

FUENTES

*Ensayos de la obra teatral *Phaedra* de Sarlinga, L.: 25-09 y 20-11 del corriente año en La Conrado Centro Cultural, Irigoyen 138, Neuquén.

*VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Raúl Toscani) (2015), en el módulo: “Sobre *Phaedra* de L. Sarlinga: la relación expectatorial (Autores varios. Invitado: L. Sarlinga)”.

*<http://www.infoamerica.org/teoria/cazeneuve1.htm>

*http://www.mercaba.org/LITURGIA/Gestos/los_ritos.htm

*https://es.wikipedia.org/wiki/Erik_Erikson

*https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_teatro

*SARLINGA, L. (2015). *Phaedra* (última versión 14 de agosto, 2015).

<http://www.artenqn.com.ar/Curso-de-actuacion-x-Luis-Sarlinga>

https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Vaner

https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Fernandes

https://es.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Kartun

<http://evebonillap8.blogspot.com.ar/2011/10/sensopercepcion.html>

https://es.wikipedia.org/wiki/Patricia_Stokoe

*SÉNECA, L. A. (1980). “Fedra”, en *Tragedias II*. Madrid: Biblioteca Gredos.

*VARGAS, A. *Donde el viento hace buñuelos*, dirigida por Sarlinga, presentada en La Conrado Centro Cultural, Neuquén (18/09/2015).

NOTAS

¹ Sobre “versión libre”:

“Versión”:

a.- Versión, del latín *versum*, es el modo que tiene cada sujeto de hacer algo o referirse a un mismo suceso

b.- El concepto también se usa para nombrar las formas que adopta la interpretación de un tema, el texto de una obra, etc. (<http://definicion.de/reescritura/>)

“Libre”:

a.- Se aplica al estilo que no tiene en cuenta normas o imposiciones.

b.- Se aplica a la traducción o a la versión original que, reflejando fielmente el argumento del original, no da rigurosamente con el significado de cada palabra, o introduce algunos cambios. (<http://es.thefreedictionary.com/libre>)

Para definir “versión” seleccioné la segunda definición, y para definir “libre” también, por ser las más apropiadas para el contexto

² Lucio Anneo Séneca, llamado “Séneca, el joven” (4 a. C. - 65 d. C.), fue un filósofo, político, orador y escritor romano, conocido por sus obras de carácter moralista. Séneca pasó a la historia como el máximo representante del estoicismo y moralismo tras la plena decadencia de la república romana. La sociedad había perdido los valores de sus antepasados y se trastornó al buscar el placer en lo material y mundano, dando lugar a una sociedad turbulenta, amoral y antiética, que al final la condujo a su propia destrucción.

³ *Phaedra o Fedra*, la tragedia escrita por Séneca en el siglo I d. C. recoge el mito de Fedra, cuya existencia se remonta a la cultura griega antigua, para reflejar el conflicto entre Fedra, Hipólito y Teseo. (Vermet, M. 2011: “El triángulo amoroso entre Fedra de Séneca y Mildredmarch de George Eliot”. CONICET, La Plata, p. 1).

El contexto social de esta obra fue la llamada “República romana tardía”, nueva etapa en la que entró dicho Estado a partir de finales del siglo II a. C., en su nueva posición de hegemonía mundial, tras haber destruido o debilitado a las grandes naciones que pudieran haber representado una amenaza para su propia supervivencia. En esta nueva era, el mayor problema de la República fueron los propios enemigos internos, surgidos con los nuevos conflictos ideológicos y propiciados por el enorme éxito romano; estos saturaron las antiguas leyes e instituciones republicanas en una gran crisis del modelo de Estado que fragmentó la sociedad romana. (https://es.wikipedia.org/wiki/Rep%C3%ABblica_romana_tard%C3%ADa)

⁴ Jean Cazenueve nació en Francia, estudió filosofía en l' Ecole Normale Supérieure. Doctor en letras, amplió estudios en Harvard. Profesor emérito de la Sorbona.

⁵ Erik Homberger Erikson (1902-1994), fue un psicoanalista estadounidense de origen alemán, destacado por sus contribuciones en psicología del desarrollo.

⁶ *Donde el viento hace buñuelos* es una obra del dramaturgo argentino Aristides Vargas quien tras el proceso dictatorial del '76 se tuvo que exiliar en Ecuador. En su obra pone en diálogo su experiencia en el exilio con la experiencia de Luis Buñuel, un director de cine oriundo de España que durante el franquismo fue perseguido por sus obras críticas y polémicas, por lo cual acabó viviendo en México. Sarlinga retomó esta obra y la puso en escena en La Conrado Centro Cultural, en Neuquén capital.

⁷ Sarlinga, 2015:7.

⁸ *Idem*, p. 8.

⁹ *Idem*, p. 17.

LAS PRESENCIAS ESTÁTICAS

Mi experiencia espectadora de un ensayo teatral

Ma. Cecilia Solís

*“Pensar es más interesante que saber,
pero menos interesante que mirar”.*
(Goethe, s. XVIII)

El siguiente informe está basado en las observaciones de los ensayos de *Phaedra*, del director Luis Sarlinga. De allí desprenden mis impresiones personales y la pertinente búsqueda por especificar una serie de términos que dan cuenta de la razón de ser de la eterna relación espectador-escena. Por lo tanto se analizará un elemento concreto -las presencias estáticas- que intentarán dar cuenta de la manera en que la puesta en escena requiere un sinnúmero de elementos que a su vez requieren la presencia del espectador para manifestarse como tal.

Palabras clave: teatralidad-espectador-cuerpo-texto

Según el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis, la teatralidad implica un campo en el cual hay un sujeto que mira (espectador) y un objeto observado, el cual está concebido como una ficción por el sujeto mirante, el espectador. En un acto de representación se requiere no solo del sujeto espectador, sino que este sujeto entienda el objeto mirado como representación. Podemos decir entonces que la teatralidad:

Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (1983:468)

Señala también Pavis, que “resulta teatral un texto que no puede prescindir de la representación y que, por lo tanto, no tiene indicaciones lúdicas o espaciotemporales autosuficientes”. Por último, menciona la ambigüedad del término teatral:

(...) unas veces significa que la ilusión es total, y otras, por el contrario, que la representación es demasiado artificial y nos recuerda constantemente que estamos en el teatro cuando, en cambio, deseáramos vernos transportados a otro mundo, más real que el nuestro. (1983:470)

En el ensayo de *Phaedra*, que dirige L. Sarlinga, observamos que hay un sujeto mirado -el elenco teatral- asumiendo diversos roles, es decir, que este actor multifuncional se asimila a un objeto mutable en otro objeto/persona que además posee la capacidad de estar y no estar. Pues la noción de ser presencia lo reubica en

el plano de lo visible, perceptible, a la vez que su condición de estático lo resuelve como un objeto cuya presencia advierte al espectador sobre algo en concreto.

¿El espectador forma parte de lo estático?

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière resalta el término de la “paradoja del espectador” que podemos formular así: **no existe teatro sin espectador**. Es decir que **no hay arte sin espectador**. ¿Qué sentido tendría cualquier *performance* o actuación si nadie estuviera para percibirla, para sentirla e interpretarla? Arthur Schopenhauer fue uno de los primeros pensadores que reivindicó el papel protagonista que tiene el espectador en la obra de arte, y para ello extendió el concepto de inspiración (antes exclusiva al artista) a dos planos: el productivo y el receptivo. Para que pueda darse el proceso creativo, tanto el artista como el espectador tienen que producir un momento de inspiración que le permita a este último entender al autor. Este aspecto del pensamiento de Schopenhauer, entre otros, fue vital en la posterior teoría artística de Marcel Duchamp quien afirma que “contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores los que hacen los cuadros”. Y esto podemos volcarlo a todas las artes en general.

¿Mirar sin ser visto?

Durante el primer ensayo de *Phaedra*, hay un momento en el cual los actores deben improvisar un relato que comienza con “Había una vez...”, y cada integrante, al azar, debe completar la frase armando así una narración rica y atrapante. De pronto, el director les indica que se posicionen enfrentados al público y continúen el relato, dirigiéndose a ellos. De este modo se articula una especie de complicidad entre el sujeto mirado y los espectadores que ríen, se asombran, comentan entre sí las improvisaciones, y en los actores la secuencia denota el carácter de concentración de los mismos por mantener e imponer su imagen y su voz en escena.

En el segundo ensayo, el director retoma dicho ejercicio de improvisación en el cual los actores deben narrar una historia espontánea. Esta vez, el director hace sonar algunos instrumentos musicales mientras algunos actores comienzan a golpear sus sillas a modo de percusión. En otro extremo, otros actores golpean los pies contra el piso; todo esto sin interrumpir la narración, al son de un ritmo improvisado. Al grito de *stop*, se detiene la secuencia.

La noción de la presencia toma fuerza en esta instancia. Los actores miran al público. La mirada los conecta con el público, nuevamente aparece la posición del cuerpo como determinante (mentón-columna-manos). El director indica con una señal. Los actores, sin quitar la mirada al público, se levantan de sus sillas y se acercan cada vez más a la platea, de manera imponente, casi intimidante. “Helios engendró a Pasifae, Europa dio a luz a Minos”-recita el director- y ellos repiten a

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

coro sin dejar de mirar al público: “Negándose a sacrificar al mejor toro del rebaño”. Aquí es importante la mirada del elenco y la mirada del espectador. Uno y otro están allí, se percatan de su respectiva presencia. Uno está posicionado para imponerse; otro está posicionado para observar, por tanto su postura es relajada, o tal vez con la sensación de ser invadido en su zona de comodidad. El actor se acerca al público, sabe que está allí. Ya no hay dos dimensiones entre lo real y lo no real, porque ambos son conscientes de sus respectivas presencias.

La presencia del espectador se torna así más que imprescindible, ya que oye al actor que se posiciona inclusive con una postura corporal que impide que su voz se pierda en el murmullo. El espectador tiene también un rol, el de escuchar, no pasar por alto detalles, aun mínimos, que le permitan un mejor entendimiento de los hechos.

La teatralidad es aquí una puesta en escena donde ambas partes, espectador y actor, son conscientes de que hay algo que se dice; y para ser escuchado y escuchar ambos deben poner de su parte. El espectador será un testigo presencial de los hechos escénicos.

¿Qué ocurre con los elementos inanimados que se utilizan en escena? Podemos decir que, en un ámbito escénico, todo elemento tiene razón de ser. En el ensayo hallamos desde sillas hasta instrumentos musicales -autóctonos y modernos- que dan cuenta de sus modos de uso (arrojar sillas/sentarse en ellas/tocar instrumentos, unos más altos que otros-etc.) y así surge algo esencial y a la vez excepcional. Y es el ejercicio de la voluntad en la cual el espectador interpreta, desde sus saberes previos e internalizados, todo ese bagaje de conocimientos que lo llevan a interpretar la puesta en escena. Las presencias estáticas comienzan a hablar por sí mismas, y el actor, ya sumido en su rol, lleva a cabo una serie de movimientos y acciones que logran revelar en el espectador eso implícito que busca expresar. Así se acorta la distancia entre la platea y la escena. Podemos decir que el espectador repone elementos emergentes a través de su conocimiento personal sobre aspectos generales.

En el segundo ensayo de *Phaedra*, el director satisfecho indica a su elenco, luego de la improvisación musical y su consiguiente reflexión grupal, que “se siente la atmósfera con estilo de imágenes de *Fahrenheit 451*”. Se constituye una serie de miradas ya no construidas sino cómplices, pero esto nos llevará luego a hablar de otro elemento que se vuelve necesario: el texto literario. En *Phaedra* observamos la reescritura de un texto clásico, libre de toda atadura contextual y tópicos recurrentes. En este caso, explica Luis Sarlinga que se trata de un “pre-texto” o bien “un ritual”, descartando así el término de “adaptación”. Para el director, el teatro es ritual porque convergen formas. Estas formas son rescatadas por el espectador. El texto así es imprescindible, pero también es necesario saber apelar a la gestualidad y el entendimiento de lo propiamente social, en este caso, el tema de la vejez. Una mujer enamorada de un joven, adoptado como tema de la vida misma, puede inmiscuir a un público que se asombra, aborrece, se apiada o intriga de un aspecto

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

tabú. Como expresa Goethe, “pensar es más interesante que saber, pero menos interesante que mirar”. En este caso, se aplica en su totalidad.

Luis Sarlinga explica que “somos hijos de la imagen”. Partiendo de ello, amén del desmesurado bombardeo visual al que nos someten a diario desde las sociedades del espectáculo, el placer de mirar puede convertirse en hastío. Estamos condenados como espectadores al consumo de imágenes y ya pocas cosas nos sorprenden. Tenemos la sensación de que lo hemos visto todo. Cuando uno se cansa de mirar siempre lo mismo, tan solo queda desear volver a ser un niño para poder mirar las cosas con la fascinación de quien lo hace por primera vez. Tal vez consciente de esto, L. Sarlinga se dispone a trabajar desde un escenario simple, donde el actor sea multifacético, y otorga prioridad a otros elementos que en plena armonía dicen mucho más que un escenario plagado de elementos. Por ello afirma: “El teatro moderno tiene que ver con que puedan hablar todos juntos”. La escena entonces, será más que suficiente para el espectador.

En *Phaedra*, el aspecto que caracteriza la teatralidad en sí es el sincretismo entre elementos tribales con instrumentos modernos: la proyección de imágenes que sintetizan ambientes, y como observamos en el último ensayo usarían la pantalla para recrear a los monstruos. No solamente el director se ocupa de elaborar el ambiente escénico, la disposición de elementos y escenas, también el elenco sugiere notas de elaboración y contenido escénico. Esto tal vez responde al hecho de que son sujetos que perciben desde el escenario, buscan percibir a los otros.

El tema de la musicalización remite al hecho de enriquecer un escenario cuasi minimalista para que de este modo, las voces y movimientos del elenco destaquen. El último ensayo enfatiza el uso de la musicalización para dar cuenta del cambio de ambientes y el proceso de significación de la música en sí. En la escena de la cacería se privilegia el uso de percusión acompañado de aullidos, gritos y ruidos que simulan carromatos de madera. Todo esto precedido por el grito de la Nodriza: “El juego empieza”.

“Poner el cuerpo”

El elenco de *Phaedra* dispone de un escenario dotado de elementos de utilería. La teatralidad se basa sobre todas las cosas, en el acto escénico del cuerpo. Amén de ello se utilizan instrumentos musicales tribales, autóctonos y también modernos, y también el uso de máscaras, proyecciones visuales y el uso de danzas japonesas que denotan sincretismo escénico. El cuerpo del actor y la actriz es sin dudas voluble para personificar diferentes personalidades y caracterizaciones. Con un elenco de ocho personas (se incorpora una actriz nueva al reparto inicial) se proyecta una función multiescénica, dotada de musicalidad y color. Un estampido de drama y comedia: la tragedia de la vida misma.

En la escena de los cortesanos se denota un ambiente que caricaturiza una clase social, y el elenco debe proyectar esa imagen desde sus recursos gestuales

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

hasta la utilería a usar (máscaras blancas para las mujeres, máscaras negras para los hombres). El director les indica que deben usar instrumentos (trompetines, silbatos, flauta dulce, bombos) y gesticular de manera exagerada: “formar una imagen de muñeco de celofán, que nunca dice nada importante, hablando pelotudeces todo el día”¹. Según los actores, la escena debe ser descriptiva y debe mostrar los escándalos de la corte. Toman ese lado para proyectarlo desde una perspectiva más actual. Es decir, lo esencial del ser humano se rescata como un avatar que se puede vislumbrar aun en un tiempo y espacio diferentes. En este caso es lo jocoso, lo trivial y el lado más baladí del ser humano. La comedia de la vida misma.

¿Cómo podría el espectador percibir este tipo de escenas? ¿Cuál sería la condición clave para formular que está emancipando su criticidad?

Poner el cuerpo es una actividad metaimaginativa porque conlleva ciertos conocimientos y observaciones acerca de aquello que se pretende mostrar. El cuerpo se constituye así como instrumento utilitario voluble y a la vez disparador de lugares comunes. Desde allí emerge una contraposición que es la que cada espectador puede reelaborar por cuenta propia. En ese caso podemos decir que se trata de una *performance* liberadora de conciencia, en la simple experiencia de observar y ser observado.

La propuesta escénica nos remite a rearmar por cuenta propia un entramado escénico y así apelamos a nuestro criterio básico de competencia cultural. Tenemos mirada fragmentada, podemos ver desde un discurso personal aquello que nos muestra la escena, y así surge el espectador crítico. En *Phaedra*, adelanta L. Sarlinga, hay una mirada psicológica ya que indica: “todos tenemos algo de bizarro adentro nuestro”. Tal vez la *Phaedra* que aparezca en escena será hija de un fragmento, pero ello no desestima que pueda descomponerse en otras formas, y como espectadores podemos revalorizarlas, después de todo explica el director: “la veracidad es lo que se busca en la obra” y es diferente del “realismo”.

Rancière explica que la emancipación del espectador refiere al hecho de que este posee una capacidad activa de interpretación. Podemos decir que se cumple el pacto artístico que despoja los supuestos y preceptos personales y colectivos para que el espectador pueda dar por realizada su experiencia estética. Esto puede corresponderse aun cuando sea la primera vez que un sujeto acuda a observar un hecho teatral.

Podemos afirmar entonces, después de asistir a los ensayos teatrales y su proceso de creación, que siempre será necesaria la relación entre el espectador y el actor. La presencia estática que llegó para comunicar algo tiene razón de ser ya que podemos identificarla como un cuerpo, una figura, una improvisación musical, una proyección visual, etc. Ese elemento clave retoma valor y sentido cuando quien lo observa logra identificar *per se*, toda una serie de intertextualidades y conocimientos previos, y también logra despojarse de otros artilugios que componen sus esquemas teóricos subjetivos. Esto funciona siempre en una relación de co-dependencia, ya que -como se dijo anteriormente- no existe teatro sin espectador y

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

tampoco existe espectador si no hay algo que se le está manifestando. No nos remitimos al simple hecho de pensar el teatro como una actividad didáctica, porque sería así una relación vertical. Preferimos referirnos a una relación simbiótica y liberadora de juicios y criterios subjetivos que constituyen así al espectador como un sujeto pensante y crítico.

Por lo tanto, las presencias sin rostro, genéricas y exentas de identidad, tal vez no puedan devolvernos ninguna mirada a nosotros los espectadores, pero ¿qué ocurriría si esa presencia hablara por sí misma a partir de nuestro rol espectador, si por el simple hecho de rearmar en nuestro inconsciente ese pequeño fragmento de historia ya estamos siendo parte del circuito escénico? La subjetividad inicial de cada espectador nunca será estática. Cada experiencia expectatorial será única y enriquecedora no solo de un capital cultural sino también de un espacio de criticidad genuina. Ya no somos el simple panóptico (en sentido foucaultiano) sino que, como espectadores, somos parte activa de ese acontecimiento teatral. Como expresa J. Rancière: “hay que dejar de pensar que algunos no pueden ver”.

BIBLIOGRAFIA

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Libro disponible en versión digital.

NOTA

¹ Palabras del dramaturgo y director de la obra, Luis Sarlinga.

EL ACONTECIMIENTO TEATRAL

Un acercamiento al proceso de creación

Ileana Pérez Sánchez

“Porque es el cuerpo-actor, (el hombre), ante otros cuerpos (otros hombres) y en situación de representación, aquello que hace el teatro. Lo que permanece y se documenta, como la dramaturgia, por ejemplo, no es más que uno de sus códigos; y no es teatro hasta que no se ha materializado en el cuerpo actoral, en un espacio y un tiempo precisos”.

(Gené, 2012:4)

Para un estudiante de Letras, futuro profesor, la lectura de obras dramáticas representa una tarea cotidiana y necesaria, placentera sin duda. Durante el período en que nos especializamos leemos una considerable cantidad de obras teatrales que representan una acotada selección de los grandes clásicos de la Literatura. Las leemos con pasión, las analizamos, les preguntamos cosas, las ubicamos dentro de un *continuum* temporal y/o las encasillamos dentro de alguna corriente o movimiento literario. Pero, paradójicamente, pocas veces las vemos en escena.

Muchos somos quienes aún no asistimos al teatro, o pocas veces lo hicimos, aunque sí somos ávidos consumidores de otras prácticas culturales como la literatura o el cine. En el futuro, en las aulas, enseñaremos qué es el texto teatral y pediremos a nuestros alumnos que sean lectores activos de este género, pero ¿convertiremos a nuestros estudiantes en espectadores? ¿Lograremos cautivar su interés en esta práctica cultural -tan antigua y tan contemporánea a la vez- que es el teatro? Tal vez lo logremos, aunque es menos probable que podamos “contagiar” el entusiasmo de ser espectadores de teatro si nosotros mismos no lo somos. Es una primera tarea, entonces, convertirnos a nosotros mismos en espectadores teatrales antes.

Desde este lugar, el de espectadores, pensaremos al teatro no solo como una forma más de la Literatura, sino más bien como una práctica cultural que tiene sus propias particularidades. En el presente trabajo me propongo desentrañar cuáles son esas cualidades que definen al acontecimiento teatral a partir de los lineamientos planteados por el crítico e historiador Jorge Dubatti en *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, aunque teniendo como principal fuente mi propia experiencia como espectadora, que comenzó recientemente con la participación en los ensayos de la obra de Luis Sarlinga, *Phaedra* (2015), e intentaré descubrir, luego, qué lugar ocupan los momentos previos de preparación de un hecho teatral.

Qué es el teatro

Para comenzar a delinear una concepción acerca de qué es el teatro resulta interesante conocer la propuesta teórica de Jorge Dubatti quien, en concordancia

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

con la línea propuesta por la Filosofía del Teatro, entiende el teatro como un “acontecimiento”. El teatro como acontecimiento se constituye como tal porque se funda en el acontecer: es algo que sucede gracias a la acción deliberada de los sujetos, y produce entes en su acaecer. El acontecimiento teatral es, además, una entidad compleja porque está constituida en tres sub-acontecimientos: el convivio, la *poíesis* y la expectación.

El “convivio”, en palabras de Dubatti, es el elemento base del teatro y aquello que lo diferencia de otras prácticas culturales, como el cine o la radio. El convivio es la reunión concreta y presencial de artistas, técnicos y espectadores en un espacio y tiempo determinados. En ese encuentro de cuerpos y subjetividades se producen los otros dos sub-acontecimientos: una parte de los asistentes al convivio comienza a producir *poíesis* con su cuerpo a través de acciones físico-verbales en interacción con luces, sonidos y objetos, mientras que otra parte de los asistentes comienza a esperar esa producción de *poíesis*: se trata del acontecimiento poiético y del acontecimiento de expectación.

La *poíesis* es el nuevo ente que se produce durante el acontecimiento convivial y, como ente poético, es lo que define al teatro como tal. La teatralidad - explica Dubatti- puede manifestarse en muchos aspectos de la vida cotidiana en la que no intervienen los tres sub-acontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral, aunque el teatro es un caso específico de la teatralidad: es la teatralidad *poiética*. La diferencia reside en lo que el autor denomina “salto ontológico” de la *poíesis*, es decir, “la instauración de [un] *cuerpo poético* y la forma en que éste genera una expectación y un convivio específicos” (2012:45). La *poíesis*, por consiguiente, tiene una función ontológica precisa: crea mundos, los coloca en la realidad para contemplarlos y que sean contemplados. Esta función es primaria y anterior respecto de la función comunicativa o semiótica, mediante la cual puede transmitir o expresar significados a través de los signos teatrales, en tanto lenguaje o sistema de comunicación.

Esta *poíesis* teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera -es un acontecimiento corporal y localizado- y también, porque es un acontecimiento convivial, tanto actores como espectadores son quienes constituyen el ente poético. Los artistas generan *poíesis* mediante el trabajo físico y físico-verbal; los espectadores no solo la contemplan, más bien la viven: se dejan afectar por el ente poiético en comunión con los otros, lo multiplican y contribuyen a constituirlo. El lugar del espectador, lejos de un rol pasivo de mera observación, es entendido como un lugar de participación activa y necesaria.

Dubatti no concibe al hecho teatral sin alguno de los tres sub-acontecimientos señalados:

El teatro es la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico-verbales) y expectatorias en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y

experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial. (2012:16)

Entendido así el teatro, compartimos el cuestionamiento que plantea el autor respecto a la forma de estudio-análisis del teatro en tanto acontecimiento. [Si estudiar teatro es estudiar el *acontecimiento* ¿cuál es la forma de abordar el análisis? ¿Qué herramientas debe utilizar el investigador para hacerlo?], y agregamos otra: si el teatro es entendido como acontecimiento, ¿cuál es el lugar y el valor que tiene el espacio previo al acontecimiento? ¿Qué sucede cuando en ese espacio previo de ensayo están presentes también los espectadores? ¿Cuál es el valor y cuál es el lugar que ocupan los ensayos? Para el primer interrogante, Dubatti plantea la necesidad de un nuevo tipo de investigador ligado al acontecimiento como teatrista o como espectador, es decir, un investigador que es necesariamente partícipe del hecho teatral, del acontecimiento. Para contestar el segundo interrogante, primero desarrollaré la experiencia personal en relación al teatro y mi lugar como espectadora.

Primeras experiencias

Entre los meses de septiembre y noviembre tuve la oportunidad de asistir a dos ensayos de la obra de Luis Sarlinga, *Phaedra*, que se estrenará, estimativamente, en el primer semestre del año próximo. Concurrir a los ensayos de un hecho teatral significó una primera experiencia como espectadora aunque aún no estuviese frente a la representación final. De esta experiencia es menester destacar que muchas de mis expectativas, las de alguien que leyó muchos textos dramáticos pero nunca asistió al teatro, no se correspondieron con lo que finalmente observé y comprendí. En mayor medida porque consideraba que todo giraba en torno del texto literario, el cual -creía yo- era la base incuestionable del hecho teatral. Sin embargo, la propuesta del director estuvo dirigida más bien a un ejercicio corporal y mental cuyo eje no fue el texto, sino el cuerpo.

El director de la obra en cuestión planteó el primer ensayo en dos momentos diferentes. El primero, al cual le dedicó más de la mitad del tiempo del que disponían -una hora cuarenta y cinco, de tres horas planificadas de ensayo-, consistió en que los actores realizaran diferentes actividades relacionadas con la interacción con sus propios cuerpos, con los cuerpos de los demás y con un objeto en particular: una silla. Estas acciones, que primero consideré como formas de relajación, juegos de interacción para el re-conocimiento de los actores, adquirieron otra significación más tarde, durante la segunda parte del ensayo y la posterior conversación con el director, y durante la presentación que este realizó en la Universidad, en las VII Jornadas de las Dramaturgia(s) (...).

Entre las acciones físicas de los actores en el ensayo, la más significativa consistió en recorrer el espacio y, cada tanto, encontrarse con “otro” para “decirle”

*VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)*

algo, transmitirle una emoción o mensaje particular; esto, sin embargo, sin utilizar otro lenguaje más que el corporal puesto que, verbalmente, solo podían contar del uno al cinco.

¿Por qué un ejercicio como el que acabo de describir podría servir para preparar el hecho escénico, más que la lectura del texto mismo? Esa fue quizás una de las preguntas que inmediatamente realicé para mí, a la cual le siguió: ¿cómo aquello que yo consideraba esencial -el texto literario- pasó a un segundo plano en esta instancia de preparación? Para comenzar a desentrañar una respuesta posible a estas preguntas me remitiré a las palabras que el propio director nos compartió durante un breve intercambio: “El texto es la partitura; lo que cuenta es lo que se hace con esa partitura”. En efecto, y como ya venía sospechando durante el transcurso de la jornada de ensayo, hay algo aún más importante en el teatro que la misma literatura.

Así, lo que en este primer encuentro entre actores y director se puso en juego no tuvo que ver, aún, con la propuesta literaria sino con los recursos con los cuales ellos -los actores- podrán contar la historia. Los ejercicios, que estaban dirigidos a la interacción de los actores con sus propios cuerpos, tenían como objetivo producir en ellos una conciencia acerca de sus cuerpos como entidades posibles de enunciar una presencia, la del personaje.

Los ejercicios que estaban enfocados en la interacción de los actores con los otros actores tenían por objetivo, por otra parte, desafiar a los actores a transmitir diferentes emociones recurriendo a otros lenguajes que no utilizaran el código verbal puesto que -como se dijo antes- “decir algo” no solo puede hacerse mediante el uso de las palabras e, inclusive, a veces las palabras no alcanzan para transmitir aquello que se quiere “decir”.

En este primer acercamiento, mi percepción como espectadora estaba estrechamente relacionada a una percepción “lectora” e interpretativa. Quería leer en cada ejercicio, en cada acción, en cada gesto, un signo que se correspondiese con un significado. Claramente el bagaje cultural y las prácticas intelectuales propias de mi especialidad estaban influyendo en mi percepción. El lenguaje, verbal y no verbal, era lo único que podía percibir: todo estaba preparándose para “contar” algo, para crear un significado. Desde este lineamiento, teatro era comunicación y transmisión, y yo, como espectadora, era solo el receptor de algún mensaje.

Durante el ensayo, las actividades que realizaron los actores, que en un primer momento concebí como formas de descubrimiento de nuevas herramientas de “transmisión” o comunicación, se plantearon mediante el “juego”: juego con las voces, juego con elementos exteriores, juego con sonidos e instrumentos, juego con el silencio, juego con los cuerpos, juego con el espacio. Posteriormente, esta idea respecto al juego se modificó. Durante la exposición y posterior conversación entablada con el director en las Jornadas de las Dramaturgias, Sarlinga comentó que el teatro estaba vinculado con el juego, en tanto este permitía a los actores descubrir, no para comunicar sino para crear. En este sentido la función ontológica

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

planteada por Dubatti recobra protagonismo, y la cuestión respecto a la relevancia del texto literario se vuelve interesante: el texto, tal como pregona el epígrafe, solo sirve como un código del teatro, que no es tal hasta que se materializa en los cuerpos de los actores.

Lo que se pone en escena es una creación de los artistas, del director y de los actores en conjunción con un texto que sirve de base. El teatro, el acontecimiento teatral, no se agota en el texto: más bien, se vuelve hecho teatral en el momento en que el cuerpo actoral lo pone en escena. Y el juego, en este sentido, caro a los momentos de ensayo presenciados, es una herramienta esencial para que el artista descubra de qué manera puede “crear” en el escenario.

El texto literario propone y sugiere acciones que, por su sola sugerencia escrita, ya son en el texto. Pero cuando el teatro comienza nada es; todo debe ser hecho. Y los hechos materiales, para ser fieles al texto y no su destrucción, no se parecen a él ni son él: son una nueva realidad. (Gené, 2012:31)

El actor y dramaturgo Juan Carlos Gené en uno de sus artículos afirma que el actor durante la representación “no es otro, sino que *juega* a serlo. Y como tal personaje jugado, juega a vincularse con los otros [...]” (2012:12). El actor se vincula con su personaje, juega con él y juega a ser él, para luego jugar con los otros en tanto personajes. El juego, siguiendo a Gené, es el gesto de representar a un otro en el acontecimiento teatral. Pero el “juego” del que hablaba Sarlinga y al que me referí antes es el proceso de búsqueda y de descubrimiento y se corresponde al momento previo del acontecimiento teatral: los ensayos. El juego corresponde a una etapa diferente: la del proceso de creación. Desde esta perspectiva es interesante comenzar a pensar en ese momento de preparación.

Si el teatro es un acontecimiento ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poiesis* y *expectación en convivio*, y el actor, en tanto presencia aurática, es generador del acontecimiento poiético, los ensayos constituyen el proceso de creación previo que se concreta como “acontecimiento” teatral, en donde se completa la tríada al hacerse partícipe al público espectador. El ensayo al cual no asiste el espectador no puede entonces concebirse como parte del acontecimiento teatral del que habla Dubatti, aunque sí como una instancia importante dentro del proceso de creación. Es el proceso por el cual el actor puede apropiarse de algo que comienza siendo ajeno (un texto creado por otro): las acciones, las palabras, los espacios y los otros personajes que se relacionan con él. (Gené, 2012:27)

Conclusiones

En estas líneas se intentó sistematizar y delimitar algunos conceptos e ideas acerca del teatro y sus características en tanto una forma artística de expresión y

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

creación cultural, mediante la lectura crítica de dos representantes importantes de la dramaturgia argentina, Juan Carlos Gené y Jorge Dubatti, y en relación a una experiencia concreta como espectadora de una instancia de producción teatral: la participación de los ensayos de una obra contemporánea próxima a estrenarse en la Norpatagonia argentina.

Así, comencé con un breve desarrollo de los postulados teóricos de Jorge Dubatti respecto al teatro, entendido como un acontecimiento ontológico, convivial-poiético-expectatorial, fundado en la compañía, en la reunión de cuerpo presente. De este acontecimiento se dijo que existe en la medida en que sucede en un tiempo y espacio determinado gracias al accionar de actores y espectadores. Es efímero puesto que está sujeto a las reglas de la cultura viviente, y tiene una función principal que es ontológica: en la *poíesis* y en la expectación tiene prioridad el poner un/os mundo/s a vivir y contemplar/co-crear esos mundos. Esta función es más importante que las funciones comunicativas, generadora de sentidos, y simbolizadoras.

A partir de estos lineamientos me propuse pensar el momento de preparación, el ensayo, en relación al acontecimiento teatral. Dice Dubatti: “Puede haber convivio y *poíesis* sin expectación (con distancia ontológica), por ejemplo en un ensayo sin espectadores: no se constituye el ‘mirador’, no es teatro” (2012:42), y luego afirma:

No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación entre espectáculo y espectador, aunque esta distancia sea preservada internamente y el espectador observe el espectáculo desde adentro de la *poíesis*: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva. (2012:40)

En este sentido, los ensayos, momentos preparativos al hecho teatral, no formarían parte del acontecimiento teatral puesto que allí lo que se pone en juego no es la comunicación sino el juego que permite el proceso de búsqueda y descubrimiento previos a la creación. Además, en esta instancia, la tríada propuesta anteriormente se ve incompleta debido a la carencia de un público espectador. Sin embargo, atendiendo a la situación particular a la que referí durante el presente trabajo, los ensayos a los que pude asistir pueden ser considerados como acontecimientos teatrales: principalmente, porque el espacio del espectador fue ocupado por un grupo de estudiantes que mantuvieron una distancia ontológica respecto de la *poíesis* -si bien en proceso-, y co-participaron en la creación/contemplación del mundo en gestación que se produjo en esos espacios en *convivio*.

Para finalizar, me permito retomar una idea que fue mencionada en las primeras líneas y que está vinculada a una incógnita que me surge como futura profesora de Literatura. Frente al interrogante acerca de cómo incentivar a las

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

futuras generaciones para ser espectadores teatrales desde nuestro lugar de docentes, me inclino ante idea de que debemos hacerlo desde nuestro lugar como espectadores teatrales. Para convertir a los jóvenes en espectadores, primero debemos convertirnos nosotros en espectadores puesto que:

Si el teatro es un hacer (reunirse en convivio, generar *poíesis*, esperar *poíesis*, incidir en una zona de experiencia y subjetividad, etcétera) para producir acontecimiento, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*, debe ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral, de su “estar” en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo. (Dubatti, 2012:30)

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT. Teatro: Teoría y Práctica* nro. 13, Buenos Aires.

OTRAS FUENTES

Notas y registros de ensayos de la obra *Phaedra* de Luis Sarlinga, realizados los días 29/09 y el día 20/11 de 2015 en La Conrado Centro Cultural, Neuquén capital.

PHAEDRA
(Versión libre de la tragedia de Séneca) L. Sarlinga

Eduardo Aisen

Los personajes de la mitología recorren la cultura occidental, desde la Antigüedad hasta nuestros días, y sus historias se cuentan una y otra vez sin decir lo mismo. La tragedia *Phaedra*, de Lucio Anneo Séneca, tiene importantes antecedentes en la literatura clásica, ya que existen varias obras sobre el mismo tema. Antes de ser tratada por Séneca, la leyenda de Fedra e Hipólito había sido ya motivo de inspiración para diversas obras: dos tragedias de Eurípides, una de Sófocles, otra de Licofrón, la *Heroida IV* de Ovidio. Posteriormente al autor cordobés, Racine, Miguel de Unamuno, Sarah Kane y Raúl Hernández Garrido abordaron esta historia con diferentes enfoques. Además ha servido de inspiración para obras pictóricas, esculturas y películas (esta historia ha sido llevada a la pantalla cinematográfica en varias oportunidades, con diferentes enfoques argumentales). Sin embargo, la primera mención literaria de Fedra se encuentra en *La Odisea*.

Una teoría que comienza en el siglo XVII, considera la obra de Séneca solo como un calco servil del desaparecido *Hipólito velado* de Eurípides. No obstante, los filólogos italianos, naturalmente, se pronunciaron a favor de la originalidad de la *Fedra* de Séneca, e intentaron liberarla del calificativo de “mera copia” del *Hipólito velado*, lo que resulta verosímil, ya que de la primera versión de Eurípides solo quedan escasos fragmentos. La obra de Séneca tiene en sí misma elementos que la hacen diferente de las demás versiones del tema, y se la considera, al mismo tiempo, una obra maestra.

Según esbozó Sarlinga, la elección de la versión de Séneca se debe a que este autor, a diferencia de Eurípides, desarrolló la historia de Hipólito y Fedra desde un punto de vista humano, más terrenal, incursionando en el drama existencial del apasionado amor de Fedra por su hijastro Hipólito. Se trataría de una obra donde la trama no se abordó como encrucijada de la razón, sino más bien como modelo de penetración psicológica, donde la condición humana es atravesada por un conjunto de paradojas de la sociedad y del Estado (Galán, 2007:194). Séneca es considerado por muchos autores como el padre del teatro occidental, siendo sus tragedias un modelo literario, especialmente desde el Renacimiento, en Italia (Giambattista Giralaldi) y España (Lope de Vega), entre otros (Gallardo, 1973). Otros personajes femeninos del autor cordobés, tales como Medea y Hécuba, han servido de estudio comparativo. En este sentido, Luis Sarlinga abordó el tema, especialmente en *Medea liberada* (revalorizando los textos griegos y otros clásicos, para enfatizar la articulación, la dicción, la captación de la metáfora) y en *Antígona* (Burgos, 2015).

Luis Sarlinga desarrolló, en algunos casos, ejercicios para actualizar los textos clásicos y pasarlos a situaciones que fueran más verídicas para los actores,

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

tanto desde el punto de vista de lo cotidiano, como desde el punto de vista histórico, haciendo paralelos entre los personajes. Para *Phaedra* utilizó múltiples recursos escenográficos, tales como juegos de luz y oscuridad (se propuso utilizar velas en ciertas escenas), sonidos musicales (instrumentos regionales) y ruidos (sillas), voces entremezcladas a modo de instrumentos musicales, libretos en mano, proyecciones, bandas sonoras, entre otros. Los lenguajes escénicos (palabra, música y danza) se ven conjugados en una suerte de fantasía moderna, pasando de lo abstracto a lo real. La máscara, el elemento presente en los clásicos griegos, se utiliza como recurso del todo, quedando sin ella el personaje principal de la escena. De esta manera, las huellas del teatro griego antiguo aparecen en la escena postmoderna. Llama la atención, en la escena donde aparecen Fedra, la nodriza, la mujer de Creta, la sirvienta y médico, la multiplicidad de estados anímicos y actitudes de los personajes que plantea la obra en un corto tiempo (“amarga y rebelde”, “con odio”, “entre dientes”, “reprochando”, “alarmada”, “polémica”, “con desprecio”, “lastimosa”, etc.).

Según el propio autor, así como *Medea* era el realismo, *Phaedra* es la teatralidad. La teatralidad, según el estructuralismo (Barthes, 2003:54), es el teatro menos el texto. Es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito. Podría entenderse como esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Según Champeau (2014), la noción de teatralidad invita a revisar la interpretación simplista de la metáfora del espejo. El teatro (del griego *théatron*, lugar desde el que se ve, derivado del verbo *theáomai*, “yo miro”, “contemplo”), remite a un espacio y a un sistema semiótico que “hacen ver” aunando conocimiento y efecto pragmático del espectáculo (la *kátharsis* aristotélica). Si este concepto se aplica a la prosa narrativa, podría entenderse como un conjunto de signos verbales que remiten, de un modo u otro, al teatro (Ubersfeld, 1996). Muy diversos son los recursos literarios que pueden proceder del léxico, de la importancia de los decorados, del *éthos* o manera de ser de los personajes, de los campos semánticos del simulacro y del engaño. La teatralidad es, pues, susceptible de afectar todos los componentes de la novela.

El autor, en su función de director de la obra, mantuvo un primer encuentro con los actores, en el cual comenzó con una toma de conciencia espacial del entorno, donde los sentidos de cada uno debían contactar, paulatinamente, con el volumen del recinto. Por medio de la manipulación de una silla, los actores comenzaron a experimentar movimientos y emociones con y contra el objeto. A continuación, el contacto físico se trasladó a los cuerpos que, en parejas, buscaban puntos de contacto de libre elección. Descalzos, con ambos pies sobre el piso, se sucedieron distintas consignas referidas a emociones a transmitir uno a otro (consuelo, castigo, amor apasionado, odio y rechazo intenso), seguramente relacionadas con las escenas y personajes de la obra. Luego, y a modo de interfase,

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

se propone aflojar el cuerpo, sentarse, dormir (sin dormir), relajarse sin perder presencia, imaginando que el cuerpo camina. Se propone la imagen de incubación, embarazo, sosiego, con el cuerpo en fusión plena con la silla. A continuación, y sin moverse de la silla, la consigna fue contarse a sí mismo algo placentero, con mínima columna de aire, pero ensanchando el tórax, con axilas abiertas, con movimiento (evitando la imagen de “bolsa de papas”). El paso siguiente consistió en contar algo doloroso, comenzando en voz baja, dirigiendo la voz a algún punto fijo (paredes, un espectador). Paulatinamente, el compromiso se incrementó con el aumento del volumen de la voz. Luego de expresar la aflicción individualmente, se invitó nuevamente a los actores a aflojar tensiones, a arrastrar la silla por la sala, a tirarla con intensidad, a arrojársele al otro. Finalmente, sentados en cercanía uno del otro, comenzaron a armar, espontáneamente, una breve historia con frases cortas, expuestas y agregadas sucesivamente, uno por uno. Como síntesis, se invitó a cada uno a expresar lo vivido en esa parte del ensayo.

Una vez transcurrida la primera etapa del ensayo (sin conexión directa con el texto de la obra), los actores buscaron instrumentos aerófonos y de percusión (muchos característicos de pueblos originarios norpatagónicos, como los mapuches), y comenzaron a ejecutarlos (con diferentes dificultades, en especial la trutruca o petranca, dada su especial embocadura), con la consigna de buscar sonidos de caza. A continuación, y con libreto en mano, iniciaron la lectura, uno a uno, del comienzo de *Phaedra*. Tuvo especial desarrollo el momento del primer unísono “¡El Cazador!”, y siguientes: “Es éste el camino que elegimos... te adoramos... la bendecimos... y te servimos... ¡a la caza!”. Para esto se buscó una cierta cadencia grupal para que las voces fuesen sincrónicas. Con distinta expresividad, cada actor buscó diferenciar su personaje cuando correspondía, y volvía al conjunto, “a la tribu”, cuando la obra lo indicaba. La distribución espacial de cada uno fue espontánea, por lo cual las voces llegaban al espectador con diferente intensidad.

El autor explicó que la consigna acordada para el primer encuentro fue desconocer el texto de la obra por parte de los estudiantes asistentes al primer ensayo, con la finalidad de tomar contacto inicial con la misma directamente, a través de los procesos de comprensión y apropiación que experimentaban los actores, a modo de una visión “adánica”. (Primer ensayo, 25/09/2015)

Durante el segundo encuentro, Sarlinga propuso a los actores “abrir el juego” según lo que traiga cada uno. Existe todo un mundo imaginario que no está en el texto, y el autor expuso claramente que está abierto y receptivo a las improvisaciones que tengan que ver con lo subjetivo de cada actor, con su vivencia durante los ensayos. Para una yuxtaposición expresiva, las escenas con música fueron propuestas como síntesis de sonidos con el cuerpo. Desde lo visual, se destaca frecuentemente la idea de unidad en el grupo de actores que acompañan un determinado momento y la preponderancia escénica de las instancias de diálogo entre personajes. Desde un punto de vista interpretativo, se destaca la importancia

**VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)**

del análisis pormenorizado del texto, en especial orientado al desglose de cada uno de los roles. (Segundo ensayo, 20/11/2015)

Esta versión libre de *Phaedra* de L. Sarlinga enfatiza, al igual que el *Hipólito* de Eurípides, los valores que cada personaje da al honor y a la muerte, y con otro argumento y recursos modernos, rescata la esencia de los personajes principales.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

BURGOS, Alba. “La relación Luis Sarlinga y *Medea*”, en Garrido, M. (Dir.) (2015). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a A. Finzi)*. Neuquén: Educo, p. 111-120.

GALÁN, Lía M. (2007). *Fedra-Seneca* (bil.). Buenos Aires: Ed. Losada.

GALLARDO, Ma. Dolores (1973). “Análisis mitográfico y estético de la *Fedra* de Séneca”. *Cuadernos de Filología Clásica* 5, p. 63-105.

CHAMPEAU, Geneviève (2014). “Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa”. *Revista de Estudios Hispánicos*, II (1), p. 11-32.

SARLINGA, Luis (2014). *Phaedra*. No publicado. Luis Beltrán, Neuquén.

UBERSFELD, Anne (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. París: Seuil.

IN MEMORIAN DE GERARDO PENNINI

PALABRAS DE GERARDO LEONARDO PENNINI¹

DIRÍA DALMIRO SÁENZ...

<http://acortazar-paginagris.blogspot.com/>

Todo empezó con la maravillosa costumbre de mi padre, regalarme un libro cada cumpleaños desde que aprendí a leer en aquella escuela espantosamente sarmientina y pestalozziana que nos daba la execrable formación enciclopédica. Como casi todos en la época, al comenzar la pubertad escribía en un cuaderno Rivadavia, tapa dura de 50 hojas, muchos poemas púberes.

La amable señora de mi señor padre se aburría, de manera que hurgaba, como corresponde a toda buena madre, en los rincones de mi habitación, debajo del colchón y sobre el ropero hasta que encontraba algún motivo para divertirse. Así encontró el cuaderno de marras.

Dejé de escribir mucho tiempo hasta que, saltando la pared del patio salí al mundo y comencé a viajar. Entonces mis textos eran en servilletitas del Café de La Paz (¡qué lugar común!) entre guitarreadas con un flaquito de anteojos, tímido e introvertido que llamábamos Charly y que después supe que se apellidaba García. Escribía cuentos ingenuos, llenos de vacas, gauchos y esteros del Iberá.

Por la misma época aterrizó a la mesa del café La Maga, y La Maga estudiaba teatro en el Municipal de la calle French, y detrás de La Maga ingresé a Teatro. No por otra cosa esperable en una seria biografía poética, como el Arte, la Creatividad o la Expresión. Simplemente tenía que ganarles la competencia a los otros buitres de la mesa, todos adoradores de La Maga.

Ustedes, avispados lectores, habrán adivinado ya que por los mismos días habíamos descubierto al Julio, y yo me había robado un *Rayuela*, primera edición, de una librería de la calle Corrientes. De todo esto me quedaron dos cosas, mi consanguinidad con el Julio y que el Teatro me eligiera.

<http://acortazar-paginagris.blogspot.com/>

Porque el flaco Ricardo un día dijo "...con lo que vos conocés a la gente tendrías que escribir teatro..." y me llevó a ver *300 millones* de Roberto Arlt al San Martín, que por suerte dirigió Pedreira y tuvo como escenógrafo a Benavente (no Jacinto) y cuánto me habrá impresionado que todavía me acuerdo. Aunque de lo que hice ayer... quién sabe.

¡Ah! También me prestó (el flaco) *El soldado de chocolate* de Bernard Shaw, y pensé que para escribir así había que ser un genio y beber a lo irlandés. Logré lo segundo.

Llegué a San Luis y al poco tiempo con un amigo decidimos que sabíamos bastante teatro como para formar un grupo en el Sindicato de Empleados de Comercio. Para los jóvenes esto es mitología etrusca, pero había sindicatos que

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

conservaban el espíritu socialista de abrir espacios culturales, bibliotecas y otras superficialidades.

Escribí mis primeros guiones pensando en el flamante canal de TV instalado en San Luis. Guiones llenos de diatribas contra la injusticia, la marginalidad y otros pintoresquismos de una provincia con 400 años (hoy ya son 500) de vida monárquica, eclesiástica y feudal. Perdimos de vista que el director del Canal era en realidad un interventor militar creo que de Lanusse. Y allá fuimos a parar con nuestra iniciativa.

La cosa recomenzó en 1978, porque el Teatro ya me había puesto el dedo. Y no logró aplastarme. Se presentaba una “Embajada Artística” de San Luis en el Teatro San Martín, en un ciclo llamado “federal”. Me convocaron porque dramaturgos locales no había en el momento, y escribí la obra *América*, un engendro espantoso que se representó dos veces... ¡pero en Buenos Aires! El interventor militar del teatro aplaudía las alegorías terruñales de indios, fortineras y gauchos con boleadoras. Y también a la Historia, que revoloteaba por el escenario **con alas rojas y negras**.

¡En fin! Que tiré el guión al canasto y decidí que tenía que aprender.

Ese año también le escribí algo a mi hijo mayor, hoy en Alemania:

A mi hijo

Mientras lucho con la arena del desierto
Que se mete inexorable por los poros,
No pierdo de vista el horizonte.
Se insinúa la mancha verde de un oasis.
Sobre mi sombra, la sombra oscilante de los buitres.
Alzo el puño al vendaval que me desgarrar
Arrancándome la ropa hecha girones
Y me río
Y mi risa es carcajada ronca o alarido
Grito de combate que se pierde en la tormenta
Espanta los buitres, muere.

En la garra apretada llevo una simiente.
Allí, en el calor de mi mano no entra el viento,
Ni el frío, ni la arena.
Llego junto al manantial de mansas aguas
Y descanso
Abrevada mi sed, vencido de cansancio, duermo.
Y en mi sueño prolongado
Abro el puño ya no es garra
Es áspera mano que acaricia.

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

Cae la semilla
Despierto una vida después,
Dispuesto a proseguir por el desierto
Y a mi lado hay un nuevo árbol
Y un ruiseñor canta entre sus ramas
Hay un jazmín acunándose en mi pecho

Siguió pasando agua bajo el puente del Desaguadero y entre otras cosas estudié dramaturgia en Mendoza, y la que podemos creer que fue mi primera obra formal resultó que la profesora me la tiró por la cabeza porque era un guión para cine. “Tiene el ojo cuadrado” me dijo. Imagínense que era la época de moda del 8 mm, después vino el súper 8 mm, había cineclubes por todos lados y andábamos tan zombis como los chicos que hoy se compran una cámara digital. Insistí y al final lo logré con *Gaspar ha vuelto*, trabajo final que ganó la Convocatoria 1981 de la Comedia Universitaria para ser estrenada en 1982. El interventor militar del Teatro Independencia me recibió en la vereda, me comunicó la distinción, me entregó los originales y aclaró que “...esta obra no será jamás estrenada mientras yo esté a cargo del teatro”.

Luego de agradecer a los interventores militares que nos educaron en la cultura nacional, creo que al final ganó el Teatro, sigo escribiendo, sigo llevando obras al escenario. Y como sigue habiendo a veces una Maga sigo escribiendo.

Micifuz

Te rodeo con ternura veo
Desde muy adentro con mi carne
Y mis sentidos
Una luz que se derrama por tu cuerpo
Semidesnudo
Veo
Y mi sonrisa es casi un interminable
Largo
Beso
Que quiere abarcarte una vida
Porque es lo mismo que decir
Que eso me has devuelto
Pero solo podré abrazarte y dejar
Que mi cuerpo también se derrame
Con mi alma
Sobre vos
Y dentro tuyo
Pero todo

VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Raúl Toscani)

La Maga sigue habitando sólo en Rayuela.

Ya no hay más militares en las intervenciones, podemos ser autodidactas en esto de la cultura nacional.

Si tengo que recordar especialmente algunas de mis obras, estaría en primer término *Gaspar ha vuelto*. Otra es *Un cielorraso lleno de rabanitos*, que pensé como obra muy neuquina, pero Susana Tampieri, dramaturga mendocina, me hizo ver que es atemporal y universal. Por eso la mandé a la “selección” de Argentores y quedó publicada en el volumen patagónico de 2007. Esto no refrenda la opinión de Susana, por cuanto no hubo tal “selección” en ninguna región, pero puso la obra al alcance de gente de teatro. Ya es bastante. Y tendría que mencionar *Los pájaros no lavan platos* que nació en Perú como *Femenino singular*.

¿Por qué? Porque muchas mujeres que han leído el texto se han sentido identificadas, y muchas actrices profesionales que me lo pidieron... bueno, jamás contestaron. O lo robaron, con lo cual según Shakespeare “ya soy un clásico” o... esperaré actrices comunes y corrientes.

NOTA

¹ En memoria de G. Pennini, el equipo organizador de estas Jornadas transcribe sus palabras, ofrecidas en 2009 para *Voces en escena*, programa radial -radio UNCo/CALF- donde se escucharon varias de sus obras: <http://vocesenescena.blogspot.com.ar/>, o en <http://cedramunconqn.blogspot.com.ar/>.