

LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN
SIN FRONTERAS
EN HOMENAJE A ALEJANDRO FINZI

MARGARITA A. GARRIDO
(COMPILADORA Y EDITORA)



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN
SIN FRONTERAS
EN HOMENAJE A ALEJANDRO FINZI

COMPILADORA Y EDITORA
MARGARITA A. GARRIDO

EDUCO
EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
NEUQUÉN - 2015

El presente volumen se genera en el marco del proyecto de investigación de la Universidad Nacional del Comahue: *La praxis teatral en Neuquén* (Dir. Margarita A. Garrido)
Facultad de Humanidades, Departamento de Letras.

Santanera, Javier

La dramaturgia de Neuquén sin fronteras : en homenaje a Alejandro Finzi / Javier Santanera ; Luis Giustincich ; Margarita Garrido ; compilado por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2015. 490 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-604-436-3

1. Dramaturgia. I. Garrido, Margarita, comp.
CDD A862

El presente volumen, obra científica en idioma español, se complementa con las Actas de las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Alejandro Finzi) realizadas los días 08, 09 y 10 de octubre de 2014.

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

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



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Preliminares palabras (M. Garrido) p. 7

CRONOLOGÍA DE OBRAS

“Itinerancia de una dramaturgia: cronología de la obra de Finzi” (M. Garrido) p. 11

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

Artículos periodísticos sobre Finzi p. 31

ESTUDIOS CRÍTICOS

Estudios críticos sobre Finzi p. 117

Escritos de Finzi p. 243

ENTREVISTAS

Entrevistas a Finzi p. 399

Entrevistas sobre Finzi: entrevista a actores

“Un lugar para completar” (J. Santanera) ... p. 447

“Nodos en torno a Finzi” (L. Giustincich) p. 456

PRELIMINARES PALABRAS

- (Con voz difícil de escuchar y tono compungido.) Padre, confieso que he pecado.
 - (Voz gruesa, con cierto eco, matiz de acento extranjero y tono autoritario.) ¿Qué pecado has cometido, hijo?
- (La voz se hace más humilde y parece que inclina la cabeza de modo que suena como si hablara contra el pecho.) En un momento de ambición, debilidad y ceguera, padre, escribí una historia del teatro.
 - Es pecado, pero venial. Hay otras historias del teatro. Hay otros que lo hicieron (con tono alegre, como si sonriera) y algunos viven felices y se han ganado el reino de los cielos.
 - (Con tono más perentorio, como si quisiera que el oyente en las sombras entendiera su preocupación.) Padre, acabo de terminar y voy a publicar una **historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina**.
 - (Levanta la voz, y, con energía, afirma.) Ese sí es un pecado capital. (Apocalíptico.) Serás condenado a pagar tu pecado en la tierra y hasta el resto de tus días. Cuando mueras, voces terrenales y celestiales, ex-amigos y enemigos, maldecirán tu nombre.
- (Resignado.) Ojalá esperen hasta que muera...
- (Villegas, J. 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*, p. 9)

Si un prólogo puede pensarse como el inicio de un viaje que conduce la mirada del lector/a, lejos de eso, estas palabras pueden pensarse como el final de un viaje de quien, en vuelos nocturnos, por caminos de cornisa y tras grietas de luna llena, se ha des-velado en estas páginas que aquí se abren y que espera que no se cierren cuando acabe la lectura. Pues tal vez sea entonces cuando empiece otro viaje, el de la mirada, la mirada crítica...

Este acontecimiento -aunque no convivial sino textovivial, incluso tecnovivial- si bien nos ofrece la experiencia de investigadores, críticos y teatristas, anticipa la ineludible labor de descubrimiento de otras experiencias en lo teatral, como impulso para reescribir otras páginas tras epistemologías alternativas con categorías pluriversales del pensamiento.

En esta oportunidad, teatristas, críticos e investigadores despliegan un concierto de voces en torno a quien considera que “el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma”. Con conciencia, o mejor aún, con la “doble conciencia” entre la mismidad y la diferencia que se advierte como huella de una mirada territorializada, es nuestro deseo compartir la experiencia de esta *praxis* teatral para re-pensar las dramaturgia(s) desde nuestra localización geo-histórica y corpo-gráfica.

Y en esta preliminar instancia en que nos confiamos a interlocutores des-velados por las palabras, no olvidamos nuestro agradecimiento a quienes colaboraron en este recorrido por la dramaturgia finziana. Y sobre todo al homenajeado, Dr. Alejandro Finzi, nuestro especial agradecimiento por su contribución a las dramaturgia(s) de Neuquén...!

Margarita Garrido

CRONOLOGÍA DE OBRAS

ITINERANCIA DE UNA DRAMATURGIA¹

Margarita Garrido

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

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

1968

Obra teatral:

Los Co. Inédita, no estrenada.

1972

Obra teatral:

Excursión. Inédita, no estrenada.

1980

Obra teatral:

Lejana Ítaca. Inédita, no estrenada.

1981

Obra teatral:

Nocturno o el viento siempre hacia el sur.

Estreno:

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

1982

Obra teatral:

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

1983

Obra teatral:

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

Buzones de un edificio de departamento. Inédita.

Estreno:

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

Distinción:

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

1985

Obra teatral:

Barcelona, 1922.

Espanoles en la Patagonia. Inédita, no estrenada.

Estreno:

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

Publicación:

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

Viejos hospitales. Editorial Alción, Córdoba.

Distinción:

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

1986

Obra teatral:

Benigar. Traducción al francés.

Reunión de escuela. Inédita.

Estreno:

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

1987

Obra teatral:

Camino de cornisa o Patagonia, 1942.

Aguirre, el Marañón, o la leyenda de El Dorado.

Estreno:

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

1988

Obra teatral:

Molino rojo o un camino alto y desierto.

Estreno:

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

Distinción:

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

1989

Estreno:

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

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

1990

Obra teatral:

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

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

Distinción:

Premio Fundación Antorchas por *Albatri*.

Publicación:

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

1991

Obra teatral:

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

Detrás, las fronteras. Inédita.

Historias del conejo corredor. Inédita.

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

Vigilia para un ángel.

Estreno:

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

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

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

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

Distinción:

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

1992

Obra teatral:

Martín Bresler.

Pedrin, en las calles. Inédita.

Pessoa. Guión de teatro-danza.

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

Estreno:

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

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

Distinción:

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

Pessoa. Premio Coca Cola a las artes.

1993

Obra teatral:

Chaneton.

Amares. Co-autoría de Hugo Aristimuño. Inédita.

Estreno:

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

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

Publicación:

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

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

Distinción:

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

Premio patagónico “Marcelo Fasán”.

1994

Estreno:

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

Publicación:

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

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

Distinción:

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

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

1995

Obra teatral:

Bairoletto y *Germinal*.

1996

Estreno:

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

1997

Obra teatral:

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

Estreno:

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

1998

Obra teatral:

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

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

Noticias patagónicas.

Estreno:

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

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

El secreto de la isla Huemul. Estreno nacional por el grupo Río Vivo, dirección de David

Zampini, en Chos Malal, Neuquén¹¹.

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

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

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

Publicación:

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

Distinción:

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

1999

Obra teatral:

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

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

Estreno:

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

Publicación:

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

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

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

2000

Obra teatral:

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

*Voto y madrugó*¹⁶.

Estreno:

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

Publicación:

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

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

Distinción:

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

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

2001

Estreno:

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

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

Publicación:

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

2002

Estreno:

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

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

Publicación:

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

Distinción:

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

2003

Publicación:

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

Distinción:

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

2004

Obra teatral:

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

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

Mazzocchi. Traducida al inglés por Michael Waile. Inédita.

Estreno:

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

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

Publicación:

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

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

Distinción:

Distinción de “excelencia” para su tesis, con la dirección de Luis Thenon, Canadá. Trabajo

destacado del Premio “Teatro del Mundo”, UBA.

2005

Obra teatral:

Sueño, Carmelinda.

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

Estreno:

Sueño, Carmelinda. (*Faites de beaux rêves, Carmelinda*, traducción de Denise Delprat). Estreno internacional, por el Théâtre du Hibou, dirección de Luis Jaime-Cortez, en la Maison de l'Amérique Latine, París, Francia²⁰.

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

Publicación:

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

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

Distinción:

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

2006

Estreno:

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

2007

Obra teatral:

Acerca de lo que cuesta mantener una sala abierta.

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

Estreno:

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

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

Publicación:

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

Voto y madrugó. Neuquén: editorial El Fracaso²¹.

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

Distinción:

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

Sueño, Carmelinda. Premio Teatro del Mundo 2006/2007, diploma “destacado en dramaturgia”, otorgado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, UBA.

Selección de *Primavera, 1928* para el proyecto Polos (Canadá/Argentina). En ese marco, se estrenó *Primavera, 1928* por Luciano Cáceres, en Buenos Aires.

2008

Publicación:

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

"El niño travieso", en *Antología de teatro para adolescentes*. Editorial Atuel, Buenos Aires.
Sueño, Carmelinda (Teatro). Neuquén: Secretaría de Cultura y Deportes²².

2009

Obra teatral:

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

Grieta de luna llena o aventuras en la isla 132.

Estreno:

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

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

Viejos hospitales. Idem.

Publicación:

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

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

Distinción:

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

2010

Publicación:

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

Distinción:

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

2011

Obra teatral:

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

Estreno:

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

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

Publicación:

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

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

Distinción:

Premio María Guerrero. Diploma de reconocimiento.

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

2012

Obra teatral:

Hamlet en el anfiteatro. Inédita.

Estreno:

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

2013

Obra teatral:

Tosco.

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

Publicación:

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

Distinción:

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

2014

Estreno:

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

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

Publicación:

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

Distinción:

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

NOTAS

¹ Se indican únicamente los estrenos, nacionales e internacionales.

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

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

adecuadamente a su esfuerzo, por eso yo le sugería que se quede con lo de Colihue y listo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"El pensamiento de Jacobo Fijman o El viaje hacia la otra realidad" es, qué duda cabe, una de las más bellas realizaciones de la literatura testimonial de nuestro país y "Molino rojo o Un camino alto y desierto" tiene una fundamental deuda de gratitud para con ella. Sin embargo en todo caso, la historia de una pasión, de una pasión irremediable, como diría Raúl González Tuñón. Durante mi permanencia en Francia comencé a esbozar el texto y, años después, en uno de esos almuerzos rociados de conversaciones que compartíamos en Neuquén un grupo de lunáticos -entre los cuales estaba Víctor Mayol-, pude contarle esta pequeña historia secreta. Es gracias a su entusiasmo que toda la aventura termina de esta manera como un reconocimiento y un homenaje hacia aquellos que, sin saberlo, la compartieron. (Alejandro Finzi)

Es imposible, internándose en el fascinante mundo creador de Jacobo Fijman, abstenerse de

desarrollar analogías con otros seres, otros creadores que, como él, transitaron un camino de una curiosa y a la vez estremecedora similitud.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ En opinión de Patrice Pavis:

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

¹⁵ En el prólogo, se lee:

Ni agitación ni tesis

La realidad de la ficción

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

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

Finzi nos explica toda esa realidad sin grandes palabras, sin grandes tiradas fraseológicas, todo aparece como natural, como ya dado, en lenguaje común, en la ilusión de la dramaturgia, en las figuras, en el escenario encantado de esas pampas en cuya soledad emergen personajes y leyendas. El clima, eso es lo que nos da Finzi. El clima para comprender a Germinal y a Bairoletto. El dúo compuesto por el hombre de la palabra, el trabajo y el arte; y por el valiente de la rebeldía, el bandido, el bandolero legendario que da el alerta y enseña el camino a la legítima y justa protesta a los eternos sumergidos y explotados. Frente a ellos, Doble Faz, la sociedad hipócrita con sus sacerdotes de la resignación y la penitencia pero a la vez mandantes de la codicia y la represión. Extrañamente humano este fresco de la crueldad pero de la búsqueda de la justicia y el respeto. Escena bella de la seducción en la pureza y la alegría de Bairoletto con Santa Dolores de la Patagonia, virgencita de los Tristes, que no está en el altar sino con los pies desnudos en la tierra y la semilla. Ese baile es el camino al paraíso, es la poesía que inventaron los grandes corazones y las ansias de ternura, la máxima belleza.

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

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

Gracias Finzi. Las ganas de galopar en esas pampas para adivinar las imágenes de Bairoletto y Germinal. Siempre jóvenes y en acción. Teatro, vida, sangre, dignidad. Pero el placer infinito y la capacidad siempre nueva de definir el Arte. (Osvaldo Bayer, Linz, Alemania, febrero de 1999)

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

A Daniel Vitulich

In memoriam

El 1º de febrero de 1998 murió Daniel Vitulich. Uno de los más talentosos actores patagónicos de las décadas del ochenta y el noventa. Por lo demás, un "actor patagónico", en tanto sus desvelos, sus preocupaciones estéticas y aquellas sociales y políticas que estaban implicadas en su profesión, tenían para él, como finalidad, la cultura de nuestra región. Daniel fue un profesional a carta cabal,

profesional en el sentido más bello e inapelable que tiene esta palabra: el de alguien que trabaja con la plena conciencia de que su oficio es un riguroso camino de estudio e investigación. La belleza que emana del arte no es otra cosa que el fruto de una labor tenaz y concienzuda, por momentos cruel, porque exige del creador, y Vitulich lo era en plenitud, su tiempo completo, arrebatada a una vida más sencilla y de horarios hechos. Su labor fue reconocida en Portugal (“Uno de los cinco mejores actores del Festival Internacional de Oporto de 1993” por “Martín Bresler” decía la prensa lusitana) y en Bruselas, en Lieja, en Colombia (su amigo, el Maestro Enrique Buenaventura, lo quería trabajando en su teatro, en Cali); también en Buenos Aires y en Córdoba, ciudad esta que conoció sus trabajos desde 1989 y donde ofreció la última función de “Chaneton”, en agosto de 1997. Beatriz Molinari, de La Voz del Interior saludaba la excelencia de su interpretación, haciendo conocer la vida del periodista neuquino. Precisamente fue “Chaneton” su papel consagratorio. El espectáculo se mantuvo en cartel durante cuatro temporadas, con una respuesta de público verdaderamente infrecuente, con decenas de funciones y con espectadores que venían una y otra vez para aplaudir su labor. Daniel, como fundador del Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo, fue también director. Su última puesta fue “La maestra”, de Buenaventura, que llevó a la Fiesta Nacional de Teatro de Catamarca en 1997. Nuestra región recuerda muy particularmente su realización de “Reunión de escuela”, pieza de “teatro de urgencia” que escribí en ocasión de las amenazas que un grupo de parapoliciales hicieron a escolares de Cipolletti, en 1998. Fue el primer director (y el único, ya que la gestión Bohoslavsky terminó con la experiencia) del Elenco de Teatro de nuestra universidad y era, desde unos meses antes de su muerte, el director de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, cuyo elenco integraba desde hacía años, dándole su trabajo incansable y sus sueños. Daniel era un fumador empedernido, antes del mate mañanero ya estaba con el pucho encendido. De eso se murió. Debe ser, pensé y lo dije varias veces durante estos meses mientras buscaba entender su muerte, porque en el cielo los kioscos están abiertos las veinticuatro horas. Y porque también venden cigarrillos. Era terco, peleador, si no hubiese sido actor hubiese sido campesino, si no hubiese sido de origen yugoslavo hubiese sido vasco, hablaba de los viajes al interior neuquino con su papá y me comentaba cómo se escapaba, por los techos de su casa en Cipolletti para ir a estudiar teatro con Omar Fosatti. Después “se escapó” a Buenos Aires, para seguir sus estudios teatrales pero volvió, por el amor a este valle y ahí encontró el amor de “Chivi”, su mujer, con quien tuvo cuatro hijos, entre un puñado de ilusiones que construyeron juntos. Río Vivo fue su gran aventura estética, la de crear un teatro pensado en nuestra historia y en la precariedad constitutiva de las producciones de nuestra teatralidad regional. Tenía el sueño de Juan Benigar, el personaje que interpretó en 1989. El Benigar obstinado que le peleaba al desierto en las orillas del Río Colorado. Ese Benigar cruzado por la civilización y el enamorarse de la vida campesina: así era Daniel, también atravesado por el amor a su Patagonia, entre la escena y el sueño de la tierra. En 1992, en torno a una mesa cordial, entre un café y otro, en un rincón del bar Donato, me pidió que le trabajara un monólogo. Entonces escribí “Martín Bresler”. Fue con ese espectáculo que nos largamos definitivamente al rescate de personajes patagónicos. Río Vivo había terminado por entonces de ser una familia: “Chivi”, Javier Santanera, José Luis Valenzuela, Mary Rufino, Jorge Enei, Eduardo Carnero, los hijos, Laura, mi mujer. Más tarde Lara Acosta y Luis Giustincich. Los actores que llegaban y los que partían. Los colaboradores que se sumaban: una familia en las malas y en las buenas. Al morirse tenía dos proyectos: uno reestrenar “Martín Bresler”, con David Zampini, a quien había apoyado y orientado, generoso, en el escenario para producir el hecho escénico: quería lograr todavía una puesta más sencilla transportable por las escuelas, también hacerla en inglés y llevarla a Inglaterra; el otro, terminar el montaje, con la puesta de José Luis Valenzuela, su amigo inveterado y fiel, de “Semejante a la noche” un espectáculo-collage, con texto de Carpentier y García Márquez. Tenía también dos proyectos de viaje: el primero, la gira que hicimos a poco de su fallecimiento por Bélgica, Alemania y Polonia (y que hicimos porque como dijo Zampini, Daniel nos esperaba en Cracovia, ilusionado como estaba por conocer esa vieja ciudad Vístula); y el segundo, presentar “Chaneton” en el off Avignon (el festival más importante del mundo) de acuerdo a algunas acciones iniciadas en ese sentido. Mientras tanto, había sido invitado por universidades del norte mejicano para hablar sobre su metodología de montaje de “teatro de urgencia” y dar conferencias y coordinar talleres. Los momentos de conmovedor dramatismo que daba a sus personajes, esa ternura irremediable que emanaba de su labor con Santanera -su compañero entrañable en las tablas- cada noche, en “Chaneton”, su inconfundible presencia escénica, con su dominio perfecto del espacio y la composición, y el equilibrio actoral, su capacidad por generar atmósferas de intimidad (algunas memorables, como la escena de la muerte de Germinal en “Bairoletto y Germinal”) sitúan a Daniel Vitulich como un intérprete único y solitario. Buenazo, siempre corriendo para tapar deudas y para encontrarse con Chivi y sus chiquitos,

sabíamos pasar horas a los gritos, peleándonos (el equipo de Río Vivo dice que justo elegíamos los momentos en que había que desmontar el espectáculo: los demás desarmaban y nosotros discutíamos).

Afirmaba La Voz del Interior, de Córdoba, el 5 de febrero del año pasado, que con Daniel se va “uno de los representantes de la cultura patagónica”. Es cierto. La cosa es que, con sus cuarenta años se nos fue, además, un actor que tenía ante nuestro público un larguísimo camino de realizaciones por venir. Ese público que decía: “¿Ah, actúa Vitulich?: ¡entonces voy a ver la obra!”. (Alejandro Finzi)

En la contratapa de la publicación aparece:

Esta no es la historia de Juan Bautista Bairoletto, sino una de las historias de las que está preñada su leyenda. Una leyenda no es otra cosa que aquello que cada cual anhela para dibujar el propio periplo humano, ese manojito de sueños con el que sostenemos la existencia. Es así que esta pieza relata un breve momento en la vida del bandolero durante la década infame. Época triste, donde el trabajo era nada más que una ilusión para millones de argentinos.

Me inspiró un diálogo entre dos paisanos del interior neuquino oído al paso en una terminal de colectivos. Era casi el amanecer y creo que iban para Junín de los Andes. Pocas veces escuché compartir, hechas nudos de recuerdos, tanta desolación y tanta pena. A esos dos trabajadores y porque otro amanecer venga, les dedico esta obra. (Finzi. Neuquén, mayo de 1995)

¹⁶ La obra vista por su autor, Alejandro Finzi (Diario *La Mañana del Sur*, 04/07/2001):

Estaba esperando el colectivo una mañana cordial del verano de La Paloma, y escuché, que esas casualidades cómplices que la vida nos da, el diálogo de un pintor de cartelitos de almacén, taller de motos y tiendas de corpiños, que venía bajando del Amazonas con un mozo de cafetería, que durmiendo de pueblo en pueblo por la costa uruguaya, iba sirviendo las mesas en los ocasionales trabajos que encontraba, tan ocasionales como las propinas, para más datos. Aquel era el diálogo magistral de dos profesionales, cuyo tenor volvía a descubrir hablando con pegadores de carteles, cuando muchas veces pateando cascotes y desvelado por la madrugada de Buenos Aires, ellos me enseñaron, con virtuosismo, que un buen preparado de engrudo no lo hace cualquiera ni mucho menos.

“Voto y madrugó” es, también, la historia de una estafa, la de los políticos. Y como es la historia de una estafa es, por eso, un homenaje a la ingenuidad y a la ilusión de todo un país, el nuestro. Y como es un homenaje, pero que la cosa no sea solemne, contamos esa historia con humor. Un humor triste, tal vez. Vaya uno a saber; porque en los tiempos que corren, casi todo lo que nos queda es reírnos de nosotros mismos.

“Voto y madrugó” es, para quienes integramos Río Vivo, el recuerdo de Daniel Vitulich y la certeza de que la ilusión y el sueño, como un río, nos sigue juntando. (Finzi, 20/06/2001)

¹⁷ Se estrenó en el marco del Festival Iberal, el 5 de noviembre de 2000. Actuación: Olivier Breitman, Bruno Debrant, Catherine Ferri, Enrique Fiestas y Rosa Ruiz. Asistente: Yane Agius. Dirección general: Luis Jaime-Cortez.

¹⁸ En el prólogo de *Patagonia (...)* se lee:

Un inolvidable *souvenir*...

Tuve la suerte de acercarme por primera vez a la obra teatral de Alejandro Finzi en julio de 1999, en Avignon, cuando Denise Delprat, a quien yo no conocía, me ofreció *Fin de siècle sur l'île*, la versión francesa de *La isla del fin del siglo*. Fue así como entré de lleno en el tiempo y en el espacio, de las innumerables lecturas que un texto de esa envergadura puede producir en el espectador.

Patagonia parc aux étoiles ou le dernier vol d'Antoine de Saint-Exupéry se presentó el 4 de noviembre del 2001 en el Théâtre de l'Épée de Bois de la Cartoucherie de Vincennes en París. Fue una creación del Théâtre du Hibou, con Olivier Breitman en el rol principal y la colaboración de Wladimir Beltran y Raúl Indart-Rougier. Yo asumí la dirección de actores y la puesta en escena. La excelente traducción pertenece a Denise Delprat.

La presencia de la Patagonia en la obra fue para mí fundamental. Ese territorio mítico, lugar de todos los sueños y ensueños. Ese inmenso espacio vacío. La omnipresencia del viento eterno. La cuasi uniformidad del tiempo, me transportaron a una dimensión Shakesperiana del hombre, pequeña manifestación humana frente a la magnificencia de la naturaleza soberana. Tampoco pude abstraerme de ese significativo espacio beckettiano donde el humano está reducido a esperar y a esperar por los siglos de los siglos... Claro, todo lo precedente puede ser muy interesante pero hay que darle una existencia teatral, es decir una forma que permita, o no, la claridad de esas reflexiones.

El personaje principal de la pieza es Antoine de Saint-Exupéry. En Francia y para mí, un mito. Un ser humano excepcional. Un aventurero. Un enamorado del riesgo y del peligro. Personaje sin límites, capaz de todo para ir cada vez más lejos. Un hombre, un amigo, un *dandy*, y qué artista...! qué

escritor...! qué autor...! Un verdadero héroe, donde su último vuelo lo condujo al misterio de una desaparición mítica cual maravilloso y poético Ícaro que sin alas se consume en el fuego y la soledad del viento patagónico.

Obviamente no cualquier actor puede darnos una imagen clara de la riqueza de un personaje que ya en sí es teatral. L'Epée de Bois es un teatro que posee un escenario magnífico: 16 m de ancho por una profundidad de 8 y con una altura de 15. No hay telón. Sus muros son blancos y al fondo de la escena hay tres arcadas inmensas. El trabajo fundamental en este enorme espacio se hace con luces. Para mí el interés mayor era ocuparlo en su integridad, y al mismo tiempo dejarlo vacío. No hay nada y al mismo tiempo hay todo. La significación es evidente. Cuando las luces de la sala se apagan escuchamos el ruido de un motor de avión que comienza a fallar. Escuchamos también la voz del piloto solitario que profiere palabras incomprensibles pero donde se advierte el nerviosismo y su impotencia a dominar el aparato por lo que entendemos que será obligado a lanzarse en paracaídas. Cuando las luces de escena se encienden vemos al actor atravesando la escena a toda velocidad, arrastrando y arrastrado por un enorme paracaídas desinflado a medias. Hace lo posible y lo imposible por dominarlo hasta que poco a poco lo consigue y tan bien que mal lo pliega a costa de un enorme esfuerzo que lo deja exhausto, eso no le impide retocar su corbata moño antes de desvanecerse. El personaje está vestido con un impermeable de la época, que cubre su esmoquin. Lleva un casco de piloto, de cuero, y los anteojos de aviador sobre la frente. Alrededor de su cuello un echarpe... evocador... de un cierto personaje absolutamente presente en el inconsciente universal y ligado a la creación de ese mismo personaje. Las voces que el personaje escucha en su delirio son las voces de los otros dos actores que a cada lado del escenario "sirven" las escenas, comentan las acotaciones y dan las réplicas al protagonista. Tanto uno como otro hacen de "intermediarios" entre lo que pasa en la escena y el público ve, y entre lo que el actor principal "juega" y lo que escucha. Serán ellos mismos personajes como el viento, Fabien, el cordero. Pero también "sus presencias" son fundamentales para enmarcar el personaje principal, para ayudarlo a ser más evidente, más concreto, más verdadero: la virtud de la presencia del actor adquiere entonces una dimensión inmensa que nos permite "sentir" los avatares anímicos del personaje y compartirlos, porque sabemos que no son reales pero sí verdaderos.

Es muy difícil para mí transformar en palabras escritas lo que corresponde a un lenguaje que tiene otro vocabulario. Tampoco me interesa explicar lo que se hizo, y cómo se hizo. En todo caso sí puedo decir que gracias a Finzi uno se siente como obligado a lanzarse a la libertad de la creación. Al mismo tiempo la obligación de un profundo respeto frente al desafío del autor permite encontrar respuestas escénicas que sin duda se abren a nuevas preguntas.

El resultado es como la ejecución de una partitura musical que no existe porque todo en la escena es efímero. El milagro se materializa o no. El espectáculo pasa la rampa o no. Sin embargo la magia de un universo que no nos concierne deja no obstante una marca de emoción compartida, la presunción de la poesía y del ensueño, de un más allá intocable y muy, muy próximo de lo mejor de nosotros, y lejos, muy lejos de cualquier discurso filosófico. Por esto y por tantas cosas que pude encontrar o re-encontrar, y que seguramente continuarán surgiendo de lo más profundo de esta humanidad paradójica pero sin dudas riquísima, agradezco a Alejandro Finzi y a sus obras, el continuar a cuestionarme como hombre de teatro, pero sobre todo como hombre comprometido con la vida. (Luis Jaime-Cortez, París, noviembre de 2003) En el prólogo de Finzi, A. (2004). *Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry*. Córdoba: Talleres Gráficos La Lechuza, p. 6-7.

A propósito de *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*

Descubrí el mundo teatral de Alejandro Finzi en Francia, gracias a la puesta en escena de Luis Jaime-Cortez de *La isla del fin del siglo*, y al mismo tiempo, el personaje de Saint-Exupéry.

Digo el "personaje", y no el escritor o el hombre. La imagen desfasada que nos da Finzi va más allá de la realidad. Él nos habla de mito, con humor y extrañeza.

El Saint-Exupéry de Finzi nos permite acceder a un mundo imaginario, una poesía paralela, a la manera de su Patagonia que el fantasma occidental poblaba de gigantes. Pero, a la inversa de los tiranos de pacotilla que se autoproclamaban propietarios de una Patagonia que ignoraban, Finzi toma posesión de Saint-Exupéry hasta volverlo un símbolo. El Hombre perdido entre los humanos. El Hombre buscador de las respuestas allí donde ninguna pregunta se formula.

Si el asteroide teatral que crea Finzi nos emociona y nos hace reír con tanta profundidad, es que él se dirige al Principito que cada uno descubre en sí.

Fue para mí una alegría ayudar a nuestro aviador a vagar en su campo estrellado. (Olivier Breitman, París, diciembre 2003). En el prólogo de Finzi, A. (2004). *Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry*. Córdoba: Talleres Gráficos La Lechuza, p. 8.

¹⁹ *Voto y Madrugó* se estrenó el 30 de noviembre de 2001, en Neuquén, con el siguiente equipo de

realización: Javier Santanera (Jeremías), Grisel Nicolau (Crescencio) y Blake, él mismo Magallanes (la voz de Alejandro Finzi). Equipo de Realización: Ingeniero de sonido y realización musical: Jorge Enei, Realización plástica y escenográfica: Daniel Alejandro Domínguez, Cartelista: Eduardo Carnero, Asistente técnico: Simón Vitulich, Ilustración de Programa: Iván Vitulich, Fotografía: Laura Vega, Producción: Alejandro Finzi, Dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela.

²⁰ Con traducción al francés de Denise Delprat, *Faites de beaux rêves, Carmelinda* fue representada en el marco de la XIX Tribune de théâtre Iberal, por el théâtre du Hibou, con Catherine Ferri y Bruno Debrandt, y la dirección de Luis Jaime-Cortez, en la Maison de l'Amérique Latine, París, mayo de 2005.

²¹ En la publicación de esta obra, en el 2007, se lee:

Textos del programa de mano (en memoria de Daniel Vitulich)

¿Dónde van los actores cuando mueren, a qué cielo?: ¿se sientan sobre una nube y de ahí miran los arrabales del mundo; son espectadores por vez primera y descubren con ojos de no creer las criaturas a las que han dado vida en el teatro? Pero un teatro no es una caja de zapatos, ni una caja de pandora, ni un contenedor del puerto. Un teatro es un corazón que late para que la ciudad, creyendo que ha nacido recién, despierte de noche y vaya a treparse por donde pueda porque la luna ha quedado encajada entre dos edificios y puede morirse de un ahogo. Y en un teatro vivía Daniel Vitulich, mi amigo, mi amigo entrañable, el actor.

Alberto, el hijo de Abel Chaneton, nos dijo, en Chos Malal, minutos después del estreno de nuestro espectáculo: "¿saben, me pareció que estaba en la casa de mi papá". Debe ser, entonces, pienso ahora después de todos los años que pasaron desde aquel estreno, que el teatro cabe en el cielo. Por eso es que Daniel, el actor, viviendo ahí, sabía perfectamente cómo aventurarse, por dónde ir en esa geografía tan extensa y que parece infinita, cuando uno, de tarde en tarde, levanta la cabeza y mira para arriba, por esa pura necesidad que tenemos todos de un pedazo de azul o de atardecer o de luz.

Y a continuación:

Acerca de "Voto y madrugó"

Alejandro Finzi:

Estaba esperando el colectivo una mañanita cordial del verano de La Paloma, y escuché, por esas casualidades cómplices que la vida nos da, el diálogo de un pintor de cartelitos de almacén, taller de motos y tiendas de corpiños, que venía bajando del Amazonas, con un mozo de cafetería, quien, durmiendo de pueblo en pueblo por la costa uruguaya, iba sirviendo las mesas en los ocasionales trabajos que encontraba, tan ocasionales como las propinas, para más datos.

Aquel era el diálogo magistral de dos profesionales, cuyo tenor volví a descubrir halando con pegadores de carteles, cuando muchas veces pateando cascotes y desvelado por la madrugada de Buenos Aires, ellos me enseñaron, con virtuosismo, que un buen preparado de engrudo no lo hace cualquiera ni mucho menos.

"Voto y Madrugó" es, también, la historia de una estafa, la de los políticos. Y como es la historia de una estafa es, por eso, un homenaje a la ingenuidad y a la ilusión de todo un país, el nuestro. Y como es un homenaje, para que la cosa no sea solemne, contamos esta historia con humor. Un humor triste, tal vez, vaya uno a saber. Quizás, en los tiempos que corren, casi todo lo que nos queda es reírnos de nosotros mismos.

"Voto y madrugó" es, para quienes integramos este grupo, el recuerdo de Daniel Vitulich y la certeza de que la ilusión y el sueño, como un río, nos sigue juntando. (Neuquén, 2001. Grupo de teatro patagónico "Río Vivo")

²² En el prólogo se lee:

La presente publicación de la obra teatral "Sueño, Carmelinda", de Alejandro Finzi, posee para la ciudad de Neuquén el sentido de un profundo reconocimiento a la inmensa carrera autoral de alguien que, como pocos, ha llevado el espíritu de su tierra a los cuatro vientos, al mundo entero.

Es una obra impar y fascinante, como todas las que Finzi crea a partir de su propio mundo, su sabiduría y experiencia. Una obra llena de puertas abiertas entre los silencios que el autor deja para que el espectador pueda colarse dentro mismo de la magia de la escena.

Para la Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén es un gran honor acompañar a Alejandro y su obra en este camino azaroso aunque de mucha ventura por el que, desde hace décadas, deambula su arte. (Oscar Smoljan. Secretario de Cultura y Deportes)

Poco después aparece:

A propósito de "Sueño, Carmelinda"

Soy un gran admirador y conocedor de la obra teatral de Alejandro Finzi. Cada vez que leo un texto suyo tengo visiones "teatrales" inmediatamente. Esto quiere decir que el poder de sugestión de sus textos es inmenso. Por cierto la lectura, primero en español y luego la formidable traducción de

Denise Delprat de “Faites de beaux rêves Carmelinda”, no fue una excepción. Tuve entonces la certeza que la obra de Finzi tenía su lugar en IBERAL, asociación que tiene como objetivo hacer conocer al público francés y en idioma francés los textos de autores dramáticos iberolatinoamericanos actuales.

En las indicaciones para la puesta en escena Finzi pide un marco escenográfico bastante preciso: la reproducción fidedigna de la instalación “The wait”, del artista plástico Edward Kienholz. Debo confesar que la simple lectura del texto me había dado ya una idea bastante clara del ámbito particular donde transcurre la acción dramática, (¿existe verdaderamente?). El universo de Bob Wilson se impuso, y precisamente, el de su espectáculo “La mirada del sordo”.

La visión de la obra de Kienholz me confirmó la sugestión textual de Finzi.

Y si también en las indicaciones para la puesta en escena, el autor precisa la importancia de los elementos sonoros, es porque la “música dramática” de su texto es fundamental para entrar en su universo.

Catherine Ferri dio a Carmelinda la infinita ternura que una gran actriz puede ofrecer a un personaje particularmente evocador, donde cada frase, cada palabra, es la imagen de un universo posible: el sueño, la distancia, el viaje, ir, volver, el tren, el barco, el mar, la espera, el silencio, la muerte, el sueño... Y todo esto fue posible gracias a la dimensión humana, gracias a la presencia, gracias a la música personal profunda, densa, ligera, necesaria para acceder a la poesía de Finzi, y que la actriz puso al servicio del texto.

Como las didascalias del autor argentino son también de una gran belleza me pareció normal que llegaran al público. Pedí entonces a Bruno Debrandt colaborar con su voz, su cuerpo, su imaginación de gran actor, para hacer aún más evidente la poesía, la sensualidad, la libertad, el humor de Finzi. Y así, también Nicasio, Ernesto y el Abuelo existieron en el momento de la representación.

Fue entonces un monólogo a dos voces, que se complementaron como un engranaje gracias a un espacio físico, musical, vivo, compartido con los espectadores, invitados a partir en un viaje mágico a un universo poético donde la ruptura dramática nos confronta con la apariencia y la realidad, la verdad y el sueño... “... un sol de arena, puede ser...”. (Luis Jaime-Cortez. París, junio de 2007)

Sueño, Carmelinda se estrenó el 14 de noviembre de 2006 en el Teatro Anfitrión de la ciudad de Buenos Aires. Edición y puesta en escena: Daniela Ferrari.

Y precediendo al texto literario aparecen el siguiente comentario de Daniela Ferrari:

Carmelinda que sueña

... Mi ficción que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad sino que, cuando la luna abre los ojos para que la noche en la Patagonia no se ahogue, se pregunta, una y otra vez si es cierto que es imposible decir lo real. A. F. (2003)

Carmelinda es, para Finzi, para mí y para quien guste de *espíar* su sueño, la mujer que espera sentada en el sillón de la instalación de Kienholz (*The Wait*, 1965). Espera a su marinero mientras borda y habla con sus únicas compañías: su pájaro con *alitas de jaula*, el retrato del abuelo que *todo lo ve*, las fotos que Ernesto, el marinero, le manda junto con *una carta de puerto en puerto, de promesa en promesa...* Esa es Carmelinda, la que el autor soñó y a la que le brindó una historia. Una historia la de Carmelinda que es la de una mujer sin edad, que vive en un mundo propio conversando con las cartas que le envía Ernesto, el calderero, quien la obliga a estudiar las estampillas para saber cuál es su ruta. Ella es capaz de traducir en esas cartas que solo le hablan de navegación, mensajes románticos que alimenta su espera. Una pequeña historia y un gran texto el de Finzi, que nuevamente me proponía un mundo sensible del que no podría (ni tampoco querría) escapar. Hacia allí me conduje...

Cuando Alejandro Finzi me envió el texto para que le hiciera algún comentario (antes incluso de proponerme llevar a cabo el montaje y antes, también, de conocer a María Rosa Pfeiffer la actriz con la que finalmente pondríamos en escena *Sueño, Carmelinda*) me sucedió nuevamente lo que tantas otras veces con sus obras... Leí fluidamente la pieza, acompañada por esa voz de autor tan presente en los comentarios, tan “necesaria” para sentir a Carmelinda, que no pude evitar pensar en un futuro montaje en el que no se hiciera presente aquella voz. En realidad no tuve dudas.

Esa palabra de autor (quien conoce el fino humor de Alejandro Finzi fácilmente descubre esa palabra en las didascalias de la pieza) compone la puesta en escena y la determina. Esas acotaciones (si es que se pueden entender como tales, no es materia de estudio en estas breves líneas...) están dirigidas al espectador y nunca al actor o al director futuro de sus textos. Finzi juega en esas didascalias una complicidad con el espectador (aún cuando se sorprende frente a la puesta que las rescata), imposible de descartar hacia una futura puesta en escena. Por qué el espectador debería estar condenado a no escucharla? Eso es lo que me pregunté cuando comencé a pergeñar la puesta en escena de *Sueño, Carmelinda*.

Si el teatro es escena, es acción, si la palabra escrita por el autor tiene esa finalidad; entonces esa

palabra, que en Carmelinda no constituye diálogo y tampoco tiene status de parlamento, también es necesariamente escénica. Finzi escribe esa palabra para un espectador agudo, capaz de disfrutar su ironía y yo así lo quería. Así es como esas “acotaciones” se convirtieron en parlamento de actriz, que va y viene entre las líneas de Carmelinda y los comentarios de autor.

Finzi dice que lo que en sus textos funciona es *el gran silencio... una escritura hecha de silencios*, un lenguaje que favorece una comunicabilidad hecha de silencios, comentarios equívocos, nimiedades. Las posibilidades literarias de sus piezas desvelan a Finzi. Que la obra pueda cautivar a un lector de la misma manera que va a atrapar al espectador, es parte de su búsqueda. Alguna vez lei en una entrevista a Alejandro una frase que suelo recordar cuando me detengo a estudiar su palabra escrita en la escena. Decía: *esa condición de palabra teatral es, para mí, poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir...*

Que las obras de Finzi son polifónicas ya se ha dicho muchas veces, distintos estudios sobre su obra hablan de dicha polifonía, del valor poético de su palabra. No hay en mi práctica profesional, ni en esta modesta introducción una pretensión de aporte original en ese sentido. Solo hay la intención de rescatar un rasgo fundante dentro de la poética de un autor que a todas luces es cada vez más profunda y original.

Sus piezas transitan un espacio poético, lírico, que instala el valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario, y es en esa dualidad que se encuentra el valor poético de su obra. Para Finzi *el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía.*

Gracias Alejandro por haberme confiado a Carmelinda. Gracias por creer que podía otorgarle la escena que se merece. (Daniela Ferrari. Tandil, junio de 2007)

²³ Fecha de estreno nacional: 5 de noviembre de 2011. Lugar: Teatro San José, Sala “Jorge Villalba”. Dirección general y puesta en escena: Eleonora Arias. Actuación: Carlos Buganem (Jerónimo), Bárbara Carracedo (Bastet) Cubito de hielo. Edición de video: Bárbara Carracedo. Escenografía: Alejandro Pisarello (Colaboró como Hormiga valiente).

²⁴ En opinión del director, Jorge Villegas:

Finzi acierta en crear una metáfora para hablar de un hecho tan duro, tan difícil como la Masacre de Trelew, a través de uno de los hombres más importantes de la política nacional de entonces, el obrero y dirigente sindical Agustín Tosco. La madrugada previa a la fuga del penal de Rawson, Tosco es visitado por una luciérnaga que ha viajado desde Córdoba para llevarle el aliento de unos pocos bicos de luz que quedan y para trata de hacer, esa misma madrugada, un curso acelerado de organización de asambleas. Esto permite entrar de lleno en un universo onírico, humano y popular.

²⁵ El prólogo de Antonio Medina:

Tenemos aquí, en esta obra, una clara muestra de cómo se puede enseñar a través del arte. Desde sus comienzos, ella nos introduce en los aspectos centrales de aquellos acontecimientos que ocurrieron en el país desde mediados de los años '70 al '73.

Todos los padecimientos del pueblo pero, también, su resistencia y sus luchas para defender su dignidad, su libertad, y todos los derechos inherentes a la persona humana. El autor destaca, con claridad y vigor, al personaje central que es AGUSTÍN TOSCO. En ese momento, en la cárcel de la dictadura, describe con exactitud la sordidez de la prisión, el trato inhumano y vejatorio y al mismo tiempo la resistencia tenaz, heroica, de los prisioneros y todas las manifestaciones de su lucha por la libertad.

En un diálogo de una gran ternura, Tosco conversa con un bichito de luz que va a buscarlo para que lo ayude a organizar su lucha, reconociendo así su capacidad de organizador, va a buscar al “hombre de overol”, al que marcha siempre al frente en las movilizaciones de reclamo y exigencias de su pueblo y de su clase, al que organizó y dirigió el HISTÓRICO CORDOBAZO, a aquel obrero que despidió emocionado los restos del estudiante asesinado, a Santiago Pampillón, al que con voz vibrante rinde sentido homenaje a los luchadores asesinados en la base Almirante Zar aquel 22 de agosto.

Todo esto relatado de manera magistral, el texto introduce, fundamentalmente a los jóvenes, en el conocimiento de esta etapa histórica y los insta a seguir investigando para profundizarlo y conocer a sus protagonistas, a este personaje lleno de valores que fue AGUSTÍN TOSCO.

Así, el autor de esta bella obra, va por la vida transgrediendo todo; estas líneas son un ejemplo de ello, ya que me ha permitido escribir estas palabras de presentación siendo yo un compañero más y no alguien famoso. Así es él, que quiere que todos participen de sus obras.

Agustín Tosco fue sin dudas uno de los dirigentes sindicales más destacados del último cuarto de siglo en Argentina. Un trabajador que supo brillar con luz propia por sus conocimientos y su consecuencia. Amó profundamente a la clase obrera a la que defendió constantemente y educó con su ejemplo. Dirigente sindical desde muy temprana edad, observador agudo, estudioso de los

procesos sociales, puso toda su capacidad y su inteligencia al servicio de su clase y su liberación. Porque no sólo luchó por la solución de los problemas inmediatos de los trabajadores, sino que los proyectó a la lucha por la liberación, al plantear la construcción de una nueva sociedad, la Sociedad Socialista.

Tosco hablaba siempre en plural, para enseñarnos que el nosotros es el pensamiento y la creación colectiva. Nos enseñó a reconocernos en el otro, impulsándonos a construir con el diferente, girando alrededor de las coincidencias. Por eso siempre levantó la consigna de unidad en la lucha por un objetivo concreto.

Jamás pudieron silenciarlo, ni con largos períodos de cárcel, desde la cual siguió enviando siempre notas periodísticas, respondiendo reportajes y escribiendo todos los editoriales de nuestro periódico sindical. Desde la cárcel ganó las elecciones de su gremio y el secretariado adjunto de la CGT de Córdoba.

Por su lucha por la liberación, por los derechos humanos y la dignidad, fue elegido miembro del CONSEJO ARGENTINO DE LA PAZ.

Desde el 4 de noviembre de 1975, Agustín Tosco no está físicamente con nosotros. Está presente en todas las luchas obreras y populares a través de su ejemplo y de su pensamiento político y social.

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

LLEGA AL TEATRO EL TORTUOSO UNIVERSO DE JACOBO FIJMAN

(Diario *La Nación*, 14/03/1988)¹

Aunque murió después de haber vivido 30 años en el Borda, Jacobo Fijman tenía momentos de gran lucidez. No se le conoce ninguna relación afectiva, se consideraba “el Cristo rojo” y alguna vez intentó ingresar en una orden benedictina, pero fue rechazado. Tocaba el violín en la calle y se ganaba la vida como músico ambulante.

Las palabras pertenecen al director Víctor Mayol, que estrenará hoy, a las 21, en el teatro Comuna Baires de San Telmo, *Molino rojo*, de Alejandro Finzi.

La pieza ha tomado como punto de partida la personalidad del poeta Jacobo Fijman, su complejo mundo y, sobre todo, la soledad que lo acompañó a lo largo de su existencia.

Víctor Mayol, es el recordado director de *Woyzeck*, *El invitado*, *Vincent y los cuervos* y, entre otras, *Stéfano*. El elenco está integrado por Osvaldo Santoro, José Pensado Moreda, Ricardo Hamlin, Roberto Lorio, Juky Berra, Jorge Luis Rivero, Guillermo Padilla, Roberto Esteban, Susana Arata, Walter Daco, Rodolfo Laciari y Dionisio Rambla. La música original es de Víctor Proncet y la realización coral del Coro de la Universidad Nacional del Comahue. El vestuario y la escenografía corresponden a Miguel Owezarić.

Estado de gracia

-Para mí -dice Víctor Mayol-, Fijman era como una especie de Antonin Artaud. Su costado místico resultó ser el más cuestionado. En una época visitaba los prostíbulos porteños con el fin de tratar de redimir a quienes allí trabajaban. Sin embargo, él decía que no se consideraba demente porque vivía en estado de gracia.

-¿La obra sigue una línea argumental?

-El hospicio aparece como un espacio alegórico. Allí llega un nuevo alienado que se cree Don Quijote de la Mancha. Él provoca una rebelión absurda, sin especificar por qué lo hace. Se rebela contra los gigantes, contra la hipocresía.

-¿Hay algún personaje que represente a Jacobo Fijman?

-Sí, y su nombre también es Jacobo. Es un “loco” que se conecta con Serafín, otro internado, y comienza su primer afecto real. Paralelamente, la obra aparece como un juego de rupturas de tiempos, como la mente de Jacobo que se va fracturando.

La libertad expresiva

-El tratamiento del espacio -prosigue el director- no es realista. Tampoco hay efectos de artificio. Todo ocurre en el tiempo mental del protagonista.

-¿Y el estilo de actuación?

-Es un tipo de interpretación que apunta a la libertad expresiva, mezcla del absurdo con el grotesco y también cierto realismo.

NOTA

¹ Con una fotografía con epígrafe: “Víctor Mayol: una rebelión absurda”. (Foto de Jorge Quiroga)

ESTRENO NACIONAL EN CHOS MALAL
(Diario *La Mañana del Sur*, abril de 1994)¹

“Chaneton” como obra “rescata del olvido el testimonio de un periodista que prefirió defender sus convicciones hasta las últimas consecuencias; conmueve por el dramatismo de sus imágenes y se atreve a echar un manto de dudas sobre el accionar de ciertos figurones adulados por la historiografía oficial del Territorio”. (Sindicato de Prensa del Neuquén)

Viernes 22 y 23 del corriente en Chos Malal. El grupo Río Vivo estrena la obra *Chaneton* en memoria de uno de los principales periodistas neuquinos: Abel Chaneton. La pieza de Alejandro Finzi recibió la Mención de Honor en el Concurso Nacional de Dramaturgia 1993, del Fondo Nacional de las Artes. Patrocinará el Sindicato de Prensa del Neuquén con el auspicio de CVC y “Río Negro”.

La historia

Año 1910. La evasión de los presos de la Unidad 9, inaugurada hacía muy poco tiempo, culmina en la matanza de Zainuco. Chaneton, el político y periodista escribe desde su diario “Neuquén”.

Estamos aún bajo la dolora impresión de lo acaecido a consecuencia de la evasión de presos, esas víctimas de la sociedad, condenados a sufrir fuertes penas en los antros inmundos de las cárceles. La evasión de los presos no es voluntaria; es decir, no es la consecuencia de un acto deliberado, sino de un acto primo provocado por la fuerza, por la necesidad, por el hambre...

El hombre, en su afán por descubrir la verdad, no duda en enfrentar a su antiguo amigo, el gobernador Elordi; en desenmascarar a los autores de la masacre y a los responsables directos; en fustigar a una sociedad que prefería dar la espalda a la realidad para refugiarse en la cómoda versión oficial.

No fallece en el intento. Lo mataron. (AN)

(En el mismo diario se lee:)

Un escorpión es mejor amigo

por José Luis Valenzuela

Han pasado ya casi nueve años desde que conocí a Alejandro Finzi y es la cuarta vez que, como director, quedo enredado en uno de sus textos. En esta ocasión, al parecer, cuento con facilidades alentadoras: una estructuración cercana a la “tradicional”, dos personajes visibles claramente contrapuestos aunque no en franco “conflicto”, un tema de inquietante actualidad y, como ventaja adicional, un desfile de acontecimientos y nombres instantáneamente reconocibles para los pobladores del Comahue.

Sin embargo, las cosas se complican cuando, en el correr de los ensayos, Abel Chaneton va revelándose más como “un personaje para dos actores”, cuando la trama que parecía progresar según una curva clásica se muestra simultáneamente anudando y desanudando los hilos de la utopía y la desilusión, cuando larguísimas crónicas periodísticas ocupan una y otra

vez el lugar de la palabra dramática amenazando con deshilar el tejido de acciones del que depende (y pende) nuestro precario placer de espectadores.

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

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

NOTA

¹El presente artículo llegó a nuestras manos, incompleto.

SE ESTRENA HOY CHANETON

Basada en la vida del primer periodista neuquino

(22/04/1994)

Chos Malal, cuna del diario "El Neuquén", será escenario del estreno de la obra que recrea la última parte de la vida de Abel Chaneton. El periodista fue asesinado en 1919 por su cobertura de la matanza de presos en Zainuco. El papel protagónico estará a cargo de Daniel Vitulich, con la dirección de José Luis Valenzuela.

"Chaneton" fue escrita por Alejandro Finzi con el objetivo de rescatar del olvido el testimonio de un periodista que eligió defender sus convicciones hasta las últimas consecuencias. La obra completa el ciclo comenzado en "Martín Bresler".

CHOS MALAL. Mucha expectativa, principalmente entre los amantes de las historias del Neuquén, ha generado el estreno de la obra *Chaneton*, del dramaturgo Alejandro Finzi, que será hoy a las 22 en el cine teatro Municipal, de esta ciudad. La función se repetirá mañana en la misma sala y están anunciadas varias presentaciones posteriores en Neuquén capital. *Chaneton* llega a la ex capital del Neuquén merced al auspicio del municipio local y del Sindicato de Prensa provincial.

La obra, cuya puesta fue ideada por el grupo Río Vivo de la capital provincial, tiene connotaciones de homenaje, ya que Chos Malal fue testigo, a principios de siglo, del comienzo de la carrera periodística de Abel Chaneton. Nacido en 1877, en 1898 Chaneton se radicó en Chos Malal. Ocupó diversos cargos públicos, entre ellos el de intendente de Neuquén, reciente capital del entonces territorio. En 1908 fundó el semanario "El Neuquén", primer órgano de prensa regional que, en 1913 se transformó en cotidiano bajo su dirección. Desde las páginas de ese diario, Chaneton defendió los intereses territoriales y patagónicos.

El objetivo de la obra de Finzi es recrear una parte de la vida del creador de "El Neuquén", que en la década de 1910 utilizara ese medio como herramienta para reclamar a la Justicia el esclarecimiento de la muerte de ocho evadidos de la Unidad 9 que culminó en la matanza de Zainuco. La incesante demanda llevó a Chaneton a enfrentarse con su antiguo amigo, el gobernador Elordi, y finalmente le costó la vida. Chaneton fue asesinado el 18 de enero de 1917, en un episodio más de los que jalonan la historia del periodismo enfrentado a las injusticias.

Al igual que la anterior obra estrenada por Río Vivo -*Martín Bresler*-, ésta intenta ahondar en la historia de la región y recuperar la memoria colectiva de los neuquinos, generalmente olvidada en aras de la urgencia del presente. Y de alguna manera, completa la narración, ya que en *Martín Bresler*, el protagonista era uno de los evadidos de Zainuco.

En *Chaneton*, la recreación del autor se intercala con escritos del mismo Chaneton, con el fin de producir una intensidad dramática que debe llegar a su punto máximo en el desenlace. "Estamos aún bajo la dolorosa impresión de lo acaecido a consecuencia de la evasión de presos, esas víctima de la sociedad, condenados a sufrir fuertes presiones en los antros inmundos de las cárceles. La evasión de los presos no es voluntaria; es decir, no es la consecuencia de un acto deliberado, sino de un acto primo provocado por la fuerza, por la necesidad, por el hambre", escribía Chaneton.

El elenco

El elenco de *Chaneton* está integrado por Daniel Vitulich, en el papel principal, Javier Santanera y Anahí Muñoz, con la dirección de José Luis Valenzuela. Todos ellos tienen una destacada trayectoria en la región, destacándose la participación de los integrantes de Río Vivo en el Festival Nacional de Teatro en Córdoba, y en el Festival de Expresión Ibérica, realizado en Oporto, Portugal, el año pasado, con la obra *Martín Bresler*.

Río Vivo fue creado en 1988 como una continuidad del taller de teatro de la Universidad Nacional del Comahue. Su trabajo tiene una clara orientación hacia lo pedagógico y el rescate de personajes históricos de la región. Ha puesto en escena *Historias de un querer*, *Reunión de escuela* y *Martín Bresler*, tanto en escenarios de la región como en otros nacionales.

Tanto el creador del texto, Alejandro Finzi, como el principal intérprete, Daniel Vitulich, manifestaron que “estrenar la obra es un hecho fundamental porque el periodista Chaneton ocupa un lugar de privilegio en la historia del Neuquén”. Para los chosmalenses, entretanto, el acontecimiento es un reencuentro con una costumbre (la de los estrenos) practicada intensamente en la década del '60 y '70, y hoy desaparecida y olvidada de la que se llamó “capital del teatro” en otras épocas. “Chaneton”, que también será presentada el 13 de mayo en el Aula Magna de la Universidad del Comahue y otros puntos del país y el exterior, significa además dar a conocer un aspecto más de la centenaria Chos Malal. Para hoy y mañana, la ciudad espera visitas de importancia, como la de algunos medios de prensa de la capital provincial y de Buenos Aires, que acompañarán este homenaje al creador del primer diario neuquino.

EMOCIÓN Y APLAUSOS EN EL ESTRENO DE *CHANETON*

(Diario *La Mañana del Sur*, 24/04/1994)

por Luis Galizzi

CHOS MALAL. Alrededor de 90 personas, entre las cuales se entraba un hijo del periodista Abel Chaneton, se estrenó el viernes en esta ciudad la obra *Chaneton*, de Alejandro Finzi. La combinación de luces y sonido fue el marco que puso de relieve la gran cantidad de datos históricos contenidos en la obra. A pesar de la hora y media de duración, Daniel Vitulich - en el papel de Chaneton- y Javier Santanera, como Juan, ayudante de don Abel y aprendiz de periodista, lograron mantener la atención del público.

A medida que la obra avanza y Chaneton descubre entretelones de la matanza de presos en Zainuco, principal eje histórico de la pieza, Juan, con espectaculares movimientos corporales, acompaña el relato del periodista, creando una extraña combinación de imágenes. El tercer personaje es el príncipe Andrei -un alacrán nacido en la hostil geografía del entonces Territorio del Neuquén- que se transforma en el testigo directo del ímpetu puesto por Chaneton y su ayudante para esclarecer la muerte de los evadidos de la Unidad 9. El alacrán, cuyo nombre es elegido por Juan luego de leer *Guerra y paz*, de León Tolstoi, también se compenetra con los sentimientos de Chaneton y su ayudante, reflejados en la interminable partida de ajedrez que contiene la obra. El momento de mayor esplendor se presenta sobre el final, cuando Vitulich, con movimientos bien trabajados, ofrece una escena donde el periodista es sometido a tortura física por la osadía de hacer público el suceso de Zainuco. La obra finaliza con la muerte de Juan y el viaje hasta la eternidad de Abel, quien recuerda Chos Malal, la nieve y el río Limay, y se va perdiendo en la oscuridad de la escenografía.

Parte de los casi 5 minutos de aplausos brindados por el público fue para el director, José Luis Valenzuela, que desde la llegada del grupo Río Vivo a Chos Malal se mostró decidido a no dejar pasar ningún detalle de la puesta en escena. Para quienes presenciaron esos ensayos previos al estreno, el director de *Chaneton* es un claro ejemplo de compromiso para con su trabajo. El autor de la pieza, Alejandro Finzi, tampoco ocultó su nerviosismo momentos antes del estreno. Finalizada la obra y conmovido por los interminables aplausos para el elenco, Finzi se dirigió a los presentes y agradeció la presencia de Alberto Chaneton, de 82 años (uno de los hijos del periodista asesinado), que vino desde Buenos Aires al estreno, junto con su esposa Celmira y otros familiares. Una representante del Sindicato de Prensa de Neuquén, auspiciante de la obra, también habló en reconocimiento al creador y a los intérpretes de *Chaneton*.

Cabe destacar que, para el estreno, colaboraron diversas instituciones y personas. La Policía cortó el tránsito durante el desarrollo de la obra en la calle del teatro municipal; un empresario hotelero colaboró alojando a los actores; el municipio, a través de la Dirección de Cultura, dispuso diversos medios para facilitar la realización y alumnos de los dos colegios secundarios se dedicaron a vender las entradas.

EL CHANETON DE ALEJANDRO FINZI

Una epopeya sobre la impunidad

(Diario *Río Negro*, 17/05/1994)¹

por Mónica Reynoso

“Jaque mate, está rodeado, no tiene escapatoria”, dice Juan a Chaneton, que mira, perplejo, el tablero de ajedrez premonitorio.

Estamos en 1917 en un Neuquén tan polvoriento y ávido de justicia como ahora, a 78 años de la fuga de los presos. El 16 de mayo de 1916, exactamente, se desencadenó el episodio tras cuya verdad Chaneton empeñará la vida.

“Es un episodio lamentable y desgraciado por la pérdida de vidas humanas, pero irremediable”, despachará el asunto la autoridad. Y el dolor de tanto cadáver insepulto, de tanta muerte sin explicación ni castigo, se revuelve otra vez por dentro, 78 años después.

“Nunca más la Patagonia vivirá este horror. ¿Qué habrá de construirse sobre esta vergüenza colectiva?”, se pregunta Chaneton. Trágico, épico, de pie en medio del desierto, recibirá el silencio de plomo de los años como respuesta.

Alejandro Finzi ha creado un *Chaneton* brillante, una epopeya regional a la altura del personaje elegido para hablar de la lucha interminable por la verdad y la justicia, de ésa a la que sólo se entregan los imprescindibles que quería Bertolt Brecht.

Su texto, una red espléndida de símbolos (el ajedrez, el alacrán Príncipe Andrei, el propio Juan), dialoga con otros textos, escogidos también con perfecta exactitud. Son fragmentos de la obra periodística de Abel Chaneton, cuya valiente actualidad sorprende aún, y pasajes de “La Guerra y la Paz” de León Tolstoi.

Juan, que funciona como alter ego de Chaneton, es el narrador omnisciente que ordena la energía dispersa y actúa como conciencia crítica del protagonista. Juan construye la historia -en rigor, la verdadera protagonista- leyendo partes de *La Guerra y la Paz*: por los intersticios de la masacre neuquina se cuela la crónica de la campaña napoleónica en Rusia.

Casi contemporáneos, no sería extraño que don Abel, como lo llama Juan, tuviera en Tolstoi a uno de sus escritores predilectos y en el realismo épico del novelista ruso a un modelo apto para vehiculizar los afanes de (¿...?) observador insobornable de la realidad social, un despierto amigo de la verdad y de la justicia” [Hauser, 1979:187] y hay aún un paralelismo más que, consciente o intuitivamente, advirtió Finzi: Tolstoi dedicó verdadero “entusiasmo por la comunidad de los campesinos” y el Chaneton de Finzi, acorralado por la fatalidad, entrega su gesto final a “los paisanos” de Chos Malal. “Ellos, Cesáreo, me llevan de vuelta”, les dedica en sus últimas palabras.

Finzi recortó los cinco años finales de la vida de Chaneton para componer, o mejor, para alumbrar (en el sentido de dar a luz) a un héroe original, de un febril optimismo en el progreso y una confianza casi ingenua en la virtud. Con Juan, un paisano de Chos Malal que se cuela en su vida como Tolstoi a Finzi, es decir, de quererlo, animan dos paradigmas morales, dos modos de entender y vivir la vida, a la manera del Quijote y Sancho. No se comprendería al uno sin el otro.

Tamaño dimensión épica de los personajes no encuentra, sin embargo, espesor dramático consecuente en la (¿...?) a las puestas del grupo “Río Vivo”, de la adecuada iluminación, de la música y efectos, precisos y muy connotativos, la interpretación actoral demanda mayores matices y convicción que devuelvan al público los héroes que Finzi concibió.

En un único espacio vital, Juan y Chaneton componen dos espacios escénicos que se alternan, se contrastan y se complementan, y comparten dos mismas pasiones que, en términos dramáticos, articulan eficazmente ambos discursos: el ajedrez y el periodismo.

“Sepa usted, Elordi, que cuando el periodismo se ejerce por el bien colectivo se convierte en fuerza invencible”, sigue diciendo hasta hoy Chaneton a su amigo el gobernador.

“Sos un salvaje peligroso, sedicioso, criminal que altera el orden público”, lo están patoteando todavía.

“Ser salvaje y ser peligroso son categorías del temor humano que revelan su ignorancia y su incapacidad”, resuena Chaneton. Los silbidos del viento y del tren que hoy ya no corre atraviesan el aire, pesado de impunidad.

NOTA

¹ La nota incluye una fotografía. En su epígrafe: “El Abel Chaneton que compone el actor Daniel Vitulich”. Y en la ficha técnica, Chaneton: Daniel Vitulich; Juan: Javier Santanera; Príncipe Andrei: Anahí Muñoz; texto: Alejandro Finzi; música: Franz Schubert y original de Daniel Finzi; producción: Río Vivo; dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela. Estreno en Neuquén: 14 de mayo, Aula Magna “Salvador Allende”, UNC.

BUEN TEATRO LLEGADO DESDE EL SUR

(Diario *La Voz del Interior*, 04/07/1994, Córdoba)¹

por Marta Bruno

La valentía de detectar la verdad es algo poco frecuente. El periodista Abel Chaneton lo hizo desde su diario El Neuquén, y eso le costó la vida. Dos actores y ajustados recursos recrean en escena esta historia real acontecida a principios de siglo en el sur de nuestro país.

Los efectos sonoros, la bella música, una voz en *off* y un buen diseño de luces consigue generar una atmósfera que sumerge al espectador en la época: dos faroles a querosén, la máquina de escribir, el vestuario. Libros, papeles, diarios empaquetados. Objetos que encierran dualidad de significados: lo cotidiano adquiere valor de símbolo, como la propia bufanda del protagonista, de color celeste, que se transforma en un río, o la gran valija abierta que preside la imagen del comienzo. Un gran tablero de ajedrez -que se ilumina fantásticamente- donde se juega un juego paralelo a la historia central. El discurso teatral está trabajado admirablemente, alternando el orden cronológico con instantes de “delirio” que funcionan como indicios. La historia está narrada a través de dos protagonistas: uno “real” (el que representa al periodista); y otro de ficción: Juan, el muchacho aprendiz que lee a Tolstoi. De *La guerra y la paz* es extractado el nombre de su singular mascota, un alacrán (de plástico) al que llama Príncipe Andrei. En verdad, un alacrán provoca repulsión, la misma que Chaneton inspira en los círculos del gobierno. Es excelente la labor de los actores, que denota la fusión de buen trabajo corporal con una expresividad medida y una buena interrelación entre los personajes. Y es necesario destacarla porque se trata de una obra de texto sí bien no denso, sí de envergadura. Por cierto, los parlamentos adquieren vuelo lírico. Y Vitulich/Santanera lo interpretan escénicamente con convicción, en una puesta cuidada y prolija que denota el respetuoso enfoque del director José Luis Valenzuela. Promediando la función el ritmo decae, siguiendo la propia dinámica del texto. Aunque existen un par de momentos risueños, se apreciaría algún atisbo de humor que compense en parte la dureza del tema y la atmósfera cargada. El espacio escénico está notablemente resuelto, a través de telas circulares sobre el piso que delimitan las acciones espacio-temporales: simple y efectivo. Así se van mostrando episodios y sentires, como el gran proyecto que Chaneton gestaba sobre la navegación del río Limay y la creación de embarcaderos; su defensa de los territorios de los indígenas y de los intereses de una Patagonia que era el sueño de progreso de aquellos hombres. Su reclamo por el esclarecimiento de la muerte de ocho evadidos de la cárcel de Zainuco fue el detonante: para profundizar en la investigación de estas muertes, se aprestaba a viajar a Buenos Aires. Nunca pudo llegar: lo asesinaron. El revólver en su propia mano y el cuerpo del aprendiz que cae, más un impactante efecto sonoro, generan una escena de gran fuerza dramática. Chaneton había nacido en Córdoba en 1877 y en 1898 se radicó en Chos Malal y luego en Neuquén; entre otros cargos públicos, fue intendente de la ciudad entre 1911 y 1914. Su diario fue el primer órgano de prensa regional. Su muerte real aconteció un 18 de enero de 1917.

Es importante señalar que esta obra fue auspiciada por el Círculo Sindical de la Prensa (Cispren) local, como una forma de contribuir a la reconstrucción de una parte poco conocida de nuestra historia. Las dos funciones se dieron a sala llena. Por su tema y su tratamiento, este espectáculo puede considerarse representativo del teatro latinoamericano -en este caso argentino-. Así que su inclusión dentro de esta sexta edición del festival [VI Festival Latinoamericano de Teatro, del 20 al 30 de octubre de 1994] puede considerarse un acierto.

NOTA

¹ El comentario periodístico incluye la fotografía de una escena. En el epígrafe: “El periodista Abel Chaneton, encarnado por el actor Daniel Vitulich, y su aprendiz, Juan, detrás de la verdad y en defensa de la libertad de prensa”.

CHANETON, TESTIMONIO DE LA LIBERTAD

Teatro desde la Patagonia

(Diario *El Tiempo*, 23/09/1994, Cali-Valle, Colombia)¹

por Rodrigo Victoria Bote (Coordinador)

Chaneton es el título de la obra que presenta el grupo de teatro argentino Río Vivo desde ayer y que estará a disposición del público hasta el domingo en las instalaciones del Teatro Experimental de Cali (TEC) a las ocho de la noche. Esta es la segunda ocasión que se presenta la obra en la ciudad.

Abel Chaneton, personaje de la obra, fue un periodista argentino que desde las páginas de su diario “El Neuquén” defendió los intereses territoriales de la Patagonia, lugar donde suceden los hechos.

El personaje reclamó que se esclareciera definitivamente la muerte de ocho prófugos de la cárcel. Eso le costó la vida el 18 de enero de 1917 convirtiéndose en uno de los primeros mártires del periodismo de ese país.

La obra es protagonizada por Daniel Vitulich quien tiene gran trayectoria en el teatro argentino. Fue director y fundador de Río Vivo en 1988, un grupo que lleva a escena obras regionales que reflejan la historia de la Patagonia.

En el escenario lo acompaña Javier Santanera quien representa a Juan, un periodista en formación que lo sigue y aprende de él todo lo que puede. Además de ellos, aparece el príncipe Andrei, personaje sorpresa en la obra.

El texto fue elaborado por el escritor Alejandro Finzi quien se encuentra también en Colombia acompañando a los dos actores y al ingeniero de sonido Jorge Enei pues el director José Luis Valenzuela no pudo viajar por fuerza mayor.

En la puesta en escena participaron además David Zampini en la programación, Laura Vega como asistente de producción, Andrés Finzi como asistente técnico y Pablo Donato, asistente de dirección. La escenografía y la utilería fue realizada por el Teatro de las Dos Lunas y la música utilizada fue de Franz Schubert. La música original e interpretación de violoncelo es de Daniel Finzi.

En la escritura de *Chaneton* -una obra de corte poético- el autor demoró seis meses y los actores tres meses para montarla. Su realización fue posible al patrocinio del Sindicato de Prensa de Neuquén que en convenio con el TEC traen esta obra a los caleños con la cual posteriormente participarán en varios festivales como el Latinoamericano a realizarse en Córdoba y en febrero el Festival de Teatro Universitario en Bélgica, entre otros.

NOTA

¹ En la fotografía, una escena con los personajes de Abel Chaneton y Juan. Y en el epígrafe: “En esta obra se muestran diferentes facetas de la Patagonia”.

BUEN TEATRO DE ARGENTINA PARA EL TEC

(Colombia, *Occidente: Caliscopio*, del 23 al 29 de septiembre de 1994)

por Felipe Payan

En la sala del Teatro Experimental de Cali, se presenta actualmente el grupo de Teatro, RIO VIVO, con una obra del dramaturgo argentino Alejandro Finzi, denominada *Chaneton*.

El grupo fue merecedor de la mención de honor del Concurso de Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes, de Argentina.

En el año de 1993, el grupo fue invitado por el Dramaturgo caleño, Director y Fundador del TEC, Enrique Buenaventura.

La obra es una puesta en escena de José Luis Valenzuela como un homenaje a Eduardo Talero, escritor bogotano, radicado en Neuquén, estado de la Patagonia, donde se destacó como poeta.

El pasado viernes 16, asistimos a la premier de la obra y descubrimos una puesta en escena muy limpia, extremadamente plástica, donde los actores con muy buen manejo de la escena y unos excelentes diálogos, logran encauzar al espectador en el mundo trágico y violento de la Argentina de principio de siglo.

Chaneton es interpretada por dos actores, Daniel Vitulich y Javier Santanera, quienes con solo luces y una escasa escenografía logran una muy buena interpretación de un tema, que por su dificultad, fácilmente se habría podido convertir en un ladrillo. Enrique Buenaventura diría en el Foro el día del estreno: "El teatro está más cerca de la poesía que de la prosa...".

TRAGEDIA PATAGÓNICA
(Diario *Adiario*, 23/10/1994, Córdoba)¹

por G. W.

Numerosos estudiantes del popular barrio Iponá habrán pasado más de una vez por la calle Abel Chaneton sin saber, quizás ni siquiera sin preguntárselo, el motivo del nombre. Contradictoria y olvidadiza como pocas, difícilmente la historia argentina, la oficial, podrá responder el por qué. Sí, en cambio, gracias al texto dramático de Alejandro Finzi, mucha gente se está enterando de quién fue ese tal Chaneton y qué tiene que ver con la historia de la Patagonia y el país.

El propio Finzi declaró adherir plenamente a aquella frase que dice que el teatro es una de las maneras que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. En ese camino, con un profundo compromiso ético, ha escrito *Chaneton*, la obra que representó en Córdoba el Grupo de Teatro Río Vivo, de Neuquén, una agrupación empeñada en la puesta de trabajos que aporten a recuperar lo propio.

En la pequeña sala de Zeppelin -colmada de público las dos funciones- bajan las luces y sobre un fondo musical de Schubert, comienza a desenredarse una historia de vida. Con una estructura que rompe con la linealidad del tiempo y aprovecha al máximo las limitaciones del espacio, los espectadores ven a Abel Chaneton trasladarse de su primera residencia patagónica en Chos Malal, hacia la ciudad. Antes de partir habla con quien ya se sabe será su aprendiz; le dice que se marcha para trabajar por el Territorio de Neuquén, desde la política o el periodismo, quiere aportar a su patria. Más que una promesa, es la expresión en voz alta de un destino que sabe que se cumplirá irremediablemente hasta las últimas consecuencias.

Daniel Vitulich compone a Chaneton, sin un gran despliegue actoral pero creíble y prolijo, más allá de los furcios del estreno; Javier Santanera es Juan, un papel en el que la frescura del hombre y el personaje son realmente contagiosas; la escenografía y el diseño de luces logran el complejo y estudiado efecto de la simplicidad; la música, aunque bella, se deslucce por algunas imperfecciones técnicas. En fin, *Chaneton* es la puesta de un trabajo serio y esforzado, aunque la reflexión sobre lo que permite saber emocione más que el espectáculo teatral como tal.

NOTA

¹ En el marco de VI Festival Latinoamericano de Teatro, del 20 al 30 de octubre de 1994, Córdoba. Ficha técnica: Autor: Alejandro Finzi. Dirección: José Luis Valenzuela. Intérpretes: Daniel Vitulich, Javier Santanera y la voz de Anahí Muñoz. Música: Franz Schubert y Daniel Finzi. Escenografía: Teatro de Las Dos Lunas.

FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO

Chaneton también va a Córdoba

(Diario *Río Negro*, 21/10/1994)

Con una programación oficial más que interesante y novedosa anoche se inauguró en Córdoba el VI Festival Latinoamericano de Teatro, que incluye la presentación de dos elencos provinciales en la muestra oficial -el rionegrino "Teatro de las Dos Lunas" y "La Plaza" del Chaco- además de una sección paralela que incluye a elencos cordobeses y a la que fue invitado el neuquino "Río Vivo", con su obra "Chaneton".

El pasado 13 del corriente el director del Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba, Alberto Luppi, invitó al dramaturgo Alejandro Finzi y al grupo "Río Vivo" a concurrir con la obra *Chaneton* a esta sexta edición bienal, pieza que narra la vida del periodista muerto trágicamente aquí, a comienzos de siglo. El elenco neuquino dirigido por José Luis Valenzuela, sobre una obra de Finzi, participará como una adhesión del Sindicato de Prensa de Córdoba al encuentro, bajo su auspicio y el de su par de Neuquén. Estas funciones que tendrán lugar hoy y mañana, no forman parte de las muestras oficiales y se realizarán en el teatro "La cochera".

El elenco viene de participar en Colombia, respondiendo a una convocatoria del Teatro Experimental de Cali. Antes de partir hacia Córdoba y a poco de su regreso desde las tierras del café, "Río Negro" pidió a los protagonistas de esa experiencia, una reseña de lo acaecido fuera de los límites de nuestro país.

Con un pie en el micro que los lleva a Córdoba, comentó Finzi que "*Chaneton* fue ofrecida a distintos públicos, posibilitando a los caleños descubrir la dimensión de la Patagonia y sus personajes".

Ofrecieron una función especial para la colonia argentina en Medellín, con el apoyo del Consulado Argentino. Una crítica firmada por el especialista Felipe Payan en el diario "Occidente" destaca del paso de "Río Vivo" por Colombia que descubrieron "una puesta en escena muy limpia, extremadamente plástica, donde los actores con muy buen manejo de la escena y unos excelentes diálogos, logran encauzar al espectador en el mundo trágico y violento de la Argentina de principios de siglo". (AN)

CHANETON EN LA CAPITAL FEDERAL

(Diario Río Negro, 02/12/1994)

La obra del dramaturgo Alejandro Finzi se representará hoy en un teatro de la capital federal, con el auspicio del Sindicato de Prensa de Neuquén. La interpretación estará a cargo del elenco "Río Vivo" que la llevó recientemente al VI Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba y también a Colombia.

NEUQUEN (AN). La obra teatral *Chaneton* de Alejandro Finzi se llevará a escena hoy en el teatro de la Campana de la capital federal. La presenta el Sindicato de Prensa de Neuquén con el auspicio de la Secretaría de Derechos Humanos de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires.

Chaneton interpretada por el grupo "Río Vivo", luego de ser estrenada en Chos Malal y en gira por la región, fue presentada en Colombia respondiendo a una invitación de la Compañía de Teatro Experimenta de Cali y en Córdoba en el marco del VI Festival Latinoamericano de Teatro.

La crítica especializada de Córdoba reconoció el valor de esta pieza y de su puesta y actuación. Se ocuparon los medidos de esa capital reiteradas veces. Potencian la dramaturgia de Finzi, gracias a cuyo texto "muchos gente se está enterando de quién fue ese tal Chaneton y qué tiene que ver con la historia de la Patagonia y el país".

El propio Finzi declaró adherir plenamente a aquella frase que dice que el teatro es una de las maneras que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. En ese camino, con un profundo compromiso ético, ha escrito *Chaneton*, la obra que representó en Córdoba el grupo de Teatro Río Vivo, de Neuquén, una agrupación empeñada en la puesta de trabajos que aporten a recuperar lo propio.

Con una estructura que rompe con la linealidad del tiempo y aprovecha al máximo las limitaciones del espacio, los espectadores ven a Abel Chaneton trasladarse de su primera residencia patagónica en Chos Malal, hacia la ciudad trasformada en capital. Antes de partir habla con quien ya se sabe será su aprendiz: le dice que se marcha para trabajar por el Territorio de Neuquén, desde la política o el periodismo, quiere aportar a su patria. Más que una promesa, es la expresión en voz alta de un destino que sabe que se cumplirá irremediamente hasta las últimas consecuencias.

HOMENAJE A ABEL CHANETON

Una tragedia neuquina

(Diario *El Cronista*, 13/12/1994)

por Jorge Dubatti

Chaneton, de Alejandro Finzi. Grupo Río Vivo. *Intérpretes*: Daniel Vitulich y Javier Santanera. *Voz en off*: Mary Rufino. *Música original e interpretación de violoncello*: Daniel Finzi. *Dirección y puesta en escena*: José Luis Valenzuela. *Teatro de la Campana*.

Tan breve como contundente fue el pasaje por el teatro De la Campana del grupo Río Vivo, de Neuquén, con la presentación de la pieza *Chaneton*, homenaje al periodista Abel Chaneton (1877-1917), asesinado por sus investigaciones sobre los ocho fusilados de Zainuco.

La pieza de Alejandro Finzi, sin duda una de las más hermosas estrenadas este año en provincia, propone un Chaneton idealista y militante, que afirma su identidad en sus convicciones profesionales, especie de actualizada proyección de la textualidad del teatro político y desenmascarador de principios de siglo, a la manera de Rodolfo González Pacheco o José González Castillo, pero que en su búsqueda de la verdad se transforma en el reverso ibseniano de *Un enemigo del pueblo*: el hombre que se queda solo no es el más fuerte sino el más frágil, sostiene Finzi.

La parábola de Chaneton lo lleva de las entusiastas crónicas periodísticas sobre los progresos provinciales al angustiante descubrimiento de Neuquén como una tierra del dolor y la injusticia. En ese sentido, la pieza de Finzi se estructura como una “fenomenología del mal” a través de la conciencia de su protagonista. Como el mejor teatro de provincia, el grupo Río Vivo hace de necesidad virtud y explota con fuerza la “riqueza de la pobreza”, con elementos muy simples consigue una poética de lo esencial, que articulada por José Luis Valenzuela alcanza un singular efecto escénico. Dedicado a desarrollar temas de la realidad patagónica, el grupo Río Vivo cumple una valiosa función de difusión histórica y cultural. La iniciativa de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires para favorecer su presentación en el teatro De la Campana merece el mayor de los aplausos.

ESCENAS DEL BESTIARIO

(Diario *El Cronista Cultural*, 23/12/1994)

por Jorge Dubatti

Durante 1994 se han estrenado y publicado en el país numerosas piezas dramáticas de singular calidad estética y potencia simbólica. Sobresalen las producciones de Carlos Gorostiza, Eduardo Pavlovsky, Daniel Veronese y Juan Carlos Gené.

Desde hace aproximadamente una década se polemiza en el medio teatral sobre la crisis de la dramaturgia argentina. ¿Quién se atrevería a ratificarlo hoy, luego de un año de producción dramática tan intensa?

La temporada que termina demostró la plena vitalidad de los dramaturgos ya consagrados, de los que suele decirse -en forma errónea, evidentemente- que se encuentran en una etapa de declinación y repetición de fórmulas ya remanidas. (...)

Hubo también durante 1994 importantes estrenos del frente de nuevos dramaturgos, aquellos que comienzan a publicar y/o estrenar sus obras a partir de la recuperación democrática de los ochenta. (...)

Como siempre, a Buenos Aires sólo llegan escasas noticias de la intensa actividad teatral del interior. En el orden de la dramaturgia cabe mencionar dos estrenos muy relevantes: *El Bumbún*, de Manuel Chiesa, por el Elenco Municipal de La Rioja, pieza que ganó el premio mayor de la Fiesta Nacional de Teatro; *Chaneton*, de Alejandro Finzi, por el Grupo Río Vivo de Neuquén, con dirección de José Luis Valenzuela. (...)

Las imágenes de estos magníficos textos confluyen en un haz revelador y constituyen un luminoso bestiario sobre la identidad argentina, tanto en cuanto a sus regiones arquetípicas como a sus avatares actuales.

Reunión de textos

Muchas son las ediciones de dramaturgia concretadas en 1994. Sin afanes de exhaustividad, nos limitaremos a señalar sólo algunos de los libros más representativos del movimiento de producción. (...)

En cuanto a las ediciones del interior, se destacan *La leyenda de El Dorado o Aguirre el Marañón* y *Benigar*, de Alejandro Finzi, publicadas (aunque con abundantes erratas) por el Fondo Editorial Neuquino. Finzi se ha constituido, por su producción constante y sus planteos estéticos desafiantes, en una de las figuras más valiosas del teatro en provincia.

CHANETON

Después de Bélgica vuelve a Neuquén

(25/03/1995, Neuquén)

Con comentarios halagüeños, regresó de Bélgica la obra "Chaneton" de manos del elenco Río Vivo. En una ajustada versión que no se vio por aquí, subirá hoy a la sala Conrado Villegas. Críticos belgas la consideran "una dramaturgia de la lucidez".

NEUQUÉN (AN). Hoy sábado 25, a las 22.30, con el apoyo de ADUNC y el Sindicato de Prensa de Neuquén, el elenco Río Vivo vuelve a ofrecer la pieza teatral *Chaneton* en una ajustada versión que no se vio aquí, en la sala Conrado Villegas, Irigoyen 138 de esta capital. Regresa de Bruselas con comentarios halagüeños.

El espectáculo fue ofrecido en la sala Ten Weyngaert con el auspicio de la Embajada Argentina y el Círculo Cultural Uruguayo Argentino.

Estuvo destinada, predominantemente para el público latinoamericano llegado de todo aquel país, y se contó con la presencia del doctor Víctor Massuh, embajador de nuestro país, y de destacados integrantes de la colonia artística belga como Patrick Bonté, Paul Emond, Jeanne Piógeno y Paul Biot, entre otros.

La obra también fue ofrecida en el XII Festival Internacional de Teatro de Lieja. Este encuentro internacional conducido por Roberto Germany reunió en esta ocasión a grupos de Italia, Polonia, Bélgica, Francia y Alemania siendo la primera vez que se recibe a un grupo teatral argentino. En el festival también hubo observadores de Malta, Grecia, Croacia, México, Polonia y Francia.

El 25 de febrero último, a las tres de la tarde, se presentó *Chaneton* en la sala SART TILMAN (una de las más bellas de Lieja y de la región Valena) ante un público mayoritariamente no hispano parlante proveniente de Francia. El gran director Francys De Bruyn asistió al espectáculo.

Desde ya se puede adelantar que Río Vivo recibió invitación para asistir al festival de Cracovia, Toulouse y Lyon durante 1996.

Comentarios internacionales

"Chaneton: Una dramaturgia de la lucidez". La definición pertenece al doctor Heriberto López de la Universidad de Lovaina en un artículo firmado en el *Bulletin de la Maison de l'Amérique Latine* de Bruselas. Opinó que el texto de *Chaneton* (como se recordará perteneciente al dramaturgo Alejandro Finzi), ofrece una riqueza poética en la que la linealidad de la fábula puede encontrar múltiples aplicaciones. El movimiento y la escena misma salen del fondo del texto, más allá del recurso a la indicación escénica o al buen parecer del autor. "Para el director de escena -sostiene- como para los actores, la pieza es un lugar que el cuerpo puede habitar como en los espacios del sueño. La versatilidad no es sólo dominio del actor, sino que ella viene propuesta desde el interior del texto, recomponiéndose en el sentido mismo de la vida de un hombre ante el horror".

BAIROLETTO Y GERMINAL
(Diario *Río Negro*, 18/02/1996)

“Río Vivo” regresa a los personajes patagónicos en una obra de Alejandro Finzi.

Con el estreno de la obra teatral *Bairoletto y Germinal*, que rescata y recrea para el teatro la figura del gaucho justiciero y perseguido, de ese vernáculo Robin Hood que robaba a los ricos para distribuir entre los pobres, se cerrará el ciclo de populares personajes patagónicos que inspiraron y enriquecen la dramaturgia del escritor Alejandro Finzi.

En la primera mitad de este año, la obra será puesta a la consideración del público de la región. El estreno se realizará en Chos Malal y luego irá a Regina, ya que son los puntos geográficos que limitan la zona donde se desarrollan los hechos de esta pieza. Bairoletto es ampliamente conocido a través del radioteatro de Jorge Edelman, quien lo llevó hasta remotos parajes. Para el elenco “Río Vivo” responsable de esta puesta en escena, también esa será la empresa a encarar: que sea conocida esta creación en toda la región sur.

Pero antes, el autor, el director y su gente, deben iniciar la engorrosa tarea de golpear “puerta por puerta” para conseguir gente con amor al arte, que pueda aportar para comenzar la producción. Los ensayos están avanzados, pero faltan dinerillos y por consiguiente la buena voluntad de personas y empresas.

Esta no es la historia de Juan Bautista Bairoletto, sino sólo una de las historias de las que está preñada su leyenda, explica su autor. Y ahonda: “Una leyenda no es otra cosa que aquello que cada cual anhela para dibujar el propio periplo humano, ese manojito de sueños con el que sostenemos la existencia”.

Es así que esta pieza relata un breve momento en la vida del bandolero durante la década infame, allá por los años 30. Época triste, donde el trabajo era nada más que una ilusión perdida para millones de argentinos.

Me inspiró un diálogo entre dos paisanos del interior neuquino oído al paso, en una terminal de colectivos. Era casi el amanecer y creo que iban para Junín de los Andes. Pocas veces escuché compartir, hechas nudo de recuerdos, tanta desolación y tantas penas. A esos dos trabajadores y porque otro amanecer venga, les dedico esta obra.

¿Quién es esta leyenda vigente? Recordemos.

El cuatro de noviembre de 1919, en el por entonces pequeño poblado de Castex, territorio de La Pampa, frente al almacén (y algo más...) “La Colonia”, a eso de las tres de la tarde, Juan Bautista Bairoletto, trabajador de campo, dio muerte al cabo de policía Elías Farache, dándose a la fuga y escapando de la partida que buscó darle alcance. La causa de esa muerte es una historia de amor y de rivalidades sentimentales. El tal Farache quería para sí a una pupila de “La Colonia”, Dora, guapa de ojos claros que acompañaba en los atardeceres a Bairoletto.

En su huida, Bairoletto aprendió a burlar a sus perseguidores, convirtiéndose en el enemigo público número uno de los territorios de La Pampa, Buenos Aires, Mendoza, Río Negro y Neuquén. Su cabeza tenía precio, pero el pueblo siempre lo apoyó, dado que supo repartir los botines obtenidos con su banda entre los desposeídos, que lo conocían como “El Pampeano”.

Juan era de extraordinaria puntería, valentía y audacia, su anhelo era tener algo de tierra y vivir tranquilo, trabajándola. No lo logró. Su vida fue no otra cosa que ingraticudes y

soledad. Fue amigo de Mate Cocido, apoyó la revolución agraria que impulsaban los anarquistas y anduvo entre Regina y Chos Malal, castigando a comerciantes usureros y cajas de banco.

Aquello que la gente recuerda hace de su vida la de un héroe popular. Los datos fidedignos que pueden recogerse o que la historia transmitió están escritos con pasiones encontradas, afectos y pura ilusión. (AN)

(Esta nota periodística incluye lo siguiente:)

Un patagónico esencial

por Roberto Cossa¹

Alejandro Finzi es un autor patagónico. No sólo porque vive en Neuquén y suele acometer temas y personajes de la región. Finzi es un patagónico esencial. Sus obras están imaginadas en el paisaje patagónico, parecen cruzadas por el viento del desierto, contienen el mundo desconocido, la fábula y la mitología de esas tierras lejanas e infinitas.

Finzi no oculta su amor por su lugar y por su gente. Más aún, uno tiende a pensar que Finzi consagra historia siempre y cuando puedan ingresar al paisaje de su tierra. En *Bairoletto* y *Germinal*, por ejemplo, rompe con las leyes de la escritura teatral y se las ingenia para que el personaje de Bairoletto exalte poéticamente la historia de Nahuel Huapi y una nave correo, El Cóndor, que surcaba esas aguas allá por los años 20.

Y el teatro de Finzi contiene la libertad de ese paisaje, abierto como el desierto, cargado de misterio, de zonas a explotar... ¿Cuánto hay que saber de la historia de Bairoletto para “entender” *Bairoletto* y *Germinal*? Finzi no se detiene en pensarlo y el lector-espectador no tiene que preocuparse demasiado. El que conozca hasta el detalle la historia de Bairoletto, bien. Y el que no la conozca, también. Bairoletto está descrito magistralmente en el primer encuentro con *Germinal*. El bandolero exhibe su prontuario para que el pobre chacarero lo reconozca, hasta que se produce el siguiente diálogo:

-Germinal: ¡Discúlpeme, maestro! ¡Cómo no iba yo a reconocer al dueño del compás de los patios traseros! Y qué le pasa que anda así, sólo...

-Bairoletto: Iba de paso para Villa Regina, rumbo al sur, a Chos Malal.

-Germinal: ¿Por reivindicaciones? ¿Por libretas de almacén trampeadas?

-Bairoletto: No, iba al biógrafo. Dan muy buenas cintas en Chos Malal.

Poco más hace falta para definir al famoso Bairoletto...

Bairoletto y *Germinal* es una fábula cruzada por los vientos, en un paisaje inhóspito pero con un horizonte lejano, donde uno puede imaginarse un mundo a la medida de los hombres. Como la Patagonia con la que sueña Finzi.

NOTA

¹ Extracto del análisis de Roberto Cossa, incluido en Diario *Río Negro*, 18/02/1996.

CHOS MALAL OVACIONÓ LA OBRA *BAIROLETTO* Y *GERMINAL*

(Diario *La Mañana del Sur*, 28/05/1996)

por Luis Galizzi

El sábado pasado se estrenó en esta ciudad la obra de Alejandro Finzi. Una sala colmada aplaudió y ovacionó una pieza que combina ironía, humor y actualidad.

CHOS MALAL. Una sala repleta, con alrededor de 300 espectadores, ovacionó la obra de Alejandro Finzi *Bairoletto* y *Germinal*, que fue estrenada el último sábado en esta ciudad por los grupos regionales de teatro Las Dos Lunas y Río Vivo, dirigidos por José Luis Valenzuela. El domingo se realizó la segunda presentación de la obra en la misma sala, el cine teatro municipal, que también concentró una importante concurrencia.

La pieza, una inteligente composición de situaciones irónicas y momentos que el público calificó de humorísticos, utiliza la figura del gaucho justiciero Juan Bautista Bairoletto, interpretado por Gabriel Urweider, para asestar una ácida crítica al poder y sus vicios, presentes en la época donde está ambientada la obra, conocida como década infame, y en los tiempos actuales.

En medio de espectaculares combinaciones de sonido y efectos lumínicos y justo en el momento en que el héroe pampeano sufre la pérdida de su caballo Santa Fe, aparece *Germinal*, el típico desocupado de estos tiempos que mantiene sus sueños intactos y pretende encontrar una oportunidad laboral ofreciendo solamente el conocimiento del trabajo de la tierra, representado por una pala que transporta en forma permanente.

Germinal, recreado por Javier Santanera, también lleva una guitarra sobre sus espaldas que sirve para dar el marco musical, a pesar de sus rudimentarios conocimientos musicales, al viaje que emprende junto a Bairoletto por la costa del río Colorado hacia Chos Malal.

Durante el viaje aparecen otros personajes que influyen en las vidas de Bairoletto y *Germinal* que en numerosas oportunidades dejan al descubierto el temor, la pasión y el idealismo que aparecen en cualquier mortal cuando experimenta situaciones límites.

Uno de estos personajes, interpretado en *off* por Daniel Vitulich, es un anarquista llamado Gregorio Alegoría que logra despertar sentimientos contestatarios en *Germinal* y profundizar aún más la sed de justicia de Bairoletto.

Otro de los ingredientes destacados es la destellante aparición de Dolores de la Patagonia, una especie de virgen protectora de los necesitados de afectos, que termina protagonizando un juego de seducción con Juan Bautista a partir de las dotes de gran bailarín, buen mozo y justiciero contenidas en los pergaminos de éste.

Finalmente Santa Dolores de la Patagonia, representada por Marcela Cánepa, termina siendo madre de un hijo de Bairoletto y lavando pañales.

Sin lugar a dudas el personaje más impactante de la obra es Doble Faz, un conservador de la época con sutiles toques de la cultura *yuppie* y pensamientos expresados en voz alta, netamente fascistas, que en diversas oraciones hablan de soluciones finales para los desocupados.

La principal característica de Doble Faz, interpretado por Pablo Donato, es su aceitado doble discurso que por momentos muestra con lujo de detalle el camino al Primer Mundo, y por otros una serie de siniestros programas laborales para dar la "solución final" al problema de la desocupación y la pobreza.

Doble Faz, con las armas, el poder económico y los medios de comunicación a su favor, estos últimos satirizados con una recreación de las clásicas transmisiones de la cadena de radio y TV nacional, logra parte de sus objetivos, entre ellos eliminar a Germinal y Bairoletto, atacándolos a traición y prometiendo al público investigaciones “hasta las últimas consecuencias” para esclarecer sus muertes.

A pesar del crudo realismo, la obra de Finzi también entrega innumerables datos históricos sobre un pasado lleno de acontecimientos que mitificaron a Bairoletto y gravitaron en la región.

El final de la obra, cuya duración es de casi una hora, sirvió para que el público premiara por varios minutos con aplausos a Finzi, Valenzuela, y los actores y el resto del equipo de realización.

Invitados

El encargado de agradecer fue el propio dramaturgo que destacó el apoyo de la gente y en particular del director municipal de cultura de Chos Malal, Marcelo Guagliardo. También el intendente Forsetti habló ante los presentes para destacar el acontecimiento, calificado por la mayoría como el más trascendente a nivel cultural en lo que va del año.

Aunque no se anunció públicamente, los realizadores recibieron saluciones de parte del gobernador Felipe Sapag, del diputado nacional Carlos “Chacho” Álvarez, del director nacional de teatro “Lito” Cruz, de directores y actores de teatro de diversos lugares del país, Colombia, Portugal, Francia, Suiza y Bélgica, entre otros.

A la cita acudieron importantes personalidades del ambiente cultural neuquino, entre ellas la directora provincial del área, Luz Font, Leonor Deraco, el director del coro del Comahue, Daniel Costanza, el diputado provincial del frepaso, Raúl Radonich, representante del Cultura de la Nación, Lezi Palacios, y familiares de Abel Chaneton, que al igual que el estreno del '93, recreaba la historia del periodista asesinado, viajaron especialmente a Chos Malal desde Buenos Aires para presenciar la nueva obra de Alejandro Finzi.

ENRIQUE BUENAVENTURA Y EL TEATRO SIN EVASIÓN

(Diario *Río Negro*, 27/10/1996)

por Oscar Sarhan

Enrique Buenaventura, considerado el creador del método de “creación colectiva” pasó por Neuquén con sus enseñanzas y experiencias. Allí dio su visión de la creación teatral actual.

Todo parece indicar que el apellido que tiene es el resumen de su larga vida. Avanza despacio pero firme. De la cabeza se le “volaron algunas tejas”, mas no el techo. Será que no lo tiene porque al rascarse, se despeina, se ríe y dice que lloró cuando supo que lo que amaba estaba más allá de la “Línea de tormento”.

Enrique Buenaventura tiene 72 años y como si desde la cuna el destino no le diera tregua, nació en Colombia. Es el dramaturgo y director más importante de Latinoamérica. Fundador del Teatro Experimental de Cali (TEC), que por estos días cumple cuarenta años, y gestor de la “creación colectiva”, Buenaventura pasó por Neuquén, merced a las gestiones del decanato de la facultad de Humanidades, y Teatros Neuquinos Asociados (TENEAS). Un encuentro con los estudiantes de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes, y una conferencia en la Universidad Nacional del Comahue, titulada “Texto y representación” fueron los motivos de su estancia en la ciudad.

En el Citroën de su amigo Alejandro Finzi, el maestro colombiano asistió a cuanta invitación tuvo de los actores neuquinos. De su encuentro con los estudiantes y con el público en general que asistió al Aula Magna de la UNC, Buenaventura desgranó, entre otras cosas, su posición acerca de los “desmadres” que se han hecho en nombre de la “creación colectiva”; de que el arte no evoluciona, y de que el texto está volviendo a ser revalorizado en el teatro.

El autor de *La maestra* ha escrito unas setenta obras, muchas de ellas premiadas en el mundo entero, y que se suscriben dentro del lenguaje poético y del folklore latinoamericano.

Para este maestro el hecho de escribir y dirigir al mismo tiempo, es concebido como algo terrible. “Es una actividad esquizofrénica. Uno tiene que partirse en dos. Se ejerce una especie de tiranía sobre uno, donde existe la imposición, el intentar dominarse. Porque, si bien el dramaturgo escribe, sabe que el texto solo no es teatro, es literatura”.

“El teatro es una intergestualidad”, manifiesta, y agrega que “el texto que más importancia tiene en el teatro, es el de la relación con el público, y eso es todo un desafío”.

Buenaventura considera que en mucha gente, el teatro sirve como medio para evadirse de la realidad. Para él, es sumergirse más en ella. “No existe en mí la necesidad de hacer un teatro de evasión, de fuga y escape; nunca la tuve. Y quizás, por no haber elegido ese tipo de teatro, no me ha ido muy bien que digamos”.

Hace mucho tiempo, por haber montado “La trampa”, las autoridades colombianas lo echaron de la Escuela de Bellas Artes. “Era una obra contra la dictadura militar en América Latina; uno de los temas más fecundos. Siempre supe que el teatro que quería era el de enfrentamiento”.

Poco simpatizante de la televisión, ese “agujero negro que lo único que provoca es soledad en los espectadores”, Buenaventura deja entrever su ironía, y no menos dolor, cuando muchos actores buscan en las “telebobelas” (por las telenovelas), el éxito y el dinero fácil. “Se trata de hacer o no concesiones”, dice, y apunta que “como autor nunca hice ninguna. Querer

atrapar al público no significa hacer cualquier cosa. Como decía Bertolt Brecht el teatro nunca debe dejar de ser divertido. Pero hay diversiones complejas y simples”.

Riesgos y aciertos de la “creación colectiva”

La visita de Enrique Buenaventura a esta ciudad fue sin lugar a dudas, como diría Finzi, el gran acontecimiento del teatro neuquino en lo que va del año. El dramaturgo colombiano vivió en Buenos Aires, desde 1945 hasta 1950; por aquella época el teatro independiente porteño lo contaba entre la lista de sus hacedores. Luego, la vida lo llevó a desenvolver experiencias por muchos lugares. Fue filósofo en Bogotá; pintor, escultor y periodista en Cali, y marinero en la Isla de Trinidad. Hasta que un día, invadido por una “meditación hamletiana” se dijo: “Quién carajo soy”. Decidió ser escritor; entonces, se fue a la selva convencido de que era el lugar para escribir. Tuvo malaria tres veces, pero no murió.

Pronto en Recife conocería a una maestra de portugués que, además, “era bonita, era mujer y era actriz”. Con ella volvió al teatro.

Padre de la “creación colectiva”, este “método” (aunque él se empeñe en no llamarlo así) ha servido en algunos casos, para que muchos directores “hicieran desastres”. El sigue asegurando que la función que debe cumplir ésta, es la de dividir el texto para apoyar el montaje.

“Mucha gente utiliza la creación colectiva a partir de un tema”, dice Enrique. “La creación colectiva es el trabajo que realiza el actor al improvisar, pero siempre con una idea preconcebida. Como toda estructura debe tener sus categorías bien definidas, ya que no elimina ninguno de los roles que existen en ella; posee autor, director y actor. Concebimos estos roles basados en muy fuertes individualidades. La base de lo colectivo es lo individual; en este caso la del trabajo del autor y del director. La improvisación es la base del trabajo. En el TEC desarrollamos mucho la improvisación, pero nunca la abordamos en forma espontánea. No se le puede decir al actor, improvise, porque este trabajo debe estar muy milimetrado. El actor deberá improvisar una acción, teniendo la seguridad de lo que está haciendo, y que es manejable. Nunca hacemos una improvisación con el texto literario; eso sería un manoseo de textos”.

EMPEZÓ LA FIESTA DEL TEATRO

Chaneton presente en el Día del Periodista

(Diario *La Opinión Austral*, 07/06/1997, Santa Cruz)¹

Tal como estaba anunciado, el telón del Cine Teatro Carrera hizo su apertura en la noche de ayer para dar paso a las tres jornadas de teatro programadas para recordar, como desde hace cinco años, al desaparecido creador de la Comedia Santacruceña, Marcelo Fasán.

Con el emotivo recuerdo del teatrista, autor del libro GEM (Gesto, expresión y movimiento), impulsado por la Cooperativa Teatral Sur, dio inicio la fiesta del teatro que este año mostró un crecimiento impensado para esta ciudad, que se vio vestida de teatro desde varias jornadas anteriores.

Para esta segunda jornada está programada a las 17 la actuación del elenco Río Vivo de la provincia de Neuquén con la obra de Alejandro Finzi, *Chaneton*.

En el Día del Periodista, la obra escrita por Finzi, es un drama histórico patagónico que lleva a escena la vida del periodista Abel Chaneton, director de El Neuquén, que muriera asesinado en 1917. El espectáculo fue estrenado en Neuquén en 1984 [*Léase 1994*] y desde entonces fue ofrecido para público general en 78 oportunidades.

Los ocho directores teatrales de la región, Córdoba y Buenos Aires fueron invitados anoche al escenario, donde agradecieron esta participación, que comenzó con la puesta en escena del elenco Nuestramérica de Río Negro con la obra *Fábrica de mis amores* y el grupo de teatro joven Ampoya, con *La espera trágica*.

Para esta noche a las 21,30 está programada la presentación de *Pathos*, a cargo del elenco Los Macondos de Olavarría, y a las 23,30 *Desesperando* de Juan Carlos Moisés en la representación del elenco Los Comedidos mediante de Sarmiento, Chubut.

NOTA

¹ En la fotografía, una escena de Abel Chaneton y Juan frente al tablero de ajedrez.

UN DRAMA VIGENTE

Chaneton fue aplaudido por el público local

(Diario *La Opinión Austral*, 08/06/1997, Santa Cruz)

por Mariana Cabezuelo

Asuntos que huelen mal, informes oficiales que no coinciden con la realidad, funcionarios que no dan respuestas y un periodismo que investiga. La forma en que esto molesta al poder, arroja como resultado una muerte más, dando fin al decidido reclamo porque la justicia esclarezca definitivamente el episodio de muerte de ocho evadidos de la cárcel en el paraje Zainuco. Es la creación de Alejandro Finzi basada en el asesinato del periodista Abel Chaneton el 18 de enero de 1917, con las excelentes interpretaciones de Daniel Vitulich y Javier Santanera. Un escenario circular, efectos sonoros y lumínicos, puestos al servicio del transcurrir del tiempo y los episodios que son desmenuzados inteligentemente entre Chaneton y su asistente, en medio de pilas de diarios y una partida de ajedrez. El drama histórico patagónico que llevó a escena la vida del periodista Abel Chaneton, director de "El Neuquén", cuyo asesinato puso fin a las investigaciones por la muerte de ocho evadidos del penal territorial, cobra plena vigencia frente al drama nacional actual de una permanente embestida contra el periodismo. La pasión del periodismo puesta al servicio del bien común sigue cobrándose víctimas, por eso el Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo de Neuquén quiso estar presente en el Festival de Teatro de Río Gallegos "Marcelo Fasán", recordando aquel episodio que cobró la vida de Abel Chaneton, y la puesta local coincidió además con la conmemoración del Día del Periodista. El público local aplaudió calurosamente este *Chaneton*, el espectáculo que desde su estreno en Neuquén en 1984 [Léase 1994] fue ofrecido para público general en más de 80 oportunidades.

“RÍO VIVO” REPRESENTA A NEUQUÉN EN UN FESTIVAL

(Diario Río Negro, 08/06/1997)

Como parte de un ambicioso proyecto que contempla giras por la Patagonia y cuatro países europeos, el elenco “Río Vivo” está participando en el Quinto Festival de Teatro de Río Gallegos donde recibió el premio a la trayectoria, este fin de semana. Es época de reposiciones ya que volverá a escena un “Bairoletto y Germinal” con cambios y también retornará a las tablas “La maestra”. Mucho trabajo por delante este año para el grupo y un balance favorable.

Un plan muy ambicioso con viajes y reposiciones

Este elenco se encuentra -quizás- ante la concreción de la gira “más ambiciosa de nuestra trayectoria”. No sólo por la Patagonia sino que han recibido invitaciones de Europa que abarcarán hasta cuatro países. “Claro que todo se hará en tiempo récord”, señaló Vitulich. Se hará con los medios que tengamos, posiblemente a principios del año que viene, siempre y cuando podamos recibir apoyo de la gente de la región”. Estarán en Bruselas, Polonia, invitados por la Universidad de Cracovia. También en dos ciudades de Francia. En todas con “Bairoletto y Germinal”.

Mientras tanto continuarán 1997 reponiendo obras. Como producción entre “Río Vivo” y la Escuela Provincial de Titeres, reestrenarán el 19 de junio, en la sala Conrado Villegas, la obra “La maestra” con el protagonista de Mary Rufino.

Fue lanzado como un ciclo ambicioso, que abarca a los adolescentes y ya cuentan con respuestas de numerosos colegios neuquinos. Otros estrenos y una persistente actividad, que no decae aún con vientos en contra para los grupos independientes, iluminan con una esperanzada luz el horizonte de “Río Vivo”. (AN)

NEUQUÉN (AN). A poco de cumplir con las 80 funciones de la obra *Chaneton* de Alejandro Finzi, cifra que logró reunir a más de 5 mil espectadores a lo largo de los últimos años, por estos días el elenco “Río Vivo” se encuentra en el sur patagónico.

Representando a la provincia del Neuquén desde ayer y hasta el martes próximo, permanecerá participando en el “Quinto Festival de Teatro de Río Gallegos”. Recibirá en la clausura el premio a la trayectoria “Marcelo Fasán”, nombre del festival, además de poner en escena esta pieza que ha sido llevada a seis festivales teatrales del país y del extranjero. El elenco viajó con auspicios de Cultura Provincial, Sindicato de Prensa y Facultad de Humanidades de la UNC.

Pero no se agota allí la actividad. Alienta el elenco un ambicioso proyecto que incluye giras por el resto de la Patagonia y por cuatro países europeos, estas últimas con la obra *Bairoletto y Germinal* también de Alejandro Finzi.

“Río Vivo” se encuentra trabajando con intensidad en los ensayos de este último material, que saldrá al tapete -prometieron- absolutamente remozado, debido a que han cambiado todos los integrantes del elenco, a excepción de Javier Santanera. Lo conforman Daniel Vitulich y Lara Acosta, mientras que la reposición marca (después de casi una década) el regreso a las tablas del actor Luis Giustincich. El nuevo producto será estrenado el 9 de julio en Zapala y el 12 y 13 de ese mes en Neuquén.

El público podrá observar varias innovaciones. “Los cambios se deben a que la dirección de José Luis Valenzuela -según Daniel- es abierta, permeable a la poética de los actores y a las sugerencias, ya que compone su coordinación a partir de esa materia prima: la expresión del equipo que lo rodea”.

Lo que no variará será el ámbito escénico, según aseguró Santanera, quien asiste regocijado a la ocasión de haber sido partícipe de dos proyectos diferentes. “Al cambiar la relación entre actores, mi personaje se ha modificado. Esto es para bien, es estimulante y nos permite crecer”.

Debuta Lara Acosta, que viene de las filas del profesorado de Teatro de Bellas Artes. Lo hace en reemplazo de Marcela Cánepa. “En principio -comentó- el trabajo de Marcela me condicionó, pero como hay una mayoría de actores nuevos, pude hacer el personaje desde mí misma”.

Habrà un toque más marcado de tragedia, en esta nueva versión, debido a que Vitulich es -como se define- “un comediante desastroso. Trabajo más con la elaboración del personaje. La obra tendrá así un marco de tragedia, relacionada con la historia política de Argentina, la década infame, dice el actor. Guarda similitudes con lo que estamos viviendo”.

En el camino de las modificaciones, los actores coincidieron en que “el carácter de cada uno hace que la obra de por sí adquiera otro marco”. Mantendrá el conocido entorno de homenaje al radioteatro, sobre todo en la figura del neuquino Jorge Edelman que desde la radio, difundió a Bairoletto.

“Río Vivo” en ese aspecto viene manteniendo una línea. “Si bien hace investigaciones en todos los terrenos e incluso en todas las técnicas modernas y en las posibilidades que existe en la escena -dijo Vitulich-, siempre tratamos de mantener un vínculo muy fuerte con lo que fue, a fines del siglo pasado, el nacimiento del circo criollo. Y el radioteatro fue una continuación natural de ese período. Nosotros con cierto *aggiornamento*, seguimos con esa línea que nos atrae investigar”.

En el marco de la actividad como grupo independiente, “Río Vivo” se ha mantenido en lo económico a fuerza de apoyo de entidades y empresas. Sus propios miembros también aportan para los montajes y no es común que las horas dedicadas a ensayos puedan recibir un rédito.

Pero de tal situación obtienen la libertad para elegir la temática inclinada a destacar figuras valiosas o de fuerte carisma popular en la región, aunque éstas sean desconocidas por las generaciones actuales en una sociedad como la nuestra de neto origen migratoria. “Río Vivo” ha hecho conocer la vida y obra del sabio croata Juan Benigar; del prisionero Martín Bresler; del asesinado periodista Chaneton y del bandolero Bairoletto.

RENUEVAN EL MITO DE BAIROLETTO
(Diario *La Mañana del Sur*, 07/07/1997)

Bairoletto y Germinal

Autor: Alejandro Finzi. Dirección: José L. Valenzuela. Intérpretes: Daniel Vitulich, Luis Giustincich, Javier Santanera y Lara Acosta. Sonido: Jorge Enei. Músicos: Jorge Enei, José L. Martínez y Andrés Finzi

El epígrafe de la fotografía registra:

“El elenco ensaya la obra que se estrenará el miércoles próximo en Zapala”.

NEUQUÉN. Con algunos cambios en el elenco, el grupo de teatro Río Vivo plantará nuevamente en escena la obra *Bairoletto y Germinal*, escrita por Alejandro Finzi. La primera presentación se realizará el 9 de julio en el teatro municipal de Zapala (aún sin horario confirmado) y el 12 y 13 en la sala Conrado Villegas de Neuquén, a las 22.

Esta se presentó el año pasado en Chos Malal, oportunidad en que fue interpretada por el grupo Río Vivo y Las dos lunas. De aquel elenco sólo permanece uno de los actores, Javier Santanera (quien interpreta a *Germinal*). El resto de los papeles está a cargo ahora de Daniel Vitulich (*Bairoletto*), Lara Acosta (*Santa Dolores*) y Luis Giustincich (*Doble Faz*), dirigidos por José Luis Valenzuela.

En lo que se refiere a la obra propiamente dicha “es un ensayo sobre lo que es el mundo del trabajo, cuál es esa realidad”, indicó Santanera. “No está comparado, pero está ubicada en 1930, en la época de la ‘Década Infame’, pero traída al mundo actual, cómo el trabajo se va perdiendo. Mientras en la realidad el que persiguió a Bairoletto fue la Policía, en la obra el que lo persigue, es el discurso político que tiene un curioso parecido al discurso político actual”.

Según los intérpretes, *Bairoletto y Germinal* pretende ser también un homenaje al radioteatro. En ese sentido Vitulich remarcó que “el radioteatro fue de alguna manera en los ’30 y los ’60 dominante en el interior del país. Al punto que el estreno de la obra fue dedicado concretamente a Ángel Edelman que es nuestro referente. En el interior del país se dio el radioteatro, y tanto este como las compañías que salían por los pueblos eran de alguna manera los herederos del circo criollo. Eso fue como una evolución del teatro argentino. Nosotros no pretendemos desprendernos de esa línea si bien la *aggiornamos*, la completamos, la mejoramos siempre que tratamos de ver lo localizado y lo regional”.

Humor

Aunque la obra se desarrolla en un marco de tragedia, tiene mucho humor, que según Santanera “es un humor que por momentos lleva al espectador a preguntarse ¿de qué me estoy riendo?”.

Respecto de los personajes, además del mítico bandolero Bairoletto están Santa Dolores, la virgencita de yeso de los prostíbulos; Doble Faz, que tiene un discurso cambiante y que “sería el malo de la obra” y *Germinal*, que es el último chacarero que queda y que es el que pone la cuota de humor en la obra. Hay un quinto personaje que es el caballo de Bairoletto, Santa Fe, representado, obviamente, por un animal.

En relación al personaje central, Bairoletto, encarnado por Vitulich, el actor expresó que “el momento político que le tocó vivir a Bairoletto, o sea la Década Infame, es muy parecido a la época que nos toca vivir ahora. Esto hace que el personaje, sea sumamente atractivo. Por supuesto que está contemporizado es decir se lo ha traído a la actualidad. Además -continuó Vitulich- nosotros lo que estamos tratando de hacer es una imagen -que está, se puede decir, en el inconsciente colectivo- que es el mito. Es renovar el mito de Bairoletto, o sea algo que está, que permanece sobre todo en la gente de campo, aquí en la zona, en los que lo han conocido, en los que lo han visto pasar. Eso está dentro de un género gauchesco y si alguien ha tenido la experiencia alguna vez de ver lo que es el radioteatro, también era un marco de tragedia, pero por dentro, contenía mucho humor, rescatado de las relaciones que se dan en los pueblos”.

Por su parte, Giustincich, que vuelve al teatro después de diez años, explicó sobre su Doble Faz que “es un desafío desde el punto de vista personal, porque me toca hacer un personaje dentro de la obra que tiene como su nombre lo indica dos caras, y bien marcadas.

Estas son dos caras que se pueden ver a diario de los políticos, es decir una cara para la gente que demanda cosas esenciales y otra cara para otro tipo de trato social dentro de la misma conformación. Doble Faz intenta por un lado vender que la de él es la justa y por otro su acción se contradice bastante con su discurso, el que también tiene un trasfondo, una doble intención”.

Otro dato importante que destacaron los actores es la música que tiene la obra que “recupera todo el género chico criollo. Hay una milonga sureña, un tango, un vals, todo esto tocado e interpretado por los músicos Jorge Enei, José Luis Martínez y Andrés Finzi”.

BAIROLETTO Y GERMINAL VUELVE CON NUEVO ELENCO

(Diario *Río Negro*, 12/07/1997)

NEUQUÉN (AN). El grupo "Río Vivo" con un elenco renovado presenta nuevamente la obra *Bairoletto y Germinal* en un reestreno para la capital neuquina. La llevará a escena hoy y mañana, a las 21.30, en la sala Conrado Villegas, Irigoyen 138 de esta capital.

La presente puesta es parte de la actividad, de este ciclo que incluye giras por el resto de la Patagonia y por cuatro países europeos, estas últimas con la obra *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi.

"Río Vivo" trabajó con intensidad en los ensayos de este último material, que sale a escena -prometieron- absolutamente remozado, debido a que han cambiado todos los integrantes del elenco, a excepción de Javier Santanera.

Lo conforman Daniel Vitulich y Lara Acosta, mientras que la reposición marca (después de casi una década), el regreso a las tablas del actor Luis Giustincich. El nuevo producto fue estrenado el nueve de julio en Zapala.

Los cambios

El público podrá observar varias innovaciones, "Los cambios se deben a que la dirección de José Luis Valenzuela -según Daniel- es abierta, permeable a la poética de los actores y a las sugerencias, ya que compone su coordinación a partir de esa materia prima: la expresión del equipo que lo rodea".

Lo que no variará será el ámbito escénico, según aseguró Santanera, quien asiste regocijado a la ocasión de haber sido partícipe de dos proyectos diferentes. "Al cambiar la relación entre actores, mi personaje se ha modificado. Esto es para bien, es estimulante y nos permite crecer".

Debuta Lara Acosta, que viene de las filas del profesorado de Teatro de Bellas Artes. Lo hace en reemplazo de Marcela Cánepa. "En principio -comentó- el trabajo de Marcela me condicionó, pero como hay una mayoría de actores nuevos, pude hacer el personaje desde mí misma".

Habrà un toque más marcado de tragedia, en esta nueva versión, debido a que Vitulich es -como se define- "un comediante desastroso. Trabajo más con la elaboración del personaje. La obra tendrá así un marco de tragedia, relacionada con la historia política de Argentina, la década infame. Guarda similitudes con lo que estamos viviendo".

Con la puesta de Valenzuela, el espectáculo va por su segunda temporada en una apuesta creativa de la que también participan Jorge Enei, David Zampini y Eduardo Carnero.

ALEJANDRO FINZI Y LA ESTIRPE DE UN PERIODISTA PATAGÓNICO

(Diario *La Voz del Interior*, 15/08/1997, Córdoba)

Resulta complicado trasladarse de Neuquén a Córdoba. Por eso Alejandro Finzi, dramaturgo y docente, armó una agenda completa: curso de dramaturgia, la presentación del libro y de la obra *Chaneton*, la puesta de *Bairoletto* y *Germinal* en el marco del encuentro de Río Ceballos. El autor de *Viejos hospitales* se caracteriza por defender un teatro de fuerte identificación regional. Nacido en Córdoba, con recuerdos de juventud en Vaquerías, Alejandro Finzi es hoy un hijo de la Patagonia. Además de la temática que aborda, sus obras establecen un diálogo permanente entre acción y poesía.

A propósito de la iniciativa de la Mutual de Empleados de LA VOZ DEL INTERIOR que impulsó la edición de *Chaneton*, el dramaturgo dejó un extracto de su pensamiento, con la claridad conceptual que lo caracteriza.

“Decí por favor que resulta maravilloso y conmovedor que la Mutual de LA VOZ DEL INTERIOR se ocupe de rescatar a un periodista cordobés (Chaneton), desconocido para los mismos cordobeses”, dijo Finzi. El acto de presentación se realizará esta noche a las 21 en el CPC de Argüello y estará a cargo de Víctor Stasziszyń. Posteriormente el grupo Río Vivo (“lugar” artístico en el que Finzi desarrolla su tarea) ofrecerá la pieza (a las 22).

“Co-dirijo Río Vivo, el grupo creado por Daniel Vitulich, orientado a una temática patagónica. Estamos cumpliendo la cuarta temporada con *Chaneton* y traemos *Bairoletto* y *Germinal* al encuentro de Río Ceballos. Esa es la última realización del grupo. La obra rescata un héroe popular de la década del '30, Juan Bautista Bairoletto. En términos musicales, es un *scherzo* del siglo 20. Detrás de lo rápido y el humor, hay un tono profundamente patético, que es esa vinculación entre la desocupación de los años '30 y la actual, que crece y hace metástasis. Bairoletto murió al sur de La Pampa asesinado por la Policía; Germinal es un chacarero que va al sur en busca de trabajo; Doble Faz es un político (dice una cosa y hace otra) y Santa Dolores de la Patagonia, virgencita de los tristes es el otro personaje”.

La regionalización (eje fundamental de la ley nacional de teatro) está presente en las últimas obras.

“Esencialmente nuestro país ha sido siempre unitario: en lo administrativo y a la hora de tomar decisiones. Esperemos que la gente de teatro sepa defender la ley. La región patagónica está representada, pero uno se pregunta cómo cierra la ecuación a la hora de distribuir porcentajes. Buenos Aires tiene 400 elencos; nosotros (del Colorado a Ushuaia), 50. Pero la provincia de Buenos Aires tiene una capacidad instalada de producción, técnica y formativa. Nosotros, con muchos menos grupos, tenemos enormes distancias a recorrer. Los costos son los mismos. Pretenderíamos que a la hora de hacer números se considere esto. Tenemos pocas escuelas de teatro, altos costos para movilizar las obras, ausencia de una coordinación de mercado (siempre hay que estar empezando) y existen pocos elencos profesionales. Tampoco hay de parte del Estado, apoyo presupuestario que entienda el teatro como un bien cultural, un patrimonio a defender. El tema me pone vehemente porque no sé cómo va a funcionar. Hay zonas que necesitan desarrollo de determinados aspectos. Nosotros necesitamos generar espacios pedagógicos consistentes y el fortalecimiento de las salas, pero Córdoba, por ejemplo, puede vivir otra realidad; aquí hace falta apoyar las producciones. Por eso sería penoso que se beneficiaran más unas regiones que otras”.

CIRCUITO NACIONAL DE TEATRO

(Diario *Río Negro*, 06/09/1997)

Continuando con el Circuito Nacional de Teatro organizado por “La Hormiga Circular” de Villa Regina y la Casa de la Cultura de General Roca, se presentará hoy a las 22, en la Sala II el grupo “Río Vivo” de Neuquén. *Bairoletto* y *Germinal*, de Alejandro Finzi, con la dirección y puesta en escena de José Luis Valenzuela hace su presentación con renovada versión y elenco: Lara Acosta como Santa Dolores de la Patagonia, Luis Giustincich como Doble Faz, Javier Santanera como Germinal y Daniel Vitulich es Juan Bautista Bairoletto.

El espectáculo lleva a escena un episodio patagónico en la vida del legendario Bairoletto y se constituye en un homenaje a Jorge Edelman y el radio-teatro regional.

Participaron también en la realización David Zampini, Jorge Enei, el Teatro de las Dos Lunas y Eduardo Carnero.

Esta realización, que se ofrece en el décimo aniversario de la creación del grupo, cuenta con el auspicio de CVC y Diario Río Negro.

El circuito nacional de teatro continuará presentando en General Roca, Villa Regina y Río Colorado. En setiembre el grupo “Cirulaxia” de Córdoba y en octubre “Devenir” de La Plata.

El Circuito cuenta con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de General Roca.

La entrada general es de \$7 y \$5 para asociados, jubilados, docentes y estudiantes. Los docentes que concurren con sus alumnos tienen descuento especial.

SE VA A EUROPA EL BANDOLERO MÁS FAMOSO DE ESTAS PAMPAS

(Diario Río Negro, 01/11/1997)

Mientras se prepara para emprender una nueva gira por el viejo continente, la compañía Río Vivo ofrecerá por ciudades del interior de Río Negro y Neuquén la obra de Alejandro Finzi, "Bairoletto y Germinal".

NEUQUÉN. Con la mira puesta en una nueva gira internacional que realizarán en febrero próximo, el grupo de teatro patagónico Río Vivo sigue ofreciendo funciones de la obra *Bairoletto y Germinal*. Hoy y mañana subirán al escenario de la sala Conrado Villegas (Irigoyen 138) a las 22.

La pieza, escrita por Alejandro Finzi, fue estrenada el año pasado en Chos Malal y ahora ha sido invitada para participar en el XV Festival Internacional de Teatro de Lieja (Bélgica) que comienza el 20 de febrero de 1998. En este encuentro intervienen grupos provenientes de Polonia, República Checa, Bélgica, Senegal, Australia, Francia, Portugal, Estados Unidos e Inglaterra; mientras que Argentina estará representada por el elenco de Río Vivo. La gira cuenta con el auspicio institucional de la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería argentina, pero lamentablemente no hay apoyo económico para la delegación, por lo que los teatreros deberán procurarse el dinero para los pasajes.

El grupo que presenta la obra y que viajará a Europa está integrado por los actores Lara Acosta, Luis Giustincich, Javier Santanera y Daniel Vitulich; el director, José Luis Valenzuela, David Zampini, que tiene a cargo la programación, y el dramaturgo Alejandro Finzi. En tanto, Jorge Enei (ingeniero de sonido) y Andrés Finzi (asistente técnico), no serán de la partida.

Además del festival belga, *Bairoletto y Germinal* será representada en Bruselas, en una función organizada por la Asociación Cultural argentino-uruguayo y la embajada argentina en Bélgica. Luego desembarcarán en la sala mayor de la Universidad de Cracovia (Polonia), para cerrar la gira en Alemania con dos funciones en la sala Die Gewölbe Kolns (Las Bóvedas) de Colonia, la primera y la segunda en la Semana de Teatro Latinoamericano de Nuremberg.

Si logran concretarla -considerando las dificultades económicas que afronta por el momento el grupo-, ésta será la cuarta gira internacional de Río Vivo, ya que con anterioridad estuvieron en Portugal (con la obra *Martín Bresler*, en 1993), en Colombia y Bélgica (con *Chaneton*, en 1994 y 1995, respectivamente).

En estos meses que quedan hasta febrero, la agrupación teatral llevará adelante una serie de representaciones de la pieza en ciudades del interior de Río Negro y Neuquén, varias de éstas en escuelas.

La historia está inspirada en Juan Bautista Bairoletto, uno de los famosos bandoleros populares de la despiadada década del '30, que vivió desde 1919 perseguido por la Policía de cinco territorios nacionales y murió, asesinado, al sur de Mendoza en 1942. Bairoletto, con su gente, también cruzaba el río Colorado y rumboaba para Chos Malal, en el corazón de la Patagonia. Fue también un personaje popular para el radioteatro de los años sesenta y setenta de la mano del actor Jorge Edelman y su compañía, a quien Río Vivo le ha dedicado este espectáculo.

Los planes de Alejandro Finzi y su grupo no terminan acá, aunque por el momento la organización de la gira concentra su mayor atención y esfuerzo. Para el próximo año ya está pergeñando una *Antígona patagónica* y una historia de amor al estilo *Romeo y Julieta*, basada en un hecho real ocurrido en Chos Malal a principio de siglo.

MURIÓ AYER EL ACTOR DANIEL VITULICH

Integraba el grupo Río Vivo

(Diario *La Mañana del Sur*, 02/02/1998)

El actor y director formaba parte del elenco teatral neuquino Río Vivo. Uno de los trabajos más importantes que realizó fue la obra "Chaneton", de José Luis Valenzuela.

(En el epígrafe de la fotografía de D. Vitulich se lee:

"Uno de los últimos trabajos que realizó fue la puesta en escena de la obra 'La maestra'")

NEUQUÉN. Una lamentable noticia recorrió ayer todos los sitios culturales de la región, porque en horas de la mañana falleció sorpresivamente en su casa el actor y director Daniel Vitulich, integrante del grupo de teatro Río Vivo.

Muy querido por casi toda la comunidad del teatro local, Vitulich siempre será recordado por la colaboración brindada a quienes hicieron sus primeros trabajos en la escena neuquina, y de otros lugares valletanos.

Uno de sus trabajos que mejor performance alcanzó fue el protagónico de *Chaneton*, en 1994, que trataba sobre la vida del periodista cordobés radicado en Chos Malal que denunció la muerte de ocho evadidos de la cárcel en el paraje Zainuco. La puesta fue exhibida en Córdoba, Bélgica y Colombia.

El equipo de realización que acompañaba a Vitulich en *Chaneton* estuvo integrado por Javier Santanera, Mary Rufino, Alejandro, Daniel y Andrés Finzi, Franz Schubert [léase música de Schubert], David Zampini, el elenco Teatro de Las Dos Lunas, Eduardo Carnero, Pablo Donato y José Luis Valenzuela.

Pero antes de *Chaneton*, Vitulich y el grupo Río Vivo fueron los encargados de subir a escena por distintos escenarios neuquinos y del Alto Valle con buena repercusión de público. En ese sentido, realizaron *Viejos hospitales* (1987), *Historias de un querer* (1988), *Reunión de escuela* (1990) y *La maestra* (1995), todas bajo la dirección de Vitulich.

Por su parte, en *Benigar* (1989), *Martín Bresler* (1993), *Chaneton* (1994) y *Bairoletto y Germinal* (1996), Vitulich participó sólo como actor.

Precisamente, en la obra *Bairoletto y Germinal*, Vitulich interpretó en *off* a un anarquista llamado Gregorio Alegoría que logra despertar sentimientos contestatarios en *Germinal* y profundizar aun más la sed de justicia en *Bairoletto*.

Por su parte, la obra *La maestra* (1995), compitió el año pasado en el Festival Nacional de Teatro, que se realizó en Catamarca, representado a la provincia de Neuquén.

Los restos de Vitulich serán sepultados hoy en Cipolletti.

FALLECIÓ EL ACTOR CIPOLEÑO DANIEL VITULICH

(Diario *Río Negro*, 03/02/1998)

Un multitudinario cortejo acompañó ayer los restos del actor Daniel Vitulich, quien falleció el domingo a raíz de un paro cardíaco en su Cipolletti natal. Acababa de concluir las últimas gestiones para iniciar el 17 de este mes una gira europea junto con el elenco "Río Vivo", con la obra "Bairoletto y Germinal" que de todos modos se concretará en su memoria. Por su talento y juventud, la desaparición del también titiritero es lamentada por el público de la región.

NEUQUÉN (AN). Falleció el pasado domingo en Cipolletti, el actor Daniel Vitulich, a raíz de un paro cardíaco. A los 39 años había alcanzado la madurez y plenitud en su profesión desarrollada desde varios centros artísticos.

Como integrante del elenco de la Escuela Provincial de Títeres, entidad en la que durante los últimos meses ocupaba la dirección y donde también se desempeñó como docente, supo dejar obras trascendentes y una solvente enseñanza ética y estética que defendía con la fuerza, convicción y garra de un idealista, don que marcó todas sus entregas.

Su otra gran pasión fue el grupo "Río Vivo", del que fue fundador, alma y esencia durante los últimos doce años.

Le demandó sus mejores esfuerzos y sus mayores logros.

Para este elenco, acababa de concretar el pasado sábado las gestiones para la gira que debía iniciar el próximo 17 de febrero por Europa, con la obra teatral *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi que lo contaba como protagonista.

En su memoria este proyecto seguirá adelante, se confirmó, "ya que Vitulich trabajó muy duro para concretarlo y llevar el teatro regional a Bruselas, ciudades de Alemania, para finalmente, el 9 de marzo cerrar el periplo en Cracovia, donde se le rendirá un homenaje".

Precisamente con Finzi, integraron una dupla inseparable desde el teatro y en la amistad, siendo Daniel protagonista de innumerables piezas del cordobés, como *Viejos hospitales*, *Benigar*, *Martín Bresler* y la mencionada *Bairoletto y Germinal*.

A "Río Negro" contó, todas las esperanzas sobre la empresa europea.

Se definió como "un comediante desastroso. Trabajo más con la elaboración del personaje. La obra tendrá así un marco de tragedia, relacionada con la historia política de Argentina, la década infame. Guarda similitudes con lo que estamos viviendo". Comprometido, la realidad lo desvelaba.

El debut teatral de Vitulich fue a los doce años, en la pieza *Don Quijote* bajo la dirección de su primer maestro, el cipoleño Omar Fosatti.

Desde entonces se lo recuerda alto y flacucho, algo desgarrado, de profunda y bella mirada turquesa clara, talentoso.

La última pieza que dirigió, *La maestra* del colombiano Enrique Buenaventura, fue elegida para representar al Neuquén en el Festival Nacional de Teatro realizado en noviembre pasado, en Catamarca.

Buenaventura, uno de los mayores dramaturgos de Latinoamérica y el Caribe, desde el teatro experimental de Cali, envió un poema que fue leído ayer, al mediodía frente a su sepulcro, en Cipolletti.

“Los cómicos del mundo, poetas/del espacio, del tiempo, del objeto,/estamos arreglando la garruchas/y los cabos para subirte al cielo/en la tramoya, con una música/de contrabajos solemnes, con un canto/de viento patagónico que llora.

Amigo Vitulich que representes/muchas obras allá, obras de/un absurdo que no entendemos,/ese absurdo que te arrancó/de entre nosotros. Dicen que/los amados de los dioses mueren jóvenes/¡Que los dioses se arrepientan!

Te necesitábamos aquí, sobre la tierra,/inventando tú los dioses y los demonios. La creación/no será la misma sin tu mítica presencia”, finaliza el texto del creador colombiano.

“RÍO VIVO” SE DESPIDE CON DOS FUNCIONES

(Diario *Río Negro*, 14/02/1998)

El elenco actuará hoy y mañana antes de emprender su gira por tierras europeas.

El grupo representará al país en el Festival Internacional universitario de Lieja.

NEUQUÉN (AN). En la antesala de la próxima y más prolongada gira por algunos países de Europa, el elenco “Río Vivo” repone una nueva versión de la obra que versa sobre el más afamado de los bandoleros que anduvieron por Patagonia, por lo menos de Río Colorado a Chos Malal. Regresa a la sala Conrado Villegas el espectáculo *Bairoletto* y *Germinal* a cargo de ese grupo. Las funciones tendrán lugar hoy y mañana, a las 22, en Irigoyen 138 de esta capital, siendo el costo de la entra de 5 pesos.

Esta vez, personificará a Bairoletto el actor Gabriel Urweider del elenco “Las Dos Lunas” de Roca, completándose la puesta con Luis Giustincich como Doble Faz, Javier Santanera como Germinal y en el papel de Santa Dolores estará Lara Acosta. La voz de Gregorio Alegoría es de Daniel Vitulich, el actor fundador de esta agrupación, recientemente fallecido. Las puestas tienen por finalidad reunir fondos para la cuarta gira europea que se iniciará a corto plazo.

Este medio entrevistó a parte del elenco y a su director José Luis Valenzuela, sobre todo porque la desaparición de Vitulich, el principal protagonista sumió al grupo, más allá de la tristeza, en un trabajo a todo pulmón para que Urweider lo suplantara.

La gira comenzó a prepararse hace más de un año, a partir de la presentación de *Chaneton*, pieza de Finzi, en el festival universitario 1995 de Lieja. A esta convocatoria, con el tiempo se sumó un verdadero periplo que incluye seis ciudades.

Parten de Argentina el 19 de este mes. El 21 tienen que cumplir un compromiso en Bruselas, auspiciado por el centro de residentes argentino-uruguayos. Al día siguiente se inicia el Festival Internacional Universitario de Lieja, que durará del 22 de febrero al 3 de marzo, con la asistencia de representantes de Australia, África, Canadá más los grupos europeos que siempre son una constante. “En la edición anterior eran más restringidas la representaciones extraeuropeas, pero en la actualidad esta situación se ha revertido”, comentó Valenzuela. También en Alemania se brindarán funciones, tanto en Colonia como en Dusseldorf, en ésta última se hará un replanteo escenográfico dado que se contará con un espacio muy particular. En Polonia se despedirán con actuaciones en Cracovia, en cuyo teatro Rotunda se ofrecerá un homenaje al desaparecido actor Vitulich. Concluirá el ciclo en Wrocław.

En cuanto a la versión que verán hoy los neuquinos, se han asumido las modificaciones impuestas al personaje de Bairoletto, algunas aportadas por Vitulich, más por supuesto el perfil que le impone la personalidad de Urweider.

“Hubo de hecho un cambio radical ente la primera y segunda versión”, dijo Valenzuela, “en cuanto a la interpretación actoral, porque la obra tiene la posibilidad de admitir ritmos, tiempos, tonos y maneras de decir y hacerse. Es casi hasta diametralmente opuesta y una de las grandes ventajas de la pieza”. Por supuesto que esta nueva reposición, con relación a los actores “repercutirá en el espectáculo, en su conjunto”.

El viaje se concreta con apoyo y aportes propios y de entidades. Luis Giustincich explicó que es casi un milagro realizarlo. Hace más de un año “todos los recursos obtenidos en la recaudación de *Bairoletto* se guardaron para el viaje”. Otros de los beneficios, han sido los

avales y reconocimientos desde distintos ámbitos, que sirven al elenco como un respaldo válido ante la empresa de representar a Argentina.

RECREARÁN EL MITO DEL GAUCHO PERSEGUIDO

Teatro argentino en Bruselas

(*Actualidad Latina* nro. 59, del 19 de febrero al 4 de marzo, 1998, Bélgica)

por Eva Apaolaza

El sábado 21 de febrero se representará en español la obra *Bairoletto y Germinal*, del autor teatral argentino Alejandro Finzi. La pieza estará interpretada por el grupo de teatro Río Vivo creado en 1987 por Daniel Vitulich y el propio Alejandro Finzi.

La trama recupera el mito del gaucho perseguido, encarnado en este caso en el personaje de Juan Bautista Bairoletto, versión argentina del Robin Hood europeo. Bairoletto, trabajador del campo, dio muerte al cabo de policía Elías Farache por una historia de rivalidades sentimentales. Bairoletto consiguió huir y convertirse en el enemigo público número uno de las autoridades de La Pampa, Buenos Aires, Mendoza, Río Negro y Neuquén, que habían puesto precio a su cabeza. A pesar de la recompensa el pueblo siempre le apoyó porque repartía el botín de sus robos entre los más desposeídos. La obra recoge más que la historia oficial, la leyenda del mito. Interpretado por Lara Costa (Santa Dolores), Luis Giustincich (Doble Faz), Javier Santanera (Germinal) y Daniel Vitulich (Bairoletto), y dirigido por Luis Valenzuela, *Bairoletto y Germinal* se representó por primera vez en 1996, en Chos Malal. Desde entonces ha recorrido varias regiones de Argentina hasta llegar a Europa. Además, entre el 23 de febrero y el 1 de marzo el grupo Río Vivo participará como invitado en el XV Festival de Teatro Universitario de Lieja para, a continuación, realizar una gira por Alemania.

A las 20 hs. en la sala "Gemeenschapscentrum Ten Weyngaert", 54 rue des Alliés. Forest 1190. PAF: 300FB. Información y ventas: 02/512 93 20 ó 538 19 12.

CONCLUYÓ LA GIRA INTERNACIONAL DE “RÍO VIVO”
El elenco neuquino recorrió Alemania, Bélgica y Polonia
(Diario *Río Negro*, 25/03/1998)¹

por Néstor Pulozzi

NEUQUÉN (AN). El elenco teatral “Río Vivo” regresó a Neuquén tras concluir una gira por Bélgica, Alemania y Polonia. Se convirtió este periplo en el más extenso desarrollado hasta el presente por ese grupo patagónico. En Bruselas, y siempre con el espectáculo *Bairoletto* y *Germinal*, la delegación se presentó en la sala flamenca Ten Weyngaert, el 21 de febrero, contando con la organización de la Casa de América Latina de esa ciudad y de la Asociación Socio Cultural Uruguayo Argentina (ASCUA). En Lieja, se tuvo ocasión de participar en el XV Festival Internacional de Teatro, junto a compañías de Alemania, Bulgaria, México, Escocia, Francia y el país anfitrión. El espectáculo fue convocado para que además participara de los festivales de Ammán, en Jordania, y de Sofía, en Bulgaria.

Las funciones en Alemania tuvieron lugar en el Theater-house de Dusseldorf que agrupa a los grupos teatrales independientes de esa ciudad y en la sala Die Gewolbe Kolns (Las bóvedas) en Colonia que está a cargo del neuquino Raúl Quiroga y de su esposa, la coreógrafa Norma Raimondi. Estas presentaciones contaron con el patrocinio de la Embajada Argentina en Alemania.

En Polonia, “Río Vivo” se presentó en la histórica sala del Centro Cultural Rotunda de la ciudad de Cracovia, donde trabajó el afamado director Tadeusz Kantor, ante una sala colmada de público que llegó de Varsovia, Posnan y la región de Silesia para conocer las aventuras de Bairoletto en la Patagonia. Cabe señalar que desde hacía veinte años ninguna compañía teatral argentina visitaba Polonia. El director teatral Kristoff Blonski, responsable de la invitación junto a la Embajada Argentina, propuso a los integrantes de “Río Vivo” hacer una gira por diferentes ciudades del país, que se programará dentro de los dos próximos años. Fue en Cracovia donde se rindió homenaje a Daniel Vitulich y donde se leyó el poema que le dedicó el colombiano Enrique Buenaventura.

Fueron de la partida además de Gabriel Urweider, que reemplazó a Vitulich, Luis Giustincich, Javier Santanera, David Zampini, Lara Acosta, José Luis Valenzuela y Alejandro Finzi. Este último permanece en Europa ya que ha sido invitado a Marsella a presenciar la nueva puesta francesa de *Viejos hospitales*, a cargo de la directora Joelle Durand Rivenale. Asimismo, en Aix de Provence, Finzi dará un ciclo de conferencias sobre teatro argentino y latinoamericano en relación con el aniversario de Bertolt Brecht.

Ese emprendimiento artístico contó con el apoyo del gobierno de la provincia, la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, agrupaciones sindicales y empresas de la región. El grupo continuará ofreciendo en escenarios regionales y nacionales este espectáculo mientras se prepara para nuevos proyectos de montaje.

NOTA

¹ En el epígrafe de la fotografía: “El nuevo elenco de Río Vivo regresó de su reciente gira europea, que incluyó a Bélgica, Polonia y Alemania con la obra de Alejandro Finzi ‘Bairoletto y Germinal’”. En la fotografía aparecen Lara Acosta, Luis Giustincich, Gabriel Urweider y José Luis Valenzuela.

VIRGEN DE LA ARGENTINA

(PRZEKRÓJ, Semanario Cultural de Cracovia, 17/05/1998, Polonia)

Bairoletto y *Germinal* de Alejandro Finzi, espectáculo presentado en el club “Rotunda” de Cracovia por el Grupo de Teatro Patagónico de la Argentina, resultó un evento poco común. Rara vez se puede ver tanto público en un espectáculo en idioma extranjero, lo que demuestra nuestro gran interés por la cultura de un país que para nosotros sigue siendo exótico.

Bairoletto y *Germinal* es una pieza política. Su trama se desarrolla en los años 30, en una época de miseria y desempleo. En la Patagonia se encuentran Bairoletto, defensor de los oprimidos, y Germinal, un campesino, a quien Doble Faz, malo y poderoso, quitó la tierra y ahora quiere desprenderlo del resto de sus bienes: la pala y su querida guitarra. Quiere resolver el problema del desempleo eliminando a todos los desempleados -quemándolos en un horno. El sacrificio de las vidas de Bairoletto y Germinal pone fin a sus planes criminales.

¿Cómo contar una historia, vieja como el mundo mismo, de un modo que no sea trivial? Los artistas de la Argentina se sirvieron de los medios escenográficos más sencillos y de una música llena de expresión. Por medio de la estilización y el pastiche lograron extraer la verdad de la historia cuyo fin es fácilmente previsible, representando los personajes más bien tipos, y no seres de carne y hueso. Los actores actuaron guardando la distancia y no del todo en serio, dotando a sus personajes de gestos y comportamientos característicos, fáciles de reconocer. Los espectadores se emocionaron no tanto con las vivencias de los personajes concretos, sino con la historia inmemorial de opresión y esclavitud. Los viejos trucos aprobaron bien el examen. Algunos conceptos escénicos resultaron sorprendentes; así fue, por ejemplo, la Virgen que aparecía -*deus ex machina*- saliendo de un armario y trayendo a los personajes un rato de alivio y esperanza.

El Grupo de la Patagonia presentó un espectáculo eficaz y bien actuado. La presentación en Cracovia se llevó a cabo gracias a la Embajada de la Argentina, la Escuela Superior de Pedagogía de Cracovia, la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos y el Teatro Entr’Acte, dirigido desde hace años por Janina y Krzysztof Blonski.

LA HISTORIA DE DANIEL VITULICH Y SU GRUPO PATAGÓNICO DE TEATRO “RÍO VIVO”

(Revista *Farsa*, Año I, Nro. 2, julio de 1998)

por David Zampini

Daniel Vitulich, in memoriam.

Alto Valle, 1986

Un joven actor y director recorre las chacras de Cipolletti, a la tardecita, con la peregrina idea de robar un poco de alambre y maderas para armar la escenografía de un espectáculo con la obra de un autor desconocido para la Patagonia. El joven actor y director se llama Daniel Vitulich y el autor a quien nadie conoce en el sur es Alejandro Finzi. Menos mal que a Vitulich no lo metieron en cana por un hurto semejante porque si no, *Viejos hospitales* no iba a tener su estreno patagónico y tanto ensayo con Oscar Vera y María Stella Minichello iban a terminar en el presidio de la vida que es lo mismo que decir el olvido. Vitulich subía lo sustraído arriba de una camioneta destartalada y escapaba para el teatro. Así, y con *spots* prestados y sonido ronco de pobreza e imaginación, Vitulich comenzaba esa aventura que, desde entonces se llama Grupo de Teatro Patagónico “Río Vivo”. Era un loco Vitulich, un tozudo. Cuando era adolescente se escapaba por el techo de su casa para ir a tomar clases de teatro y después se escapó, pero más lejos, a Buenos Aires, para seguir estudiando detrás de esa pasión irremediable como diría Raúl González Tuñón. Así se armó “Río Vivo”, en medio de la pobreza, y en esa condición siguió sorteando los avatares del desamparo que unen a los que hacen teatro, armando así un cachito de belleza, como los poetas que guardan sus versos más íntimos, soñando que un día se los publican y enamoran a Beatrice.

Dos años después, por la vuelta

Ese *Viejos hospitales* de Finzi caminó muy bien entre los valletanos y así para el '88 Vitulich se despacha también como director en una coproducción con la Universidad Nacional del Comahue con una creación colectiva. Por entonces el joven director era nombrado al frente del Taller de Teatro de la Universidad del Comahue e iniciaba un trabajo de laboratorio, investigando sobre el trabajo actoral y la dramaturgia. Llegó a escena, entonces *Historias de un querer*, espectáculo que buceaba en la problemática del abandono en la adolescencia latinoamericana, desde un formato de construcción común del objeto escénico.

Benigar, de Finzi, al año siguiente, daba el rumbo grupal definitivo. Esta vez Vitulich a escena con un monólogo y la puesta en escena de José Luis Valenzuela, el director salteño que llegaba al sur, alentado por Finzi, para dirigir el quimérico proyecto del Instituto Municipal de Teatro de San Martín de los Andes que dos años antes había creado el galés y chubutense David Zampini, que es quien suscribe y memoriza en estas páginas. El proyecto de San Martín de los Andes, como esperanzado y fundacional que era, terminó en el más rotundo de los fracasos, porque ni la Provincia ni la Municipalidad le dieron ni cinco de pelotas. Volvamos a la historia: *Benigar* fue al Festival de Córdoba y a un festival andino en Mendoza (en el Valle mucha suerte no tuvo: hasta publicaron cartas en el diario diciendo que el espectáculo no se diese en las escuelas porque no era muy recomendable para los jóvenes; en pocas palabras, los aplausos si venían, eran de los jóvenes). Juan Benigar, el sabio croata que se casó con una princesa mapuche y que escribió un diccionario en trece idiomas, trajo una bendición consigo, consolidó

la experiencia estética del grupo dándole un perfil definitivo: el de la búsqueda urgente y terrible (porque la belleza como dice Rilke no es más que el comienzo de lo terrible) de un camino dentro de la Patagonia, bastante solitario, si cabe, porque hablar desde lo regional en la escena, por aquellos años, era visto como de quinta, y no le han mentido.

Memorable fue la pelea que Valenzuela y Finzi sostuvieron en un cafetín neuquino a propósito del final que el director le había dado al espectáculo: pocas sillas se salvaron, pero esa pelea armó un amistad que sólo se quiebra con cada nueva pelea, como la última, el pasado invierno europeo, pateando cascotes en Bruselas, a los gritos, que casi los llevan en cana a los dos por desacato.

Teatro político patagónico

La pieza que vino, en 1990, *Reunión de escuela* la escribió Finzi como para seguir metiéndose en problemas, en ocasión de las amenazas que recibieron escolares de Cipolletti por un grupo de parapoliciales. La dirigió Vitulich con gente de “Río Vivo” y del Taller de Teatro de la Universidad. La obra guarda el formato de las piezas de teatro de urgencia albertiano y de los *sketchs* franceses que se hacían en las esquinas pararisinas durante la ocupación alemana. Nunca “Río Vivo” tuvo tanto público: el espectáculo se hacía en las huelgas y manifestaciones y en cualquier lugar, y tanto fervor causaba que el grupo recibe su mayor galardón: algún funcionario anduvo con ganas de prohibir el espectáculo (de haberlo podido hacer, claro). Conclusión: a Vitulich no le renovaron el contrato como director del elenco universitario.

El gran parate

1991-1992. “Río Vivo” no hace nada. A eso le llaman la crisis o también le llaman no encontrar un peso para armar algo.

La vida por un fado

Coimbra se llama uno de los fados más hermosos. Hermoso es el Monasterio de los Gerónimos en Lisboa, bello y triste es el Duero, cuando cae el día, en Oporto. Y de gira a Portugal se fue “Río Vivo” mientras participa en su primer festival internacional en Oporto. El espectáculo esta vez es *Martín Bresler* para personaje patagónico y una araña llamada Solange a la que presta su voz la actriz Mary Rufino. Con Dirección de Zampini, quien suscribe, y la asistencia de Javier Santanera, el espectáculo, con texto de Finzi, lleva a escena la vida de un sudafricano que acusado injustamente de matar unas vacas en San Martín de los Andes en 1916, termina peleando en los Balcanes y muere en el Hospicio de las Mercedes en 1942. Vitulich hizo un trabajo interpretativo memorable recogido por la prensa lusitana en el marco del festival. Al lado del Duero, tomándose un oporto añejo, Finzi comenzó a escribir su *Chaneton*.

Chaneton, la consagración de Vitulich

Abel Chaneton fue un periodista neuquino a quien mataron en 1917 por pedir el esclarecimiento de la muerte de ocho fugados de la cárcel. Es el primer mártir del periodismo nacional. Finzi escribió el texto para Vitulich y Santanera y el espectáculo fue estrenado en

1994, con puesta de Valenzuela y el auspicio del Sindicato de Prensa de Neuquén. El espectáculo estuvo tres años y medio en escenarios del país, de Colombia y Bélgica y fue el gran reconocimiento para Vitulich. Llegó a Buenos Aires de la mano de la UTPBA y allí fue saludado como uno de los mejores espectáculos de la temporada '95 en las provincias argentinas. El equipo teatral terminaba por afianzarse: se incorporaba el ingeniero de sonido Jorge Enei, el cartelista Eduardo Carnero, la fotógrafa y asistente de producción Laura Vega, Daniel y Andrés, los hijos de Finzi como músicos y técnicos. El autor reescribió ese texto varias veces para el espectáculo y la obra tuvo su última función en agosto del '97, en Córdoba, cuando todavía tenía un largo camino por andar y la prensa mediterránea rescataba los méritos del trabajo de Vitulich.

Homenaje a un amigo

El homenaje de “Río Vivo” fue para Enrique Buenaventura, que había invitado al grupo a hacer la gira por Colombia, ya que se habían conocido en Portugal y Buenaventura y Finzi se dedicaron a pasear en tranvía por Oporto, desculando proyectos. En co-producción con la Escuela de Títeres del Neuquén y dirección de Vitulich, se llevó a escena *La maestra*, en el '95, justo cuando el Teatro Experimental de Cali festejaba sus 40 años de vida. La obra llegó al Nacional de Catamarca y, con el protagónico de Mary Rufino, reunió a los intérpretes de todo el elenco neuquino. Vitulich comenzó a ensayar con Jorge Enei y dirección de Valenzuela *Semejante a la noche*, un espectáculo sobre textos de Carpentier y García Márquez, pero pese a los esfuerzos el proyecto no llegaría a escena.

“Bairoletto, el bandolero”

Para el '96 llega a escena *Bairoletto* y *Germinal* en co-producción con “El Teatro de las Dos Lunas” y la actriz invitada Marcela Cánepa. La leyenda de Juan Bautista Bairoletto tiene varias obras, radioteatros, historietas, fotonovelas y películas. El texto de Finzi busca hablar desde el mítico personaje del género radioteatral (en un homenaje a Jorge Edelman) y del desempleo, cubriendo una parábola que va de los años '30 a la actualidad. La obra fue dirigida por Valenzuela y, al año siguiente, se reestrena como representación de “Río Vivo” y la incorporación de Lara Acosta y Luis Giustincich. Vitulich hacía en su papel de Bairoletto una labor estupenda, acompañado por Javier Santanera como el irremediable Germinal. El momento es de una extraordinaria importancia para el grupo ya que a su presencia en festivales, se suma la llegada de un profesional de los quilates de Giustincich, un actor con un largo trabajo en la región que aporta su experiencia y formación. El grupo es invitado por segunda vez al Festival Internacional de Lieja, donde ya había presentado *Chaneton*. Prepara una gira que se extenderá por Bélgica, Alemania y llegará a Polonia.

La muerte de Daniel Vitulich

Daniel se muere el primero de febrero. Tenía 40 años. Tenía a “Chivi”, su mujer y a cuatro hijos que lo seguían a todas partes. Quería conocer Cracovia. No íbamos a ir, pero me dije: “Daniel nos espera en Cracovia”. Y fuimos. Y aunque el director de la sala Rotunda de esa antigua capital polaca no creía que fueran a la función más que un puñadito de personas, la sala se llenó de bote a bote, no cabía un alma, la inmensa sala reventaba. ¿Era una manito de

Vitulich, desde el cielo? O mejor, ¿hay kioscos en el cielo para que Vitulich pueda seguir comprando sus cigarrillos? La cosa es que nos invitan de nuevo a Polonia y en una de esas tenemos la alegría de cruzarnos con los amigos de la “Hormiga Circular”. Después, a la vuelta, vino una crisis profunda y la desesperación.

El futuro

Lo buscamos todos, trabajando el más reciente texto de Finzi que esperamos estrenar el próximo septiembre: *El secreto de la Isla Huemul*. Ahí el autor habla de la consistencia de los secretos, que es como hablar de la consistencia de los sueños. Mezcla la historia lunática de la construcción de una bomba atómica en 1949 en el lago Nahuel Huapi con una historia de amor de Chos Malal, en 1908. Una historia de amor real, pero cuyo final nadie conoció, y que la obra de Alejandro busca recuperar. La llevaremos a escena. Luis Giustincich, Lara Acosta, Javier Santanera, con todo nuestro equipo. Vitulich está con nosotros siempre, como ante cada nuevo desafío de creación. En el cielo, impaciente por subirse a escena.

A DANIEL VITULICH

Allá, en un extremo del mundo,
ha muerto Daniel Vitulich.
Actor, director y amigo de los hombres,
de las mujeres, de los niños,

de los ríos helados y de los caminos
polvorientos, cómico de muchas leguas
en los llamados viejo y nuevo mundo,
señor del gesto y de la palabra.

Alto, hermoso, joven, vital,
con cuatro hijos que mostraban
su gana de vivir dos veces
por lo menos. Una en su casa
y la otra, la inventada, en el teatro,
del uno al otro personaje.
Era todo corazón ¡Y el corazón le falla!
Cuando empezaba apenas, digo yo,

a poner en orden su vocación,
su hogar donde le remendaban
el bolsillo roto de pobre irremediable
y le planchaban, quizá, los personajes

con admiración y dulzura.
¡Y le falla el porvenir de pronto!
Allá, en el extremo, en su Patagonia
mítica, de fabulosas historias.

Los cómicos del mundo, poetas
del espacio, del tiempo, del objeto
estamos arreglando las garruchas
y los cabos para subirte al cielo
en la tramoya, con una música
de contrabajos solemnes, con un canto

de viento patagónico que llora.
Amigo Vitulich, que representes
muchas obras allá, obras de
un absurdo que no entendemos,
ese absurdo que te arrancó
de entre nosotros. Dicen que
los amados de los dioses mueren jóvenes
¡Que los dioses se arrepientan!

Te necesitábamos aquí, sobre la tierra
inventando tú los dioses
y los demonios. La creación
no será la misma sin tu mítica presencia.

Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali
Febrero de 1998

NUEVO ESTRENO DE “RÍO VIVO”

El secreto de la isla Huemul
(La Revista de Cali, 27/08/1998)

El grupo teatral neuquino se encuentra ensayando “El secreto de la isla Huemul”, de Alejandro Finzi. El grupo, creado en 1986 por el recientemente fallecido actor y director patagónico Daniel Vitulich, continúa así su trabajo dedicado a una temática regional, línea artística que lo caracteriza desde sus inicios.

El 1 de febrero, días antes de partir con su grupo a Europa, falleció el actor y director teatral Daniel Vitulich. Debía realizar, interpretando a Juan Bautista Bairoletto en el espectáculo *Bairoletto y Germinal* junto a su grupo, una extensa gira por Bélgica, Alemania y Polonia. “Río Vivo” en su homenaje, y con el auxilio del actor Gabriel Urweider, cumplió con el periplo anunciado que concluyó en el teatro “Rotunda”, de Cracovia, ante una sala colmada de público proveniente de Varsovia, Poznán y otra ciudades del país del Este europeo.

Al regreso, el grupo se propone continuar con su labor, ésta vez con la obra más reciente de Finzi que continúa con su línea de escritura destinada a rescatar a personajes y acontecimientos patagónicos.

Como en sus últimos espectáculos *Benigar, Martín Bresler, Chaneton y Bairoletto y Germinal, El secreto de la isla Huemul* se propone rescatar un episodio de la vida de los norpatagónicos, reuniendo dos historias que nacieron recostadas sobre la cordillera. La primera es la historia de amor del maestro Franklin y su alumna Bromidia, que ocurrió en Chos Malal allá por 1908. La segunda es la temeraria aventura del Dr. Richter quien, hacia 1950 y con el acuerdo del general Perón, proyectó una planta de agua pesada en la isla Huemul, en el corazón del lago Nahuel Huapi.

Ambas historias se unen en la pieza del autor neuquino en una síntesis que propone el único Huemul que habita en la isla.

La pieza recorre un relato de amor y también la farsa política, para hablar de la misma condición humana.

El equipo que llevará a escena la obra está constituido por María Lara Acosta en el papel de Bromidia, Javier Santanera como Franklin y Luis Giustincich como el Dr. Otto. Los actores vienen trabajando juntos desde *Bairoletto y Germinal* -Santanera como “Germinal”, Lara como “Santa Dolores de la Patagonia” y Luis Giustincich componiendo el malévolo y muy actual político “Doble Faz”- en compañía de Vitulich, brindaron ese espectáculo reestrenado en Zapala en julio del año pasado con cuarenta funciones para público en general en su haber y que abre las puertas para que el grupo haga una nueva gira por Polonia.

A estos actores se suman Jorge Enei (ingeniero de sonido) Laura Vega (fotógrafa y asistente de dirección) y Daniel Finzi (autor de la música) radicado en Quebec, quien con el grupo de cuerdas de la Universidad de Laval presta su apoyo al espacio sonoro del espectáculo.

La dirección está a cargo de David Zampini, quien estrenó con el grupo *Martín Bresler* en el año 1993, espectáculo que con el apoyo del Área Cultural de CALF hizo temporada en aquel año y en 1994, llegando a tierras portuguesas en la que fue la primera gira europea del grupo.

El estreno tendrá lugar en nuestra ciudad en septiembre próximo y se suma a la actividad teatral de la región.

Tierra de secretos y soledad
(Escribe: Alejandro Finzi, dramaturgo)
Especial para La Revista

La Patagonia es tierra de secretos y ellos, se sabe, la atraviesan atados con sueños. Tal vez, en el sur, los secretos viajen en encomiendas, de noche, como la ilusión que cruzando el corazón, nos hace respirar. En la obra *El secreto de la isla Huemul* reuní dos secretos. Uno es premeditado, deliberado: es el que buscó callar a una Argentina estafada para que, con una bomba atómica, construya un porvenir, cuando en realidad lo que se construía era una fantasía patética. El otro secreto está mejor guardado, porque nos concierne a todos. Es una historia de amor, de un amor irremediable y fugitivo de dos jóvenes que, como aquel vivido por cada uno de nosotros en algún momento del existir, nos permite comprender, un instante, de qué materia es esa soledad de que estamos hechos.

TOCANDO EL ESPESOR DEL VIENTO
Grupo Patagónico de teatro Río Vivo
("El otro" Cultura & Tendencias, 1998)

*"La Patagonia es tierra de secretos y ellos,
se sabe, la atraviesan atados con sueños.
Tal vez, en el sur, los secretos viajen en
encomiendas, de noche, como la ilusión que,
cruzando el corazón, nos hace respirar".*
(Finzi. *El secreto de la isla Huemul*)

El secreto de la isla Huemul

Autor: Alejandro Finzi

Intérpretes: Lara Acosta, Luis Giustincich, Javier Santanera

Ingeniero de sonido: Jorge Enei

Asistente de producción: Laura Vega

Producción: Río Vivo

Dirección: David Zampini

Fecha prevista de estreno, Setiembre de 1998

Desatando sueños, develando secretos que susurra o arrebatada el viento, el Grupo Patagónico de Teatro Río Vivo se prepara para estrenar en setiembre su novena obra que, una vez más, da carnadura a las voces olvidadas de la Patagonia.

Dos historias reales misteriosas, de locura y de amor, perdidas en el tiempo y recuperadas, como quería Roberto Arlt, "por prepotencia de trabajo", se entretajan en el texto que Alejandro Finzi escribió para el grupo.

De esos dos relatos sepultados por el olvido, uno es aquel, difundido en Bariloche con rasgos de epopeya siniestra, sobre la construcción de la bomba atómica, durante el primer gobierno peronista, en la isla Huemul. A esta fuente épica, Finzi la llama "una fantasía patética". El secreto en que se sumió a esta historia fue deliberado: "... el que se buscó callar a una Argentina estafada para que, con una bomba atómica, construya un porvenir".

La contracara de ese delirio científico y político es una pequeña historia de amor, si es que hay historias pequeñas en el amor. Ésta, grande o pequeña, es la de Franklin y Bromidia, ocurrió en Chos Malal a principios de siglo y hoy estaría en las vidrieras irrespetuosas de los diarios. Porque el amor de ambos es un amor prohibido: Franklin es maestro; Bromidia, su alumna. Se cree que juntos huyeron de Chos Malal, trágicos y resueltos, hasta perderse en la bruma de los tiempos.

Lo oculto, lo prohibido, lo misterioso. En las dos historias que articula el texto de Finzi se percibe la voz contenida de los secretos bien guardados. Reunidas ambas en la isla Huemul por la imaginación del autor, sólo tres personajes las animan: el doctor Otto, alemán admirador del Führer, traído especialmente para el experimento por el gobierno nacional; Franklin, albañil de primera "con especialidad en plomada y cucharín al estuco", y Bromidia, una presencia fugaz pero intensa, un ciervo herido, la ternura, el deseo.

Como sus mayores víctimas de la intolerancia, Franklin y Bromidia reanudan la conversación inconclusa de otro Franklin y otra Bromidia, re-anudan el amor: "... porque hay dos enamorados que se han perdido en la cordillera, que se buscan; el eco ha extraviado sus nombres y sólo el bramido de un huemul, remoto y salvaje, les abre un sendero al amanecer;

ellos escriben en la niebla, pero a esas letras se las roba el lago porque los ahogados quieren que alguien les lea una carta...”.

Con la única indicación en este texto de “prestar atención a los decorados sonoros”, la obra dramática de Finzi es, en conjunto, una muestra de austeridad, de voluntad y de compromiso. Dedicada casi en exclusividad para Río Vivo, su escritura revive una épica regional necesaria: nos acerca un espejo empañado por el tiempo y por el frío, lo frota con su poesía, nos invita a mirarnos.

Quién es quién

David Zampini:

Graduado en dirección teatral, hizo sus primeras puestas en las universidades de Cambridge y Cardiff y, posteriormente, en el ciclo Teatro Clásico Europeo, contratado por la secretaria de Cultura de la República Federal Alemana. Actuó en similares funciones en Santa Fe y luego en Neuquén, donde dirigió el Instituto Municipal de Teatro a partir de 1986. Hoy es docente en la Escuela de Bellas Artes de Neuquén. Nació en Buenos Aires en 1953.

Alejandro Finzi:

Quince de sus obras teatrales fueron a escena. *Molino rojo* y *Viejos hospitales* son dos de las más conocidas fuera de la provincia; la última, traducida al inglés, polaco y árabe, se estrenó en Metz, Francia, en 1983. Finzi nació en Buenos Aires en 1951 y es autor de la ópera de calle *Albatri*, del texto para ballet *Pessoa*, de guiones radiales como el de *Territorios* y de la mayor parte de las obras realizadas por Río Vivo. Dicta Literaturas Europeas en la UNC e integra el Comité Directivo del Instituto Nacional del Teatro. Objeto de estudios académicos en el país y en el extranjero, su obra ha participado también en festivales internacionales: *Martin Bresler*, en Portugal; *Chaneton*, en Lieja, Bélgica.

Con Daniel, sin Daniel

Preparaban la gira europea cuando Daniel murió, con poco más de cuarenta años y un universo de proyectos. Cada quien hizo, si pudo, el duelo a su manera. Y el viaje por Europa fue un éxito. Y parece que en alguna sala extraña de Polonia, el duende de Daniel Vitulich alumbró la escena, sopló letra, marcó a alguno. Su recuerdo los rodeó para abrazarlos.

Junto con Alejandro Finzi, Vitulich creó el grupo Río Vivo en 1987 y desde entonces hasta la muda despedida fue animador, actor y autor de la puesta en escena de la mayoría de las obras.

David Zampini dirigirá *El secreto de la isla Huemul* y en junio pasado evocó la muerte del amigo, en un acto resistente a la ausencia:

Yo no creo en su muerte. A veces lo oigo arreciando sueños y protestas que conjuga invariablemente en futuro. O, del otro lado del viento, unos ojos azules quedarse fijos en tanto papel apretado antes de subir a escena. Es mi culpa: cuando salimos a caminar juntos me distraigo, y se me pierde. No sé si en los recovecos del viejo teatro de Cracovia; quizás en esos mates que pasan de mano en mano, o pegado en alguna página que no vi. El caso es que los escenarios siempre lo traen de regreso. Lo sé porque es suya esa voz que sobresalta al cielo.

EL SECRETO DE LA ISLA HUEMUL

(Diario Río Negro, 06/09/1998)

Ciclos que se cierran y se abren. Ciclos que se retroalimentan. Con el fallecimiento de su fundador, el director teatral y actor Daniel Vitulich, el elenco "Río Vivo" de Neuquén bajó de escena la pieza "Bairoletto y Germinal". Tuvo su telón culminante en Cracovia, Polonia, con un teatro desbordado y la efusividad de la crítica. Fue en marzo de este año, a poco de un mes de la luctuosa pérdida. Mas todo lo sembrado por el teatrante se cultiva hoy con prodigalidad, ya que el grupo persevera y prosigue. Siempre alistado dentro de la temática regional, se apresta en octubre a estrenar "El secreto de la isla Huemul".

NEUQUÉN (AN). Con *El secreto de la isla Huemul*, el elenco Río Vivo continúa trabajando en el marco de la historia regional, tal como ocurriera con *Benigar*, *Martín Bresler*, *Chaneton* y *Bairoletto y Germinal*. Esta vez la escena vincula dos historias territorianas. Una es de Chos Malal y se refiere a la aventura de un amor prohibido a comienzos de siglo.

La otra, es más reciente y acontece en las orillas del lago Nahuel Huapi en 1949, cuando entre aquellas portentosas nevadas como las que sólo se veía hace mucho tiempo, se pensó que Argentina podía llegar a fabricar su bomba atómica y pertenecer al selecto club de los países de gran desarrollo bélico.

La historia de amor de Franklin y Bromidia culmina en la isla. Al mismo tiempo, la historia de la utopía bélica concluye con los enamorados. Culmina entonces en el bramido del huemul, que impregna el cielo sureño y cuenta una nueva historia, como para que los chicos se duerman, después de oír la última página de un libro. Con todo, la historia que esta vez trae "Río Vivo" a los escenarios regionales es bien real y alude a la Argentina de todos los días, la de un país que es una tragedia, pero un país sin anagnórisis, al que le cuesta reconocerse a sí mismo en el ejercicio de la memoria.

El nuevo desafío reúne a un trío actoral constituido por Lara Acosta, Luis Giustincich y Javier Santanera, en los papeles del doctor Otto, de Bromidia y Franklin respectivamente.

El grupo se encuentra ya ensayando, con el estreno previsto para octubre y haciendo las gestiones en materia de producción, que le permitan solventar los costos de montaje.

Con este noveno estreno, "Río Vivo" cumple su fin de rescatar los personajes que hicieron la Patagonia, su memoria y sus sueños.

Sin amarrarse como sombra

La frontera entre ficción y realidad se torna absolutamente delgada. Sobre todo, cuando como en el caso de una obra teatral, se fue -justamente- a bucear en el mismo meollo de la realidad, para desde allí erigir una trama argumental. Cuánto hay de raíz y cuál es el tramo que ha sido engendrado por el propio vuelo del autor, es lo que cualquier buen conocedor podrá marcar.

Sin embargo, no está en juego aquí, atarse como una sombra fiel a los hechos. Todo lo acaecido en la isla Huemul, en la Argentina de posguerra mundial y en lo más íntimo, en la relación amorosa que se juega en Chos Malal, han sido sólo motores inspiradores para el escritor.

En este caso, Alejandro Finzi, un dramaturgo cordobés que se radicó ya hace muchos años en Neuquén y desde este [¿...?].

Un final y el comienzo

El 10 de marzo, el grupo “Río Vivo” presentó por última vez *Bairoletto* y *Germinal*. Esto ocurría en Cracovia y los neuquinos concluían así su más reciente gira y la más extensa, ya que había comprendido también Bélgica y Alemania.

Luego de la risotada final de “Doble Faz”, para el caso interpretado por Luis Giustincich, que prometía volver con su “hierba mala nunca muere”, y del monólogo de la virgencita de los patagónicos a cargo de la actriz María Lara Acosta, que sostenía en sus brazos el fruto de su amor por Bairoletto, el telón caía con el octavo espectáculo.

Fue en Polonia un verdadero final y a la vez un homenaje que sus integrantes hicieron en la antigua sala “Rotunda” a Daniel Vitulich, fundador del elenco, sembrador de la filosofía que fue marcando desde su creación hace casi diez años y a la vez protagonista de la mayoría de la puestas en escena. Allí se leyó el poema que, en su memoria, escribió el colombiano Enrique Buenaventura.

Ya de regreso, el grupo encaró su nuevo espectáculo, *El secreto de la isla Huemul* con el auspicio de ADUNC y retomando la senda que transitó entre 1987 y 1989 Vitulich, en su trabajo para la Universidad Nacional del Comahue.

El elenco en esta temporada representará a la Universidad, con esa nueva puesta en escena. Además es idea regresar a un antiguo proyecto que quedó trunco. Se trata de talleres orientados a los estudiantes, docentes y no docentes. A esta actividad se le sumarán cursos y seminarios de la especialidad, ofrecidos por docentes invitados del país y del exterior, abiertos a la comunidad. (AN)

EL GRUPO RÍO VIVO ESTRENA OTRA OBRA DE TINTE PATAGÓNICO

Se presenta el 17 en Chos Malal y después en Neuquén

El secreto de la isla Huemul

(Diario *Río Negro*, 14/10/1998)

Autor: Alejandro Finzi. Dir.: David Zampini.

Prot.: Luis Giustincich, María Lara Acosta, Javier Santanera.

Sala Pedro Peri.

CHOS MALAL. El grupo de teatro patagónico Río Vivo eligió por tercera vez a Chos Malal para realizar el próximo 17 en la sala de cine Pedro Peri el estreno nacional de su última producción *El secreto de la isla Huemul*.

La obra "se basa en un proyecto implementado en 1949 en isla Huemul que consistía en establecer una planta de agua pesada para facilitar la fabricación de una bomba atómica", explicó el autor Alejandro Finzi. "En la pieza este hecho histórico está acompañado, paralelamente, por una historia de amor que transcurrió en 1908 en el norte neuquino, entre un maestro (Franklin) y su alumna (Bromidia), que produjo un escándalo de proporciones en la sociedad provinciana".

En 1994, el grupo estrenó en Chos Malal *Chaneton*, la historia de un periodista asesinado en el año '17 porque le reclamaba al gobierno que diga la verdad sobre un crimen. Luego le llegó el turno a *Bairoletto* y *Germinal* (1996), la obra sobre el bandolero popular argentino de los años '30. Y ahora, otro texto que profundiza en la temática regional, *El secreto de la isla Huemul* también se conocerá primero en Chos Malal, luego recorrerá la provincia y de ahí continuará su derrotero por escenarios nacionales e internacionales, seguramente. En principio ya están programadas cuatro funciones en Neuquén capital que se realizarán el 24, 25, 31 de este mes y el 1 de noviembre.

El grupo de teatro Río Vivo fundado hace trece años por el dramaturgo Alejandro Finzi y el actor (desaparecido) Daniel Vitulich inició un camino que incluye 19 puestas en escena y cinco giras internacionales. En este momento, la agrupación teatral representa oficialmente a la Universidad Nacional del Comahue, institución para la que organiza diferentes talleres teatrales destinados a estudiantes, docentes y no docentes.

Antecedentes

La última función de *Chaneton* fue el 17 de agosto del año pasado, luego de 84 representaciones, en tanto la despedida de las 42 representaciones de *Bairoletto* y *Germinal* tuvo lugar en la antigua capital de Polonia, Cracovia, el 10 de marzo luego de actuar en Bélgica y Alemania.

Este estreno nacional cuenta con el auspicio de la Dirección de Cultura de Chos Malal, Dirección de Cultura de la provincia de Neuquén, Sindicato de Prensa del Neuquén y de la Universidad del Comahue. Y entre los colaboradores del espectáculo se cuentan la plástica neuquina Marta Such; Daniel Finzi como autor de la música original; el ingeniero de sonido Jorge Enei y la asistente de dirección Angie Acosta.

Una vez más, Río Vivo apuesta con este espectáculo al rescate de historias poco conocidas del norte patagónico y que reafirma la visión del teatro genuinamente argentino, sostenido a lo largo de toda su trayectoria.

“Mis historias tienen mucho de misterio”

NEUQUÉN. La vida literaria del dramaturgo neuquino por adopción Alejandro Finzi comienza en su Córdoba natal, cuando escribía obras para ser representadas por la familia en pleno. En la década del '80 se radicó en Nantes (Francia) y su dramaturgia conoció allí las primeras puestas en escena, aunque la temática, a pesar de la distancia, mantuvo siempre un dejo inconfundiblemente latinoamericano.

Su obra *Viejos hospitales* (estrenada en Metz en 1983), fue la que difundió su nombre y trascendió las fronteras francesas al ser traducida a varios idiomas, incluso el árabe. A pesar de estar inmerso en el Viejo Mundo en el momento de escribirla, el autor reconoció que la pieza “mantiene aún hoy gran vigencia y resulta muy latinoamericana, porque cuenta la muerte de una criatura por desnutrición”.

En el '84 retornó al país y decidió vivir en Neuquén por la posibilidad de inserción laboral que le ofreció la Universidad del Comahue. “Viviendo aquí descubrí lo que mis obras reflejan: un manojito de historias que tienen algo de misterio y mucho de sueño, muy potentes, muy ricas y absolutamente desconocidas”, señaló para destacar la importancia del paisaje patagónico en su dramaturgia.

Desde ese entonces, Finzi tuvo la posibilidad de llevar a escena su obra a través del grupo Río Vivo que, paulatinamente, se ha especializado en profundizar la temática regional. “Es curiosa -reflexionó Finzi- toda esta producción, generada en la provincia, tiene más impacto en el exterior que en el país. Los autores argentinos tenemos muchas dificultades para dar a conocer nuestra obra aquí, pero disponemos de un espacio claro fuera del país, a través de los festivales internacionales”.

En el vasto repertorio de Finzi como autor, cada pieza rescata un rasgo de la historia o de las leyendas que brotan del universo patagónico. *La isla del fin del siglo* -fiel exponente de las ansiedades y temores milenaristas- plantea una reunión de personalidades como Charles Darwin, Saint-Exupéry y la novia de Freud en la Patagonia, cuando el mundo se está por acabar, al culminar el milenio. *Chaneton* es la historia de un periodista asesinado en el año '17 porque le reclamaba al gobierno que diga la verdad sobre un crimen. Y hace apenas unas semanas el grupo de danza contemporánea Locas Margaritas estrenó *Noticias patagónicas*, otra obra del autor, por citar algunas.

NOTA

¹ En el programa de mano se lee:

Chos Malal 31 de Agosto de 1908

Queridos padres:

Hoy me veo obligada a bandonarlos por mi amante Franklin Ojeda, el que les prometió en tiempos pasados hacerme feliz. Me ha dicho que no puede llegar a mi casa por inconvenientes que no me los ha hecho saber, y que esta misma noche los espera el cibil y el cura en una casa, y se casará tan pronto como lleguemos hay. Pues así queridos padres no lo sientan ustedes, era ya su comprometida y no puedo faltarle. Comprendiendo la triste situación en que los dejo y los sentimientos que les ocasionaré, volveré a pedirles perdón tan pronto como Ojeda cumpla con lo que me ha prometido. Se despide de ustedes su hija.

Bromidia.

OBRA DE TEATRO RECREA LA PRESENCIA DE TÉCNICOS NAZIS EN LA ISLA HUEMUL

(Diario *Mañana de Neuquén*, 19/10/1998)

El intento argentino de construir una bomba atómica a fines de la década del '40 fue llevado al escenario por el grupo regional Río Vivo. La obra muestra una historia de amor mientras los físicos germanos realizaban los experimentos.

CHOS MALAL. Una denuncia a la ideología nazi-fascista que aún perdura en algunas ciudades patagónicas, que se entrelaza con una historia de amor prohibida ocurrida a principios de siglo en el norte neuquino, es la trama de la obra teatral *El secreto de la isla Huemul* del dramaturgo regional Alejandro Finzi, estrenada el último fin de semana en Chos Malal.

La pieza, producida por el grupo Río Vivo y dirigida por David Zampini, es el resultado de casi un año de investigaciones de Alejandro Finzi, un hombre acostumbrado a rescatar historias patagónicas que generalmente terminan siendo fusionadas con temas cotidianos y de la ficción. Esta es la tercera obra que Finzi estrena en Chos Malal, ya que en años anteriores presentó *Chaneton* y *Bairoletto* y *Germinal*.

El secreto de la isla Huemul está ambientada en San Carlos de Bariloche después de finalizada la Segunda Guerra Mundial (durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón), cuando el país sirvió de refugio de numerosos partidarios de Adolfo Hitler, entre ellos algunos científicos y jerarcas responsables de crímenes de lesa humanidad.

Por esas épocas, el gobierno argentino estaba empeñado en dominar la energía nuclear y -merced a la presencia de técnicos alemanes, encabezados por Ronald Richter- durante años dispuso experimentos en el más absoluto secreto tratando de obtener agua pesada en la isla Huemul. Finalmente, y a pesar de que el propio Juan Perón anunció al mundo que Argentina contaba con tecnología capaz de producir armas atómicas, el experimento fue desactivado cuando se comprobó que las investigaciones de Richter eran un fraude.

La obra

La obra tiene como principal atractivo la figura del doctor Otto, quien -aparte de ser el director del proyecto- profesa abiertamente la ideología nazi y en forma permanente expresa loas al Tercer Reich y su Führer.

Otto, interpretado por Luis Giustincich, está convencido de que la bomba atómica proyectada será un aporte de la "inteligencia superior" para que un país habitado mayoritariamente por "seres inferiores" obtenga el liderazgo mundial. Mientras saborea exquisitos tabacos en su pipa, el doctor (...)¹.

A medida que se desarrollan los acontecimientos, aparece la historia paralela entre Franklin (Javier Santanera) y Bromidia (Lara Acosta), quienes mantienen un amor casi secreto mientras se desempeñan como empleados del proyecto nuclear de la isla del lago Nahuel Huapi. Franklin y Bromidia, que recrean el enamoramiento entre un maestro y su alumna en 1908 en Chos Malal, aportan la pincelada humana a *El secreto de la isla Huemul*.

A través de movimientos corporales y diálogos salpicados con poesía, la pareja no deja de ocultar su relación amorosa durante casi toda la puesta en escena de la obra. Como contraste del oscuro propósito de construir un arma de destrucción masiva, la obra cuenta con partes audaces y pocas veces vistas en el teatro regional, especialmente en la escena donde

Bromidia queda con los senos al descubierto como si intentara interponer belleza y vida frente a tan siniestro proyecto.

El resto de la trama, que incluye al doctor Otto enamorado de Bromidia, muestra a un Franklin horrorizado luego de enterarse de que los científicos están programando una prueba de la bomba. La situación obliga a Franklin. (...)

El desenlace no hace más que confirmar que el doctor Otto está completamente loco (por un momento termina solo y prisionero de Franklin), y demostrando a la vez que el porvenir de un país no se puede construir sobre la fantasía de una bomba atómica.

Un tema polémico

CHOS MALAL. Para Alejandro Finzi, autor de *El secreto de la isla Huemul*, la obra va a generar polémicas porque “el tema nazis permaneció oculto durante muchos años en el país”.

Finzi aseguró que “estamos jugados” con la obra y se mostró predispuesto a que *El secreto de la isla Huemul* sirva para que la gente pueda comenzar a discutir y analizar el pasado reciente de la historia argentina.

Adelantó que la obra será presentada el 24, 25 y 31 de este mes en Neuquén capital en la sala Conrado Villegas, y que la intención es mostrarla en festivales de teatro que se realizan en el exterior. Según el dramaturgo, *El secreto de la isla Huemul* reúne un acontecimiento premeditado, deliberado en el que “se buscó callar a una Argentina estafada para que, con una bomba atómica, construya un porvenir, cuando, en realidad lo que se construía era una fantasía patética. La otra cara de la obra es simplemente la historia. (...)

¹ El texto de este artículo no está legible en su totalidad, de ahí los (...).

RÍO VIVO SE COMPROMETE CON LA HISTORIA REGIONAL EN
EL SECRETO DE LA ISLA HUEMUL
(Diario *Río Negro*, 24/10/1998)

por Alberto Delloro

Siempre alistado dentro de la temática regional, el elenco teatral Río Vivo presenta en la sala Conrado Villegas de la capital neuquina la obra "El secreto de la isla Huemul", luego de haberla estrenado en Chos Malal. Con esta puesta representará a la Universidad Nacional del Comahue en los encuentros del género.

Intérpretes: Lara Acosta, Luis Giustincich y Javier Santanera. Autor: Alejandro Finzi. Dirección: David Zampini. Composición visual: Agó Molina. Composición sonora: Daniel Finzi. Músicos: Cuarteto de Cuerdas de la Universidad de Laval, Canadá. Sonido: Jorge Enei. Asistencia de dirección: Angie Acosta. Asistencia de producción: Laura Vega.

NEUQUÉN (AN). Se estrena para Neuquén, *El secreto de la isla Huemul*, a cargo del elenco Río Vivo que continúa trabajando en el marco de la historia regional, tal como ocurriera con *Benigar*, *Martín Bresler*, *Chaneton* y *Bairoletto* y *Germinal*. La pieza subirá al escenario de la sala Conrado Villegas hoy y mañana, a las 22.

Como sucedió con las obras anteriores, el debut nacional fue el pasado fin de semana en Chos Malal. En esta oportunidad se contará con un invitado especial. Llegará el doctor Rober Germay, director de Departamento de Teatro de la Universidad de Lieja, Bélgica.

En lo concerniente al argumento la escena vincula dos historias territorianas. Una es de Chos Malal y se refiere a la aventura de un amor prohibido a comienzos de siglo.

La otra es más reciente y acontece en las orillas del lago Nahuel Huapi en 1949, cuando entre aquellas portentosas nevadas -como las que sólo se veía hace mucho tiempo- se pensó que la Argentina podía llegar a fabricar su bomba atómica y pertenecer al selecto club de los países de gran desarrollo bélico.

La historia de amor de Franklin y Bromidia culmina en la isla. Al mismo tiempo, la historia de la utopía bélica concluye con los enamorados. Culmina entonces en el bramido del huemul que impregna el cielo sureño y cuenta un nuevo relato, como para que los chicos se duerman, después de oír la última página de un libro.

Con todo, la propuesta que esta vez trae Río Vivo a los escenarios regionales es bien real y alude a la Argentina de todos los días, la de un país que es una tragedia, pero sin anagnórisis, al que le cuesta reconocerse a sí mismo en el ejercicio de la memoria.

El nuevo desafío reúne a un trío actoral constituido por Lara Acosta, Luis Giustincich y Javier Santanera, en los papeles de Bromidia, del doctor Otto y Franklin respectivamente.

UN SECRETO QUE NO QUIEREN REVELAR

(Diario *Río Negro*, 31/10/1998)

por Andrea Aramburu de Soto

Título: *El secreto de la isla Huemul*, de Alejandro Finzi

Intérpretes: Luis Giustincich (Dr. Otto), Javier Santanera (Franklin), Lara Acosta (Bromidia)

Voz en *off*: Ingrid Zeug

Ambientación: Agó Molina

Ingeniero de sonido: Jorge Enei

Música: Daniel Finzi, interpretada por el conjunto de cuerda de la Universidad de Laval

Cartelista: Marta Such

Producción: Río Vivo

Dirección: David Zampini

Sala Conrado Villegas de Neuquén. Hoy a las 22

Dos historias se entrelazan y el común denominador es la Patagonia. El Dr. Otto trae consigo recuerdos de la Segunda Guerra Mundial y un proyecto de bomba atómica unido a la figura mítica del general Juan Domingo Perón. Proyecto celosamente guardado, durante años, pero que el imaginario colectivo sostuvo a lo largo de la errante historia argentina.

Paralelamente, Bromidia una joven menor de edad abandona todo en pos de su gran amor, Franklin. Él, maestro de una escuela en Chos Malal, es acusado de rapto y condenado en el año 1908, logrando huir posteriormente a la cordillera. Es así que la isla se ve invadida por dos grandes secretos: el de un amor condenado por la sociedad de la época, y la construcción de una bomba que intenta llevar a sus creadores a la cima de la gloria histórica.

Lara Acosta lleva adelante una doble composición: Bromidia y el Huemul que encierra en sí los secretos de la Tierra. El vestuario logra marcar claramente los cambios de personaje, ya sea el ascetismo de Bromidia (asexual) y la belleza del cuerpo femenino que encarna el Huemul.

Un desnudo poético en el marco de parlamentos fríos como la destrucción de una bomba. Es así que el cuerpo femenino se instala sobre el escenario más bello que nunca, con la misma elegancia del Huemul.

Otto es casi una caricatura de aquella demencial Alemania. Giustincich logra sostener la crueldad con el humor de un germano maniaco en sus horarios, meticuloso, obsesionado por la gestación de múltiples complots a su alrededor. Y cerrando este triángulo secreto, la figura de Franklin. Este encierra la mirada atenta del criollo, que no olvida, que tiene memoria. Que percibe los sonidos más recónditos del lago Nahuel Huapi y busca permanentemente las huellas de la libertad.

En esta obra de Finzi, y que hoy vuelve a presentarse a las 22 en la sala Conrado Villegas, más que nunca la palabra es la acción, en la medida que va mostrando a los personajes en su intimidad. Y estas palabras transforman al viento y a la naturaleza en algo absolutamente poético, como los desnudos de Lara Acosta.

La dinámica de la obra se enmarca en un movimiento constante de los actores en el espacio escénico, subrayado por las luces y los lugares asignados a cada uno que rotan permanentemente logrando así un ritmo vivo donde los personajes se imponen desde la actuación.

La música remarca la voz insondable de la naturaleza presente a lo largo de la obra como un elemento casi mágico o sobrenatural que guarda dentro de sí los mayores misterios.

Con esta obra, Río Vivo remarca una tendencia en los espectáculos artísticos de la región de la década del '90: el surgimiento de una dramaturgia patagónica. Ahora, falta tan solo que el público apoye estos eventos y vuelva a disfrutar de toda la magia teatral.

OTRO ESPECTÁCULO PREPARA RÍO VIVO

(Diario *La Mañana del Sur*, 31/07/1999)

NEUQUÉN (AN). El Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo continúa con los ensayos del próximo trabajo a estrenar, la más reciente pieza del escritor Alejandro Finzi, titulada *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*.

Este espectáculo es un homenaje escénico al escritor y piloto francés en el centenario de su nacimiento. Saint-Exupéry voló por los cielos patagónicos entre 1929 y 1931 como piloto de la Compañía General Aeropostal, y dejó testimonio de esas aventuras en inolvidables páginas de *Tierra de hombres*, *Correo del Sur* y *Vuelo nocturno*. Precisamente a estos escritos y a *El principito* alude la obra de Finzi.

Integran el elenco los actores Javier Santanera y Mary Ruffino [léase Rufino], con dirección de José Luis Valenzuela y música original de Daniel Finzi. La asistencia técnica de esta realización correrá por cuenta de Eduardo Carnero, Jorge Enei, Omar Marticorena, Valeria Calafatti [Calafati], Laura Vega y Silvia Hafford de Vitulich.

EL GRUPO RÍO VIVO ESTRENA OBRA EN UNA NUEVA SALA DE LA CONRADO

(Diario *La Mañana del Sur*, 10/11/1999)

NEUQUÉN. Dos importantes acontecimientos artísticos tendrán lugar hoy en esta ciudad. Por un lado el grupo Río Vivo mostrará por primera vez una de sus nuevas producciones y, por otro, este estreno servirá para inaugurar una sala, la 2, dentro de la Conrado Villegas (Irigoyen 138) sumándose así un nuevo ámbito para el quehacer cultural de la ciudad. La función comenzará a las 21.

La nueva obra de Río Vivo pertenece al dramaturgo Alejandro Finzi, la dirección corresponde a José Luis Valenzuela y sin dudas su título llama la atención: *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupéry*.

La trama que aborda la pieza merece una explicación previa. En 1920 el viajero en globo Eduardo Bradley le pidió al Senado de la Nación la concesión de una línea aérea patagónica con la finalidad de unir por la costa, Buenos Aires con Río Gallegos. Sin embargo la línea recién pudo establecerse en 1929, cuando Antoine de Saint Exupéry compañía Aeropostal Argentina, que iba a unir la sección con escalas en Bahía Blanca, en gran medida durante la noche, y la experiencia se relata precisamente en *Vuelo nocturno*, novela con la que el escritor ganó por André Gide [léase novela prologada por André Gide].

La novela que traducida hoy a veinte idiomas introdujo el paisaje patagónico en la literatura universal, le pudo caber al piloto a bordo de su Ligthing p-38 al momento de desaparecer en acción durante la Segunda Guerra Mundial y los personajes de esta novela en un diálogo entre “Tonio” de Saint Exupéry y el viento patagónico.

Según explican sus hacedores, el espectáculo está resuelto como un monólogo. Antoine de Saint Exupéry es interpretado por Javier Santanera y el viento patagónico es escuchado en *off* con la interpretación de Mary Ruffino [Léase Rufino].

Con respecto al director, para llevar adelante este proyecto ha tenido que viajar constantemente desde Córdoba donde vive actualmente y es titular de la cátedra de Actuación IV de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Valenzuela ha concebido un espectáculo susceptible de adaptarse a diferentes espacios, con la finalidad de poder llevarlo a otras ciudades. La música original y la interpretación en cello pertenecen a Daniel Finzi.

RÍO VIVO CON SAINT-EXUPÉRY EN SU ÚLTIMO VUELO

(Diario *Río Negro*, 10/11/1999)

NEUQUÉN (AN). Un posible final a la misteriosa desaparición de Antoine de Saint Exupéry en su última misión aeronáutica indagará en términos dramáticos el grupo de Teatro Patagónico Río Vivo. El acontecimiento es doble: al estreno de esta nueva puesta de “Río Vivo” escrita por Alejandro Finzi se suma la inauguración de una pequeña sala, con capacidad para 50 personas, en la Asociación Conrado Villegas, donde se presentará la pieza teatral.

Finzi tituló a este texto *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Antoine de Saint Exupéry*, y así explicó el título a “Río Negro”. “Lo que él miraba desde el cielo era pura estrella. La Patagonia para él era un primer lugar de estrellas; cuando veía una lucecita sobre el desierto, era una estrella que había caído”. La desaparición del autor de *El principito* en pleno vuelo entre las nubes de Córcega permite conjeturar a Finzi que “tal vez el escritor haya ido a buscar refugio entre los personajes de *Vuelo nocturno*, su libro patagónico” y que quizás “allí, entre esas páginas, todavía, lo espere, quién sabe, una historia por narrar”.

En la respuesta estética a estos interrogantes, el propio Saint Exupéry monologa en escena, encarnado por Javier Santanera, y escucha la voz del viento que interpreta en *off* Mary Rufino. La dirección es de José Luis Valenzuela, con música original de Daniel Finzi y una duración aproximada de 50 minutos.

Las funciones anunciadas se realizarán hoy, el sábado y el domingo a las 21, y una dedicada a docentes, no docentes y estudiantes de la UNC mañana, también a las 21. La puesta está auspiciada por los gremios, las secretarías de Extensión y Bienestar y la facultad de Humanidades de la UNC.

RÍO VIVO, DE POLONIA A CÓRDOBA

El elenco neuquino va al Encuentro Teatral “Centro de la República”¹ (2000)

NEUQUÉN (AN). Acaba de concluir la gira polaca de Río Vivo. El grupo presentó su espectáculo *Patagonia, coral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* entre febrero y comienzos de agosto en diferentes ciudades y festivales polacos. Viajó representando a la Universidad Nacional del Comahue y gracias al apoyo de la embajada argentina en aquel país.

La obra es interpretada por Javier Santanera -como Saint-Exupéry-, y la actriz Mary Rufino quien presta su voz al personaje del viento patagónico. Ha contado con la dirección de José Luis Valenzuela sobre un texto del dramaturgo Alejandro Finzi.

A fines del año pasado, luego de su estreno en la sala II de la Conrado Villegas, el espectáculo se presentó en la Carpa Blanca y en el complejo teatral “El Hormiguero” de la Capital Federal.

La trama gira en torno de las conjeturas sobre la muerte del autor de *El principito*, cuyas circunstancias no se conocen de un modo concluyente. El dramaturgo arriesga una hipótesis: al morir, el escritor-aviador, cae entre las páginas de su novela *Vuelo nocturno*, aquella que, publicada en 1931, habla de la Patagonia, su paisaje y sus vientos.

Se ha previsto que hoy, el espectáculo se presentará en el Encuentro Teatral “Centro de la República” que se realiza en Córdoba y desde el mes de setiembre volverá a hacer temporada en la sala Conrado Villegas.

Javier Santanera recorrió con el espectáculo las ciudades de Poznan, en cuya sala Maski hizo temporada, también Varsovia, Breslau, Szczecin, Cracovia, participando de festivales internacionales en Varsovia, Poznan, y del mundialmente conocido “Festival de Teatro Experimental de Malta”.

El actor es egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, hizo estudios de posgrado en la Academia de Artes de Poznan y en el Teatro Laboratorio de Breslau que fundara Jerzy Grotowski, uno de los grandes maestros del arte teatral del siglo XX.

Respecto a la puesta, es dable reproducir algunos tramos de la repercusión en la prensa extranjera. El Crítico Piech publicó en la “Gazeta Wilpolka” del pasado 24 de marzo, bajo el título “Patagonia feliz” que -precisamente esta pieza de Finzi- “...*Patagonia coral de estrellas* es un espectáculo muy atractivo en lo visual: escondido en su traje de aviador, el protagonista, enredado entre los restos del paracaídas, focaliza la atención del público”.

“Gracias a su expresividad, el actor Santanera logra una curiosa y extraordinaria idea de la figura de Saint-Exupéry: un hombre en la soledad, no sólo por elección, sino, también con necesidades, pero siempre de buen humor e inflexible. Quedan sólo su recuerdo y sueños de cielo, cuando las mismas estrellas se ven en la Patagonia y en Córcega. Al final llega el crepúsculo. Este es el final de su camino contemporáneo, ¿pero es el final de todo? La voz de la radio llega demasiado tarde. Afortunadamente demasiado tarde...”.

El grupo, creado por el actor y director Daniel Vitulich y ya a las puertas de su 15 aniversario, se encuentra preparando, también, una gira por diferentes asentamientos de la Universidad Nacional del Comahue.

NOTA

¹ Esta nota se extrajo de <http://geocities.com/gruporiovivo/articulos/article005.html>.

FESTIVAL DE TEATRO ABRE EL MIÉRCOLES EN RÍO CEBALLOS

(Diario *La Mañana de Córdoba*, 14/08/2000)

El próximo miércoles comenzará el séptimo Encuentro de Teatro “Sierras Chicas 2000” que se llevará a cabo en Río Ceballos, y se extenderá hasta el 20 del corriente. Este es un encuentro que desde hace algún tiempo organizan los integrantes del Grupo Río Ceballos, y que tiene por objetivo reunir a grupos representativos de diferentes puntos del país. De acuerdo a la programación prevista el miércoles a partir de las 21.15, en la Sala Caminito Serrano, se llevará a cabo la apertura oficial de este encuentro, oportunidad en la que Sofía Waisbord recitará sus poesías, y Ana y Pablo presentarán el show *Cantar indoamericano*. A las 22.30 se presentará la puesta *Cartas para los días de lluvia* de los integrantes de Medida x Medida, dirigidos por Walter Cammertoni.

El Grupo Río Vivo de Neuquén, se presentará el jueves a las 21.15 con la obra *Patagonia, corral de estrellas*, y ese día a las 23 llegarán “Los Choros”, de Córdoba, con *La cadencia de tu decadencia* dirigido por Guillermo Wrigt.

(...)

En el marco de las charlas que suelen coordinarse en forma paralela al festival, en esta oportunidad se abordarán los siguientes temas: “Problemática del actor” a cargo de Luis Jaime Cortez (Francia), “Fin de siglo. Teatro y sistema de las artes” de Alejandro Finzi (Neuquén), y “Problemática de la puesta en escena en el interior del país” de Rafael Nofal (Tucumán). Las mismas se desarrollarán durante los días 17, 18 y 19, respectivamente, a partir de las 11 en el Hotel Rama.

Premios

También se entregarán los premios “Reconocimiento/2000” a la trayectoria teatral, que les serán otorgados a: Roberto Espina (Buenos Aires), Alcides Carlevaris (Córdoba), César Torres (La Rioja), Mirna Brandán (Córdoba), Alicia Fernández Rego (Neuquén), y María Ángela Rearte (Córdoba).

¡A VOTAR!

(La Mañana del Sur, 04/07/2001)

por Fernando Barraza

LA MAÑANA DEL SUR conversó con José Luis Valenzuela, el director de *Voto y madrugada*, quien colabora desde hace mucho tiempo con Río Vivo.

Hace diez años fue director del grupo Teatro de las Dos Lunas, de General Roca, quienes se fueron hace unos cuantos años a España. La “emigrada” fue masiva, con el grupo se fueron algunos músicos y formaron una pequeña delegación cultural que llevaba espectáculos de todo tipo, para colegios, musicales, para adultos. Una especie de “colchón actoral”, o “repertorio de subsistencia”, como le gusta llamarlo a Valenzuela.

Sobre *Voto y madrugada* y sobre algunos aspectos trascendentales en la historia de Río Vivo habló con nosotros el director.

-Periodista: **¿Está viajando especialmente para dirigir esta obra?**

-José Luis Valenzuela: Sí. Vengo viajando desde febrero, al menos una vez al mes. Esta es una especie de coproducción, porque yo soy docente en la Universidad de Córdoba y estamos trabajando en conjunto con la Universidad del Comahue.

-P.: **Esta obra de Don Alejandro es bastante reciente, ¿verdad?**

-J.L.V.: Sí. Me parece que la terminó de escribir a principios del 2000. La obra es intensa, cuenta la historia de dos pegadores de carteles en épocas de campaña política.

-P.: **Usted puede ser un buen crítico de la obra de Finzi. Hace muchos años que trabaja con él.**

-J.L.V.: Sí (*sonríe*). Tengo contacto con Alejandro desde 1985, cuando él llegó de Francia. El primer estreno suyo en la Argentina, luego de su período en Francia, fue *Viejos hospitales*, y lo dirigió yo. A partir de ahí tuvimos la suerte de darle continuidad al trabajo: cada dos o tres años subimos a escena alguna obra.

Finzi tiene tres tipos de obras. Espero que no se enoje, al menos yo me he tomado la molestia de diferenciarlas (*sonríe*). Hay un ciclo histórico, donde abordó como temática el rescate de figuras patagónicas fuertes: Benigar, Chaneton y Bairoletto. Después tiene otro tipo de obras que yo las considero como de escritura política, visión de fin de siglo, que es muy distinto al teatro político de los setenta, que es justamente lo primero que leí de su dramaturgia. De *Viejos hospitales* me llamó la atención justamente eso, es una escritura política desde la forma misma, no solo desde el contenido. Finzi le pone voz a los que normalmente no la tienen, estos seres marginados del sistema, que es el caso de los dos personajes centrales de *Voto y madrugada*. El lenguaje es muy rico, se fragmenta, tiene “porosidades”, huecos, no es el lenguaje del poder.

-P.: **Un lenguaje armado a priori.**

-J.L.V.: Sí. Una retórica florida, cerrada. Esta, en cambio, es una retórica que sorprende al que la aborda, ya sea el público... o el director (*sonríe*).

-P.: **A propósito, trabajando con un autor como Finzi, que no trabaja tanto el lenguaje escénico y sí trabaja muy fuerte la letra, el texto, deben surgir algunas complicaciones...**

-J.L.V.: Y sí... tiene su complejidad el asunto. Yo en general trabajo mucho a partir de lo que los actores dan. Nunca armo una estrategia previa con las obras de Alejandro... porque nunca sirven (*risas*). El complemento escénico se lo dan los actores. El actor “especialista” en sortear estos inconvenientes era, sin dudas, Daniel Vitulich. Tanto así que muchos de los textos

que escribió Alejandro lo hizo pensando en Daniel arriba del escenario.

-P.: Hagamos un planteo anecdótico. Cuéntenos alguna riña con Finzi a raíz de estas defensas de su textos.

-J.L.V.: Y mire, fueron demasiadas (*sonríe, piensa*). En general con Daniel tenía las peleas más frontales. Daniel siempre le decía: “mirá, nosotros somos los que ponemos el cuerpo, el director pone la cara y al autor lo salvan los críticos que tengan una orientación literaria” (*risas*).

-P.: Nos dispersamos y no nos habló del tercer tipo de obras dentro de la dramaturgia de Finzi.

-J.L.V.: Es cierto. Hay un tipo de obras, mucho menos frecuente, hace muchos años que no escribe algo de este tipo. Lo que pasa es que hasta este momento no ha conseguido a nadie que se anime a representárselas (*sonríe*). Son obras muy densas, quizás más existenciales que el resto, no hay trasfondo político directo, ni reconstrucciones históricas demasiado reconocibles. Puede ser que tengan fuertes elementos autobiográficos. *La piel* es quizás la más emblemática de todas ellas, allí cuenta la historia de una pareja, el personaje masculino padece una enfermedad sumamente extraña en la espalda y la mujer era una especie de enfermera que lo atendía. En esa línea también hay textos muy viejos, como *El viento siempre hacia el sur*. Son obras que se estrenaron en Francia, en la década del ochenta.

-P.: Bueno, al parecer consiguió “valientes” que se atrevan...

-J.L.V.: (*Sonríe.*) Y sí. Todas estas obras en el contexto europeo tienen una gran repercusión. Son literariamente muy valoradas, mucho más allá de la puesta en escena.

-P.: Se me ocurre que puede decirse que Río Vivo es un grupo de teatro de acá, pero europeo también.

-J.L.V.: Por supuesto. Alejandro no lo asume del todo, pero vive entre los dos continentes, permanentemente. Aún cuando escriba sobre temáticas patagónicas tiene un tipo de escritura que allá se entiende perfectamente bien. Las veces que el grupo fue a Europa, tuvo una excelente recepción.

LA CELEBRACIÓN DE LA INTENSA EXISTENCIA DE RÍO VIVO

(Diario *La Mañana del Sur*, 04/07/2001)¹

Es el grupo teatral de la región que más ha trabajado su propia dramaturgia. Es uno de los grupos teatrales de la región que más ha aprendido a sobreponerse a duros golpes de la vida, aún a los más intensos. También es uno de los grupos de teatro patagónico que más han “exportado” su obra al exterior. Su nombre es Río Vivo y, a fines de este mes, cumple quince años de trayectoria. Para festejarlos el grupo está preparando el estreno de “Voto y madrugó”, que el público neuquino podrá ver en escena este 27 en la sala Conrado Villegas.

NEUQUÉN. El grupo de teatro patagónico “Río Vivo”, de Neuquén, cumple en el mes de julio 15 años de trayectoria.

Río Vivo fue el sueño del malogrado actor y director Daniel Vitulich. 1987 fue el año en el que pudo ponerse de acuerdo con el dramaturgo Alejandro Finzi y, juntos, hicieron arrancar esta gran maquinaria de la dramaturgia regional.

El grupo ya llevó a escena once espectáculos, en muchas de estas oportunidades escenarios y personajes históricos de la Patagonia fueron los protagonistas absolutos.

Desde el sabio Juan Benigar, a Martín Bresler, pasando por Chaneton y el carismático bandido del pueblo, Bairoletto, muchos fueron los personajes que pasaron por la lupa dramática de Alejandro Finzi, el “autor intelectual” (para usar un término de moda) de estas obras. El “autor material” siempre fue Vitulich, acompañado y aconsejado profesionalmente por ilustres colaboradores del teatro de la región como José Luis Valenzuela.

Recientemente el grupo deslumbró a su público, fiel a lo propuesto por Río Vivo, con *Patagonia, corral de estrellas*, un emotivo homenaje a Saint-Exupéry. El unipersonal todavía sigue en cartel, luego de una extensa gira por festivales, centros culturales y universidades polacas.

Río Vivo no se quedó quieto. En estos quince años de historia el grupo se ha presentado en casi toda la Patagonia y en escenarios de lugares tan disímiles como lejanos a esta geografía: Colombia, Portugal, Bélgica, Polonia y Alemania vieron al grupo sobre las tablas una y otra vez.

Para festejar sus quince años el grupo dará a conocer el 27 de julio, en la Sala Conrado Villegas, una nueva obra de Alejandro Finzi: *Voto y madrugó*, la historia de dos buscavidas, Crescencio y Jeremías, quienes justo han encontrado una “changuita”: pegar carteles políticos en vísperas del día de elecciones.

El espectáculo será también un homenaje a Daniel Vitulich, el extraordinario actor y director que dio vida a este grupo ahora tan consolidado.

(La nota incluye un recuadro donde se lee:)

Un “mentalista” llamado Finzi

Haciendo hincapié en algunas oportunas dotes de Alejandro Finzi al escribir, José Luis Valenzuela dice: “A mí me llama la atención algo de la obra de Alejandro; siempre hay una gran carga de premonición en ella. *Chaneton* se estrenó en 1994, tres años antes del caso Cabezas, la reconstrucción de la obra que hizo Alejandro parecía estar tocando esos temas que se desnudaron durante la investigación del crimen de Cabezas. Las funciones que hicimos en el

97 fueron muy memorables. Todo parecía estar hablando de eso, a la gente se le iban las lágrimas. Alejandro siempre tuvo una captación muy fuerte de lo que estaba por venir. No por una cuestión mentalista (*sonríe*), ni mucho menos; más bien por una cuestión de la mirada dramática que sabe apuntar a la tendencia repetitiva que hay en la sociedad, el poder de ver los síntomas que van a desencadenar en una serie de consecuencias fuertes y reconocibles.

NOTA

¹ La nota presenta tres fotografías. Dos en la primera página: En una, con la imagen de Javier Santanera: “‘Patagonia, corral de estrellas’ fue la última de las obras que Río Vivo presentó en la zona y en el exterior”. En la otra, con las imágenes del autor y del director: “Alejandro Finzi y José Luis Valenzuela, dramaturgo y director, volvieron a juntarse para dar vida a ‘Voto y madrugó’, la última de las aventuras escénicas de Río Vivo. Y en la página siguiente, la sonrisa del reconocido actor: “Daniel Vitulich fue uno de los mentores y un gran impulsor de cuanta actividad desarrollara Río Vivo. El actor y director falleció hace apenas algunos años”.

CHANETON VUELVE A LAS LIBRERÍAS

Hoy presentan en Neuquén la reedición de la obra de Alejandro Finzi

(Diario *Río Negro*, 29/12/2004)¹

NEUQUÉN (AN). Hoy a las 20.30, en el subsuelo del Palacio Municipal de la capital del Neuquén, se presentará la reedición de la obra teatral *Chaneton*, una de las creaciones centrales del dramaturgo cordobés Alejandro Finzi.

Esta nueva edición de la obra del histórico intendente está a cargo de la Universidad Nacional del Comahue y de la municipalidad capitalina.

La publicación se realiza en el marco de los festejos ininterrumpidos del Centenario neuquino.

Chaneton fue editada por primera vez en 1997 por iniciativa de un medio gráfico cordobés.

Fue puesta en escena bajo la dirección de José Luis Valenzuela, contó con las actuaciones de Daniel Vitulich, Javier Santanera y Mary Rufino, y recorrió diferentes escenarios del país y del mundo -dos giras internacionales.

“Esta es una iniciativa para continuar conmemorando el Centenario de la ciudad, sin olvidar que Chaneton fue intendente y director del diario ‘El Neuquén’”.

“Desde ese medio de prensa denunció la masacre de Zainuco. Fue esto lo que le costó la vida”, explica el dramaturgo, acerca de la temática de la obra.

Abel Chaneton murió el 18 de enero del 17 y, así, se convirtió “en el primer gran mártir del periodismo en el siglo XX”, reseña Finzi.

“Falleció justo cuando iba a viajar a Buenos Aires para entrevistarse con Irigoyen y contarle los cruentos sucesos que venía denunciando”.

Pero hay más. Cuenta Finzi. “La obra cierra sobre la anécdota en la cual Chaneton denuncia desde las páginas del diario al gobernador Elordi, reclamando que se eche luz sobre esos luctuosos episodios de la fuga de la cárcel, y lo único que recibe son amenazas. Y finalmente la verdad se paga con su muerte”.

Esta segunda edición de *Chaneton* será de 800 ejemplares y tendrá prólogo de la profesora María Amelia Bustos Fernández de Chioconni.

NOTA

¹ Incluye una fotografía de Finzi, con una biblioteca como fondo. En el epígrafe: “Finzi recreó en su libro la vida del primer mártir del periodismo del siglo XX”.

OFICIO DE DISTANCIA Y SOLEDAD

(Clarín, N, 26/02/2005)¹

por Fabián Bergero

Autor de casi una treintena de obras, ocho de ellas basadas en personajes de la Patagonia, el dramaturgo Alejandro Finzi defiende el potencial pedagógico y esclarecedor del teatro.

Cuando regresó a la Argentina, después de varios años, un empleado de la oficina de migraciones le preguntó en Ezeiza: “¿Profesión?”. “Escritor”, respondió Alejandro Finzi, tratando de apretar la erre que tres años en Francia le habían querido arrebatar. El empleado levantó la vista del pasaporte y gruñó: “Yo le pregunto su profesión, o sea de qué vive”.

Veintiún años después, Finzi se sorprende con la misma pregunta. “Todavía tengo que decir que para vivir soy docente universitario (dirige el área de Literatura Europea en la Universidad del Comahue) -confiesa-, pero no podría vivir sin este oficio, que está hecho de alegrías”. Y a las pruebas se remite: en estos días, le confirmaron que pronto se estrenará en Ecuador su última obra, *Sueño Carmelinda*, y que en julio el teatro Cervantes de Buenos Aires pondrá en escena *La isla del fin del siglo*.

Son sólo dos de sus más de 25 obras escritas en veinte años, que lo llevan de presentación en presentación, aquí y en el extranjero. Lo bueno es que siempre vuelve. Y que no para de escribir. “Uno termina enamorándose de la Patagonia -comenta. Cuando uno ve esas lunas colgadas en el desierto, no sabe si ese horizonte es un pedazo de mar o un desiertito que cabe en un pañuelo”.

Inspirado por ese horizonte, nació un ciclo de ocho obras dedicadas a los personajes de la región. “La idea era retratar a hombres y mujeres que dieron vida a lo que hoy es la Patagonia -cuenta Finzi. Un grupo de lunáticos, porque hay que estar medio chiflado para habitar esta región hecha de distancias y soledad”. Entre esas historias está la de Cháneton, un periodista neuquino asesinado cuando investigaba la matanza de un grupo de presos que había escapado de la cárcel. También la de Juan Benigar, un inmigrante yugoslavo que se enamoró de esta tierra y la plasmó en cientos de páginas que conforman un tesoro neuquino. Y también la historia del maleante Bairoletto, y hasta una versión personal de la muerte de Antoine de Saint-Exupéry: “La historia oficial dice que murió en el Mediterráneo bajo la metralla alemana. Tengo para mí que murió entre las páginas de *Vuelo nocturno*, una gran novela patagónica escrita por un francés”.

El ciclo se estrenó con éxito dentro y fuera de la Patagonia. En la provincia, fue el grupo teatral Río Vivo el que -entre 1989 y 2001, año en que murió Daniel Vitulich, *alma mater* de la agrupación- dio vida a cada una de esas producciones. Si bien estas piezas hablan de personajes del lugar, para Finzi no tiene sentido buscar allí una “identidad” del teatro neuquino o patagónico. “Hay que salir del esquema tipificador con el que se quieren entender los regionalismos”, sugiere.

Finzi recuerda que a partir de los 80 el teatro argentino dejó de remitirse sólo a lo rioplatense para comprender las diferentes realidades del país. “A eso se le suma que en los últimos 20 años se ejecutó la política económica diseñada por la dictadura militar”, agrega, “por lo que, si antes teníamos una Argentina, ahora tenemos múltiples Argentinas que dialogan entre sí y cuya moneda de cambio es la violencia”. Para el dramaturgo, el teatro adquiere

entonces una dimensión pedagógica fundamental. “En un país quebrado, el teatro es clave para esclarecer lo que pasa y anudar los modos de encuentro”.

Y de hecho esta tesis está plasmada en todas sus obras. En *La isla...*, Charles Darwin convive con Saint-Exupéry, Emma (la novia de Freud), una cantante lírica y un vendedor de libros, en el último rincón del planeta donde se puede sobrevivir. Metafórica y materialmente, para Finzi la Patagonia es lo único que se salvó de un país disgregado y dividido”.

Según datos recogidos por el director teatral y juez provincial Hugo Saccoccia, hay en la Patagonia 102 dramaturgos. Muchos han escrito una sola obra, pero entre ellos hay un puñado de creadores profesionales que -como Finzi y el propio Saccoccia- producen incansablemente. “No nos une una temática ni un estilo -reflexiona el autor de *Molino rojo*-, sino la misma realidad, porque en la Patagonia se hace teatro con un puñado de maderitas, clavos, tela e ilusión. No hay grandes producciones ni políticas públicas orgánicas. Si bien existen dos grandes eventos anuales -el Festival de Teatro del Humor que se realiza en Zapala, y el de San Martín de los Andes-, en contrapartida casi no hay salas. La más importante está en Zapala -asegura- aunque paradójicamente los vecinos la llaman ‘cine municipal’. ¿No es eso toda una declaración de principios?”

Aún así, Finzi prevé un futuro promisorio: “La llegada del Instituto Nacional del Teatro provocará la paulatina profesionalización de la actividad. Los grupos podrán tener subsidios y capacitación. El panorama cambiará para bien en poco tiempo”.

NOTA

¹ Nota en pág. 3, con fotografía del dramaturgo, a cargo de Oscar Bustelo.

LA NUEVA CREACIÓN DE FINZI

El dramaturgo presentará *Patagonia, corral de estrellas*

(Diario *Río Negro*, 15/08/2005)¹

NEUQUÉN (AN). De más está decir que Alejandro Finzi es una usina creativa, que es un dramaturgo brillante. Bien, la novedad es que el escritor volvió a las andadas, y el viernes próximo presentará en sociedad su nueva obra, un libro que llamó *Patagonia, corral de estrellas*.

En realidad, el trabajo literario es una antología que reúne ocho obras de lo que alguna vez se denominó “ciclo de teatro patagónico”.

La edición corre por cuenta de la Universidad del Comahue y, como corresponde, ya que también es docente en esta casa de altos estudios, Finzi presentará su libro el viernes próximo, a partir de las 19, en el salón Azul de la UNC.

El dramaturgo, hombre que ha hecho escuela en estas tierras, además de autor teatral es docente del Departamento Letras de la Universidad. Como publicó “Río Negro” hace un tiempo, Finzi ya llegó a la friolera de 27 obras estrenadas a nivel nacional, en países de Latinoamérica y también de Europa.

Su obra fue premiada, traducida y publicada en Argentina y fuera de las fronteras de ella.

Entre las piezas más destacadas de su profunda alforja artística figuran *Viejos hospitales*, *Molino rojo*, *Aguirre*, *el Marañón*, *Chaneton*, *Bairoletto* y *Germinal*.

Pero hay más, porque este año Finzi volvió al concierto porteño con una de sus piezas. El Teatro Nacional Cervantes programó en su cartelera *La isla del fin del siglo*, que tiene la dirección de Luciano Cáceres.

Justamente ésta, y otras siete obras, integran el volumen *Patagonia, corral de estrellas* editado por Educo -la editorial de la UNC-, conformando el ciclo que se sumerge en la temática patagónica.

El libro cuenta con el prólogo de la docente e investigadora María Amelia Bustos Fernández de Chioconi, y fue ilustrado por la artista plástica Judith Castro. Todas las obras que incluyó la editorial universitaria en este volumen tuvieron ediciones anteriores, hoy agotadas, salvo *El secreto de la isla Huemul*, publicada por primera vez.

NOTA

¹ La nota incluye una fotografía del dramaturgo, sonriente delante de una biblioteca, con un epígrafe: “Alejandro Finzi ya tiene 27 obras teatrales estrenadas en el país y el exterior”.

FINZI, EL ELEGIDO POR EL FESTIVAL DE BIARRITZ

(Diario *Río Negro*, 15/08/2007)¹

*Fue especialmente invitado por Francia.
Allí, el autor presentará su obra "Benigar".*

NEUQUÉN (AN). Alejandro Finzi es sin duda, uno de los dramaturgos y escritores más representativos de la Patagonia y fundamentalmente, de Neuquén. Porteño de nacimiento, cordobés de crianza y patagónico por opción, escribió sobre esta tierra, sus personajes e historias tanto como cualquier nativo del viento y la cordillera.

Su extensa producción recorrió varias ciudades de Europa, y este año vuelve a salir de gira. De hecho, el próximo mes cruzará nuevamente el charco, para participar del Festival de Cine y Cultura Latinoamericana de Biarritz, Francia, uno de los más importantes de Europa, que dedica un espacio a la literatura de América Latina.

En su edición 2007, que se desarrollará entre el 24 y el 30 de septiembre, el festival dispone de un espacio donde se analizará y debatirá sobre la obra de un autor teatral latinoamericano. Y el elegido y especialmente invitado por el gobierno francés, fue Alejandro Finzi. Además, para la ocasión se montará la obra *Benigar*, con la traducción de Denise Delprat y con puesta en escena a cargo del Théâtre du Versant, compañía de larga trayectoria en Francia.

Finzi está acostumbrado a presentar sus obras en distintas partes del mundo. A principios de año, se estrenaron en Bélgica, *La isla del fin del siglo*, y en Colombia y Cuba se presentó *Viejos hospitales*, ambas obras suyas. Sin embargo, Finzi no puede ocultar el orgullo e inmensa alegría que le provoca haber sido invitado para participar de este festival francés.

"A los honores uno nunca se acostumbra. Yo estoy inmensamente feliz por poder una vez llevar mi obra a otros lugares del mundo. Participar de este festival tan importante, es un honor pero además un orgullo inmenso", confesó Finzi. El artista también se nutre y se enriquece de otros escenarios y de poner su obra a juicio de grandes figuras de las letras y el teatro. Por esto, siempre es bueno que lo que surge en tierra neuquina se expanda hacia otras latitudes.

Benigar, la obra que Finzi llevará a Francia, se estrenó en Neuquén dirigida por José Luis Valenzuela y protagonizada por Daniel Vitulich, fundador del teatro "Río Vivo". La pieza evoca la figura de Juan Benigar, lingüista e ingeniero croata que a comienzos del siglo XX se afincó en el norte de la Patagonia, donde se casó con una joven mapuche. Desde Aluminé, Benigar defendió los derechos aborígenes.

Esta obra fue publicada por el Fondo Editorial Neuquino y forma parte de la antología *Patagonia, corral de estrellas*, publicada por EDUCO.

Desde hace años, Finzi es docente de la Universidad Nacional del Comahue y pedagogo teatral. Entre sus obras más importantes se destacan además de *Benigar*, *Molino rojo* y *Bairoletto y Germinal*.

"En este festival han participado Mario Vargas Llosa, Adolfo Bioy Casares, Álvaro Mutis, Juan José Saer, Eduardo Manet, Laura Restrepo y Héctor Tizón, entre otros. Estoy feliz de poder estar allí y de que mi obra se conozca en un encuentro tan importante", insistió Finzi, más que emocionado por el viaje.

Desde hace dieciséis años, el Festival de Biarritz se dedica a presentar lo mejor de la creación cinematográfica latinoamericana. Durante una semana, Biarritz se convierte en

testigo y escenario de la evolución artística del continente americano. El cine es la columna vertebral del encuentro, donde se pueden descubrir producciones inéditas en largometrajes, cortometrajes y documentales.

Pero también, pretende ser el espejo de la diversidad cultural. Cada año demuestra esa pluralidad con la realización de exposiciones de pintura, fotografía y escultura, conciertos de música latina, encuentros literarios y foros de debates sobre autores latinos y temas de actualidad.

Este año, un lugarcito de privilegio estará destinado para este autor que es referente indiscutido y un orgullo local. Su producción ha provocado grandes cimbronazos en los escenarios regionales.

NOTA

¹ Con fotografía del dramaturgo. En el epígrafe: “Alejandro Finzi participará de un foro en el que reconocidos especialistas franceses debatirán sobre su obra”.

¿EN CUÁNTO TIEMPO SE DERRITE UN CUBITO?

por Carlos Baganem, 2011¹

Fecha de estreno nacional: 5 de noviembre de 2011

Lugar: Teatro San José, Sala "Jorge Villalba"

San Martín de los Andes, provincia de Neuquén

Grupo teatral: Infinito Sur

Autor: Alejandro Finzi

Dirección general y puesta en escena: Eleonora Arias

Actuación: Carlos Baganem (Jerónimo), Bárbara Carracedo (Bastet) Cubito de hielo. Edición de video: Bárbara Carracedo. Escenografía: Alejandro Pisarello (Agradecemos su colaboración como Hormiga valiente).

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

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

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

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

El estreno

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTA

¹ En “Recuerdos teatrales” (Síntesis de mis recuerdos de participación en distintos grupos, como actor aficionado. Desde mi actual intervención -2011- en una obra para niños y haciendo un recorrido desde la época del secundario -1962). Versión *on line*.

UN DRAMATURGO QUE ES CAPAZ DE TRANSFORMAR EL TEATRO EN POESIA

(Diario *Tiempo Argentino*, 22/06/2013)

por Jorge Dubatti

En Neuquén, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, Ediciones con doblezeta acaba de publicar "Obra reunida", tomo que incluye 18 piezas dramáticas de Finzi, autor de culto, gran teatrista de la Argentina reconocido internacionalmente.

El teatro argentino es un territorio en ebullición, en permanente expansión, tanto por la actividad escénica del presente, cada vez más numerosa en todo el país, como por la revisión y el redescubrimiento de los tesoros del pasado teatral. Por su vértigo y su multiplicidad, en el tiempo y en el espacio, nuestro teatro está constantemente rearmando su canon, o acaso ya acepta que el canon es imposible por la riqueza de fenómenos que debe albergar. Imposible encerrar semejante proliferación creadora en una mirada analítica reduccionista. En realidad, ya no hablamos de teatro argentino, sino de teatros argentinos: nuestra escena posee realidades muy diferentes, expresiones y concepciones teatrales plurales, de Jujuy a Tierra del Fuego, de Mendoza a Buenos Aires, y no sólo dentro de las fronteras geopolíticas. En materia teatral hemos conquistado, feliz y definitivamente, una posición politeísta. El teatro argentino ha cambiado su cartografía: la vieja concentración de la mirada en Buenos Aires ha caído en desuso, perimida, y la aceptación de las ideas de un país teatral multicentral, de la polifonía, el pluralismo y la internacionalización, han redimensionado nuestra conciencia de esta escena que no descansa.

Una cabal demostración de las bondades de estos cambios, cada vez más acentuados en los últimos treinta años, es la merecida consagración nacional de la dramaturgia de Alejandro Finzi, considerado hoy un escritor de culto, sin duda entre los teatristas más valiosos de la Argentina, apreciados internacionalmente. Nacido en Buenos Aires en 1951, Finzi se radicó en la ciudad de Neuquén en 1984 y desde la Patagonia, sin "pagar peaje" en Buenos Aires, irradia su teatro a todo el mundo. El Instituto Nacional del Teatro le otorgó en 2012 en reconocimiento a su trayectoria un subsidio especial para la publicación de su *Obra reunida*, que acaba de editar en Neuquén el sello con doblezeta. El volumen, de más de quinientas páginas, reúne 18 de sus piezas, de diversa extensión, en un arco de producción que va de 1981 hasta 2009. No están todas sus obras, porque escribió más de treinta. Esta selección ofrece la gran oportunidad de redescubrir, o descubrir, una obra fascinante, insólita, que en nuestro caso admiramos desde el estreno en Buenos Aires, en 1988, de *Molino rojo*, multipremiado homenaje dramático de Finzi al poeta Jacobo Fijman, dirigido por Víctor Mayol.

Buena parte de las obras de Finzi se han estrenado primero en Europa: *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*, en Nancy, Francia, 1981; *Viejos hospitales*, en Metz, Francia, 1983; *La piel*, en Aix-en-Provence, Francia, 1997; *La isla del fin del siglo* en París, en 2000; *El niño travieso*, en Dinamarca, 2003; *Sueño, Carmelinda*, en París, 2005. Otras, han tenido sus estrenos en provincias argentinas (Neuquén, Córdoba, Santa Fe, Salta), y luego versiones en Europa, África y Latinoamérica. Por ejemplo, *Aguirre el Marañón o la leyenda de El Dorado* se conoció en Córdoba, en 1989, y más tarde en Biarritz; *Patagonia, corral de estrellas*, en Neuquén, y luego en París. *Chaneton*, estrenada en Neuquén en 1994, hizo gira argentina, latinoamericana y europea tres años. Hace dos meses, el Théâtre Universitaire Royal de Liège (Lieja, Bélgica) trajo a distintas ciudades de la Patagonia su hermosa versión de *La isla del fin del siglo*, con dirección de Robert Germay. (Lamentablemente no se presentó en Buenos Aires;

pudimos verla en Río Gallegos, cuando se ofreció en el marco de las XXVI Jornadas de Literatura Francesa y Francófona, organizadas por la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y la Universidad Nacional de la Patagonia Austral). Lo cierto es que el teatro de Finzi ha sido traducido al francés, inglés, polaco, árabe, italiano, ruso y portugués. En los últimos años, gratamente, se han multiplicado las puestas de sus obras en Buenos Aires.

El estilo de Finzi es inconfundible. Basta leer un breve fragmento para reconocer su escritura. A manera de muestra, dice Antoine de Saint-Exupéry, personaje finziano de *La isla del fin del siglo* (y que reaparece en otras de sus obras):

En mi vuelo, allá, sobrevolando el corazón de la miseria, Monsieur, cruzando las nubes que se deshacen entre el potasio, formando una superficie gris azulada con la que el sol abandona la tierra, veo a hombres y mujeres luchar en sus islas rodeadas de abismos de ignición, buscando que sus criaturas no caigan en los precipicios que se abren uno detrás de otro. Y esa fuerza arrancada del horror, esa fuerza por no abandonarse, ¡qué es! ¡Díganmelo! ¡de dónde sacan esos seres la voluntad de hacer de su agonía y el estrago un puñado de su tenacidad!

En la misma pieza, Hugo, el Vendedor de Libros, le cuenta a Ema Krankheit, la Novia de Freud, que cuando quisieron quemar sus libros en Berlín:

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

Lirismo de alto espíritu poético y pura autonomía literaria, pero a la vez aliado a la metáfora política y la observación certera de los conflictos reales; estructuras y procedimientos no convencionales, que renuevan en el espectador la sorpresa de principio a fin; reelaboración original de los legados del simbolismo y el surrealismo, que hacen de la escena una cámara mágica u onírica, a la par que social; focalización desde una mirada humorística y dramática que revela como pocas la hondura de la experiencia humana; conversación de hombres con animales, insectos, con el viento, en islas; una pragmática del diálogo única, tan extraña como hipnótica; cruces interculturales de elementos regionales con la tradición intelectual más refinada de Occidente; la apelación a la sinestesia (entretejido de estímulos sensoriales) en las palabras y a los “decorados sonoros”.

En entrevista con Beatriz Molinari, dice Finzi de su *Obra reunida*:

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

Lo cierto es que Finzi ha transformado su escritura en una morada habitable, en una vía de conocimiento, en una herramienta de conexión con el mundo y producción de subjetividad alternativa, como dice en el prólogo a *Obra reunida*:

¿Cabe la vida dentro de un libro? (...) Todo lo que se tiene en la vida, todo cuanto se posee es un oficio. No tenés un ladrillo, un cacho de tierra, un zoquete, ni la bicicleta de Dios. Un oficio. Es lo único, absoluta y definitivamente, que podés tener. El mío es la escritura. Y porque tengo eso puedo amar. Si no ejercés tu oficio no podés amar. No podría amar a Laura, a mis hijos. No podría enamorarme.

Una de las zonas más atractivas de su producción es el “ciclo patagónico”, que incluye *Benigar*, *Martin Bresler*, *Chaneton*, *El secreto de la isla Huemul*, *Patagonia corral de estrellas* o *el último vuelo de Saint-Exupéry*, *La isla del fin del siglo*, *Bairoletto* y *Germinal*, *Camino de cornisa*... Al respecto dice Finzi en la mencionada entrevista incluida en *Obra reunida*:

Hay cierta “orgánica” en esta serie de textos. Es asociable a la existencia de lo que fue el grupo de teatro Río Vivo, que creara Daniel Vitulich. La vida de este grupo ha sido la experiencia artística que más huella dejó en mi vida. Nunca viví, ni viviré algo semejante. Crecí en el seno de ese grupo y me realicé como autor teatral definitivamente.

La versión belga de *La isla del fin del siglo* que pudimos disfrutar en Río Gallegos, interpretada magníficamente por Vincent Pagacz, David Dupuis, Dominique Donnay, David Homburg y Chantal Heck, expresa en esencia el modo de Finzi. En un planeta en el que todo se desmorona, Saint-Exupéry, Charles Darwin, Ema la Novia de Freud, Hugo el Vendedor de Libros y Adela la Cantante Lírica se encuentran en la Patagonia, convertida en una isla, en el desierto, a orillas del mar, último refugio. La pieza plantea la doble figura de la resistencia y del “escape” de este mundo para refundar otro fuera de la Tierra. Respondiendo a la pregunta de Exupéry por la capacidad de los hombres de obtener fuerza en la catástrofe, Hugo afirma:

¡¡En condiciones extremas, en los límites de la vida, el corazón genera un tejido de protección y sobre él se forma otra capa y otra, y el corazón se transforma en una estrella que sólo vive en la estación del silencio, cuando su luz tenue se dispersa como el frío!!

Alguna vez Alejandro Finzi aseguró que “el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía”. Para explicar el término, Finzi recurre a T. S. Eliot en su libro *Cuadernos de puesta en escena*:

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

En este sentido, esperamos que el lector se acerque a la *Obra reunida* de Alejandro Finzi, porque así comprobará hasta qué punto en sus piezas el teatro es sinónimo de poesía.

Versos de la noche y el desierto

La costa que todavía crece y otros poemas (Neuquén, Ediciones con doblezeta, 2012) es un pequeño libro donde Alejandro Finzi recoge poemas de juventud: “La costa que todavía crece” (1971-1973), escritos entre los 20 y los 22 años; “Cuando la ciudad abre los ojos de la noche” (1975), “La travesía de la noche” (1976), y tres poemas de la “ópera de calle”,

“Albatri” (1990). “La travesía de la noche” está formado de siete estrofas numeradas, y en él parece resonar trágicamente la experiencia de la dictadura:

1. el cielo donde escribimos nuestro nombre para que lo lleve una estrella/el cielo azul donde beben las sombras de los árboles/se ha inclinado sobre las azoteas/y de noche abre las puertas/y las pequeñas ventanas de las cárceles/para que los torturados las mujeres los huérfanos de grandes ojos sin luz/escapen al desierto.

2. el cielo donde vomitan los bares que roncan junto al río/es el cielo del invierno que cicatrizan los canales/el cielo donde se reflejan las sombras de los puentes/es el cielo del invierno que esconde a los perseguidos.

3. es que el cielo tiene playas/donde varan las barcas que dejaron las lentas migraciones/barcas cargadas que mece la fiebre.

4. el viento golpea las puertas y entreabre las persianas/y detrás del viento están las nubes de la noche/las nubes que son pequeños brazos que se agitan.

5. pero no es la noche la que se lleva a los niños/no es el invierno/la noche está hecha de caravanas/y el invierno tiene la voz de una mujer que canta sola por la calle.

6. todos los que huyen se encuentran en la noche/la noche que tiene la extensión de los muros/la noche que tiene la voz de la lluvia/la noche que sólo se sacia en los resplandores sumergidos del río.

7. pero la voz de los niños que llaman/tiene la voz de la lluvia/y detrás de la lluvia está la travesía de la noche/la noche que son dos pupilas quietas/en cuyo fondo duerme una laguna.

Trayectoria de un artista y teórico

Artista y teórico, teórico y artista, Alejandro Finzi es profesor de Literatura Europea en la Universidad Nacional del Comahue, donde realiza investigaciones sobre dramaturgia europea contemporánea. Su tesis de doctorado, defendida en la Université Laval, Québec, Canadá, 2004, se publicó en Córdoba (coedición de El Apuntador y Del Boulevard) con el título *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*, y combina los saberes del teórico con la práctica del dramaturgo, ya que propone una teoría de la adaptación teatral y analiza la versión dramática realizada por Finzi de la novela del autor de *El principito*. *Cuadernos de puesta en escena* (edición de la Universidad Nacional del Comahue, 2012), libro del que Finzi es compilador, reúne los trabajos resultantes del seminario que dictó en el Programa Erasmus de la Universidad Libre de Bruselas, invitado por André Helbo. En el texto introductorio -sobre Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire y Alberto Mazzocchi, entre otros), Finzi reflexiona sobre las relaciones entre poesía, interculturalidad y escena. Otro de sus textos teóricos es *Poética del personaje teatral en la literatura dramática europea contemporánea* (también editado por Comahue, 2012), reunión de trabajos del equipo de investigación que Finzi dirige, en este caso sobre el problema del personaje en las expresiones dramáticas más recientes: el teatro de Marina Confalone, Ugo Chitti, Mario Luzi, Alfonso Armada, Adolfo García Ortega, Stefano Benni, entre otros.

ALEJANDRO FINZI RECIBE EL KONEX A LAS LETRAS 2014

(Diario *Río Negro*, 07/05/2014)¹

por Eduardo Rouillet

El dramaturgo -que vive en Neuquén- recibirá esta distinción, que se entrega cada diez años, por su labor como autor teatral. Habló con "Río Negro" de este mes lleno de reconocimientos.

El martes 29 de abril murió su mamá María Ascensión en Vaquerías, Córdoba, rodeada por los personajes de su retablito: Pepe el grillo, cerebro de la compañía y todos sus titeres cabeza de calabaza y papel pintado.

El sábado 3 de mayo retornó con su esposa Laura a orillas del Limay -como le gusta situar- y la noche del lunes, regresado de la Universidad Nacional del Comahue donde dicta clases, lo llamó Luis Ovsejevich, presidente de la Fundación Konex, para contarle que le habían otorgado el premio 2014 Konex del Decenio a las Letras por su labor como autor teatral.

Cosas que se cruzan con misterio... El miércoles viajó a Buenos Aires a recibir en la Feria del Libro, una distinción de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

En pocos días, el 29 de mayo en Córdoba estrenan su *Tosco* y ese mismo días se presenta el libro de la obra en edición bilingüe publicada por Alción. Y como si esto fuera poco, la Universidad de Costa Rica ya le encargó una adaptación de *El proceso* de Kafka, en ocasión del 75 aniversario de su gestación.

El tema es que no sé qué hacer con el traje. El que tengo es de cuando me casé, hace como cincuenta kilos atrás, y el botón con el ojal quedan tan lejos uno de otro en este momento....

Con mucho humor Alejandro Finzi inauguró la charla con "Río Negro", intentando escaparle al asunto del importante galardón que recibirá.

"Son muchas emociones mezcladas. La muerte de mi madre, la distinción ésta, todo me conmociona fuertemente. No sé, será un anuncio de que me voy a morir..." se ríe, durante la conversación con este diario.

"El Letras de Konex se da cada diez años, 84, 94 y ahora, también a novelistas, cuentistas, ensayistas, poetas... Ovsejevich me tuteaba... Le hice repetir la noticia, le pedí que me dejara sentar en el banquito que tengo en la cocina, para escucharlo; le pregunté si podía llamar a mis hijos (Daniel y Andrés) a Canadá... Se rió cuando me pidió el número de celular y le contesté que no tenía... El de su señora, tampoco usa... Hubo un silencio ahí. Fue muy amable, simpático", rememora.

"El mío es un trabajo duro y sin un poco de leña para alimentar el ego, no funcionás. Tiene muchas cuestiones de ingrato. No debe haber humildad en el escritor porque su tarea es solitaria y pesada de sobrellevar, particularmente en un país macrocefálico como el nuestro, desde el punto de vista cultural", analiza.

Y agrega: "Pero puedo decirte que estoy profundamente feliz por el estreno de *Tosco* en Córdoba, para mí, uno de los más importantes de los últimos años, justo el día del aniversario del Cordobazo (1969) y en el sindicato de Luz y Fuerza de donde era Agustín. El director es Jorge Villegas. Eso me tiene muy conmovido porque quiero que esa obra llegue a los jóvenes. Pese a los episodios históricos que relata, el Cordobazo y la Masacre de Trelew (22 de

agosto del 72), tiene un humor tierno. Se la dediqué a mis hijos y a Don Antonio Medina que fue guardaespaldas de Tosco y vive acá en Neuquén”.

“De las conversaciones con Don Antonio y con Juan Carlos Maldonado, el editor que lo conoció y trató, tuve una cantidad de información valiosa. El libro se va a presentar dos horas antes de que la obra suba a escena y van a estar presentes los hijos de Tosco (Malvina y Héctor), mis hermanos, Laura y nuestro hijo mayor Daniel. Después, en la región, se va a estrenar *La piel o la vía alterna del complemento*, dirigida por Adrián Beato en Bariloche; *Patagonia, corral de estrellas* y *Sueño, Carmelinda* ambas con dirección de Carol Yordanoff, y el Maestro (Alfredo) Fidani tiene en carpeta *La isla del fin del siglo*, también en Bariloche”.

La entrega del Konex del Decenio a las Letras será el 16 de septiembre. Emergentes naturales de tanta letra transitada, forjada, y amorosamente ofrendada.

NOTA

¹ La nota incluye la fotografía del dramaturgo, con el siguiente epígrafe: “Le pedí que me dejara sentar en el banquito que tengo en la cocina”, para escuchar que había ganado el Konex, cuenta Finzi”.

**ESTUDIOS CRÍTICOS
SOBRE LA OBRA DE FINZI**

VIEJOS HOSPITALES

Sobre la evanescencia del drama

(En Finzi, A. 1985. *Viejos hospitales*. Córdoba: Alción Editora, p. 19-24)

José L. Valenzuela

Amable conversación entre personas adultas

La puntuación habitual del texto dramático nos hace leer sus voces como si surgieran de unas individualidades bien delimitadas y nítidamente representables. Un nombre propio -o algún apelativo que lo sustituya- señala, desde el margen izquierdo de la página, al dueño de una elocución que a primera vista pide ser leída como la emanación intencional de una presencia claramente localizable. De este modo, el personaje designado al comienzo de cada parlamento se nos presenta como fuente y como propietario de una manifestación verbal que lo “expresa”. Las palabras del texto dramático se muestran así bajo la forma de instrumentos expresivos de una entidad aislada y estable, para la cual no será difícil hallar -más arriba o más abajo- otras entidades que la reclamen o se le interpongan como obstáculos.

Se diría que el discurso del drama tiende a permanecer en una suerte de conductismo literario, ofreciéndonos sus líneas como exteriorización -objetivamente registrable- de uno o más individuos -soportes que empujan el flujo narrativo con sus acciones físicas y verbales. La palabra dramática se asimilaría entonces al comportamiento -tan variable como se quiera- de cierta “caja negra” (el personaje) cuya interioridad podría inferirse de lo que dice y hace. Los actos de esa subjetividad clausurada y monádica se explicarían desde una especie de “sustancia interior” que al actor le corresponderá reconstruir, partiendo de los índices que el texto le propone.

Para comer la fruta, es necesario arrancarla de su gajo

Es sabido que el sujeto autocentrado y sustancial que la Modernidad ha consolidado en Occidente no es más que el correlato de una objetividad susceptible de apropiación. Al sujeto que se aprieta alrededor de su núcleo consciente le corresponden unos objetos cercados y agotables, fáciles presas de una voracidad infinita, ejercida a través del conocimiento, la deglución o la sexualidad. Narrar las vicisitudes de esta apetencia ha sido el propósito del relato clásico, y se ha visto claramente cómo el “eje del deseo”, trazado entre sujeto y objeto, tensa la trama de la historia capturando el interés del oyente o del lector. Bastará delinear nítidamente una demanda en el sujeto para que el objeto satisfactor quede firmemente modelado y sea fatalmente buscado. A partir de entonces, el desenlace sufrirá tantas demoras como lo permita la destreza del narrador.

Inversamente, al destronamiento del sujeto autónomo que el pensamiento occidental del último siglo ha emprendido, le corresponde la disolución del objeto operada por las diversas rebeliones del arte contemporáneo. Disgregar el objeto, difuminar sus bordes, multiplicar sus aristas y revelar intermitentemente sus propiedades pulverizadas en inesperados destellos, equivale a suprimir los asideros por los que la cosa habría de ser tomada por un “yo” que cuenta confiadamente con la permanencia y la previsibilidad de su entorno. Si mi intento de capturar las cosas no cayera tan a menudo en el vacío de sus evanescencias, podría alimentar la ilusión de habitar una individualidad autocentrada que hace del mundo el dócil escenario de una historia triunfante.

Ya sea que el texto artístico se disponga a desvanecer objetos o a disolver sujetos, la estrecha conexión entre ambos polos nos mantendrá en una mutua remisión donde toda entidad cerrada perderá consistencia y autonomía a favor de las relaciones en que efectivamente aparece.

Finalmente, el héroe escapa de su encierro y cae en peores tribulaciones

La dramaturgia brechtiana, entre otras, había emprendido la demolición del personaje como sustancia persistente y monolítica, siempre por encima de las situaciones que el texto le hacía atravesar. La “sustancia subjetiva” debía abandonar su lugar de causa eficiente de las acciones, dejando paso a una compleja red de vínculos que arrancaría de los personajes una poliforme y contradictoria sucesión de reacciones y gestos que muy poco espacio dejaría a una “esencia profunda” capaz de explicar y sostener esa “áspera masa de facetas rotas”. Era notable la perplejidad de los actores, acostumbrados a “vivir sus partes” y a “identificarse con sus papeles” como condición previa al despliegue de sus acciones, cuando el texto no les ofrecía más que fragmentadas secuencias de actos breves, bruscos cortes del hilo argumental, fugaces iniciativas inconclusas e imprevistas transiciones que desalentaban cualquier hipótesis sustancialista acerca de los caracteres a encarnar. Ninguna máscara de trazos definitivos, ninguna “psicología” de pasiones y pensamientos pronosticables; sólo un espejo roto esparciendo en pequeños trozos la imagen imposible de quien buscaba algún soporte de identificación.

Si algún refugio le quedaba al personaje como individualidad clausurada, eran esos párrafos encabezados por un nombre propio o una designación equivalente, capaces de encerrar en prolijos paquetes las frases de una voz variable, errática, balbuciente, enérgica o temblorosa, pero nunca huérfana. Es justamente este último paso el que se atreve a dar *Viejos hospitales*, dejándonos en el desconcierto de una escritura dramática en la que los hablantes afloran, estallan suave o violentamente, mezclan sus palabras y vuelven a sumergirse en el torrente del discurso para reaparecer cuando menos se los espera.

Donde la mujer, privada de historia, abisma el mundo

Los “intervalos expresivos” en que Finzi ha segmentado *Viejos hospitales*, proponen una polifonía que convoca el goce, el dolor, el desaliento y los sueños en torno de un ser que, lejos de la lucha y la afirmación victoriosa, se retrae en una espera incomprensible desde cualquier razón beligerante. (Con acierto observaba Schiller que Atenea había nacido completamente armada del cráneo de Zeus).

Si el individuo fortificado y expansivo se ha dispersado en recuerdos, anticipaciones, suspiros, silencios, temblores, pequeños gestos, vacilaciones, esperanzas y estupores, sus posibilidades de “hacer historia”, de imponer su voluntad contra toda circunstancia adversa se habrán tornado tan evasivas como esos objetos enrarecidos que se anuncian en las sombras de un amanecer estival.

En vano buscaríamos el saber eficaz o las fuerzas salvadoras en el ámbito inviolable donde madre e hijo mantienen un diálogo mudo del que sólo oímos el desorden de los recuerdos, la agitación de la espera, la furia sin destino. La verdad médica llega demasiado tarde o cae demasiado lejos; la institución hospitalaria erige unos muros demasiado fríos para quien no tiene otro resguardo que una obstinada voluntad de vida.

El lenguaje de la mujer, resuelto en balbuceos de inesperada sintaxis, no alcanza para

“hacer valer derechos” ni enfrentar con éxito los atropellos de unos seres que sólo reconocen en sus pares las señas temidas y deseadas del poder. El frágil gesto materno resultará insignificante para quienes sólo retroceden o avanzan ante el firme y organizado discurso de la Autoridad. “Ella no hace nada como nosotros. Piensa, habla y actúa de otra manera”, como diría Michelet.

No podemos dejar de pensar aquí en lo que la fenomenología existencial definía como “cuidado”, por oposición al “trabajo”, poniendo al primero de estos actos del lado de lo femenino. Esta figura de la actividad mundana encontraba su lugar de despliegue en lo humano, en tanto que “lo humano sólo es realmente humano cuando no se le puede elaborar, restablecer, construir, transformar por el trabajo de otro” (Buytendijk). El “cuidado” era así entendido como un modo de demorarse en las cosas y en los seres, en la medida en que éstos se mostraban como menesterosos de protección, de atención a sus posibilidades ocultas y de vigilancia incansable frente a los peligros a que se exponían sus valores. Fuera de esta atención morosa se extendía la existencia sólida, dura y fuerte de la Acción y la Masculinidad, obligada al coraje y condenada a no entender las “razones del corazón”.

Habíamos dicho, al comienzo de esta nota, que los parlamentos del texto dramático tradicional se nos aparecían como habitados por una intencionalidad. El “cuidado”, inclinándose hacia cierto más allá del domino, de la conciencia y de la intención, habrá de decirse en un lenguaje sin centros: el dudoso “yo amo” esconde siempre la pregunta “¿quién ama?”.

El teatro de otros tiempos hubiese querido una rebelión heroica; su texto exaltado nos hubiera permitido asistir a la reivindicación irresistible de los condenados de la tierra y volver a casa aliviados por la certeza de que la Historia se doblega ante las voluntades fuertes. Hoy, como reconocía Nizan, el mundo es mucho menos pared que molusco; hoy la solidez de los objetos conquistables ha dado paso a la blandura viscosa de lo que se sustrae al empuje de todo protagonismo que se quiere sin derrotas.

Nos falta todavía una actuación y, quizá, una teoría de la puesta en escena que no nos obligue a traicionar la evanescencia de un texto como el de Finzi. Nuestros actores, apoyados en sus “presencias”, y la inevitable pesantez de toda concreción escénica amenazan con mantenernos por debajo de la inquietante apertura de *Viejos hospitales*. Creemos que una de las maneras de responder a este desafío es proponer un montaje teatral que multiplique los “desvíos” argumentales que constantemente llevan al “proceso de degradación” narrativo a tiempos y lugares alejados de su cauce central.

Cada coyuntura del relato puede verse como una suerte de punto nodal del que parten numerosas narraciones transversales, indefinidamente multiplicables. En este sentido, la estructura de la pieza, al poner en juego varias cadenas asociativas alternantes, discontinuas, y sin embargo enhebradas alrededor de un núcleo, asemeja su funcionamiento al de los mecanismos oníricos, en la medida en que éstos operan por “condensaciones” y “desplazamientos” de representaciones entrelazadas y superpuestas por la presión de un deseo.

Cuando se nos propuso la escenificación de *Viejos hospitales* a la manera de una pieza testimonial, era claro que resultaba fundamental la presentación de la misma ante un público tan numeroso como fuera posible. Las funciones al aire libre hacían necesario un tratamiento del texto tendiente a acentuar la inteligibilidad, tanto sonora como visual de la representación. La ausencia de marcaciones técnicas en el libreto original nos confería un alto grado de libertad para trazar algunas líneas separadoras entre las acciones presentes, pasadas y futuras

del personaje central. Estas consideraciones nos llevaron a presentar explícitamente las situaciones de diálogo entre la mujer y sus diversos interlocutores, apelando asimismo a una transcripción multimedia de los distintos segmentos narrativos que componen la diégesis global. Se utilizaron entonces proyecciones fílmicas, grabaciones en *off* y actuaciones directas entrecruzando los segmentos del relato sin perjudicar su coherencia argumental y haciendo visibles -o audibles- las proyecciones imaginarias suscitadas por las vivencias actuales de la protagonista.

La puesta en escena de *Viejos hospitales* consta de dos grandes etapas, siendo la primera de ellas una presentación de la historia en su versión adaptada, y la segunda, el “desmontaje” de algunos de sus aspectos susceptibles de discusión, en la medida en que dejan entrever situaciones y comportamientos alternativos que hubieran podido modificar el destino del personaje principal. El camino elegido para flexibilizar esta curva trágica es la ruptura de la dicotomía entre la cálida intimidad de la protagonista con su hijo y la agresividad apenas matizada con que se manifiesta el “mundo exterior”. El texto centrado en la fragilidad de la mujer, nos hacía tipificar a las demás figuras como irremediables oponentes, reservando para aquella una pasiva resignación ante las fuerzas agresivas. Es precisamente allí donde cabe introducir opciones narrativas que modifiquen el curso de los sucesos, “dialectizando” los personajes mediante la exhibición de las razones que los llevan a comportarse del modo que nos muestran en primera instancia y poniendo en primer plano la complejidad de sus motivaciones. Esta operación de “desmontaje didáctico” toma como referencia tres grandes líneas temáticas que cabría identificar a partir de los diversos grados de “transformabilidad” que presentan las circunstancias en las que se ve inmerso el personaje central. Las posibilidades de modificar la aparente fatalidad de los acontecimientos se juegan en tres tipos de vínculos que establece la protagonista: relación madre-hijo, relaciones entre pares y relación mujer-institución.

La segunda etapa de la escenificación de *Viejos hospitales* apunta a responder, convocando la palabra del público, una pregunta incómoda: ¿cómo es posible introducir el “trabajo” médico-institucional en el delicado espacio del “cuidado” materno?

EL LENGUAJE DE LA ESPERA

(En *El Tribuno. Matutino Independiente*, 18/08/1985, Salta)

José L. Valenzuela

El imperio de los signos

Todos sabemos que el uso de la palabra supone el sometimiento a un orden. El sistema de la lengua, el ineludible código que media en toda “comunicación”, convierte a los hablantes en efecto de una estricta reglamentación antes que en usuarios soberanos de un instrumento lingüístico. El ejercicio del habla está, por lo tanto, lejos de ser la libre actividad de un sujeto que estructura las palabras y las frases dócilmente dispuestas a satisfacer sus intenciones “expresivas”. Antes bien, la soberanía, el Poder Legislativo, se sitúa del lado del léxico y la gramática. Ellos gobiernan y posibilitan cualquier intercambio verbal entre los individuos.

En el terreno del arte también es posible hallar instancias legislativas que, tarde o temprano, se vuelven determinantes para quienes intentan dar curso a cierta “inquietud expresiva”. Aquellos que ejercen un oficio artístico suelen advertir que la disciplina que los ocupa conforma un orden -entretejido con estilos, técnicas, escuelas, modas, etc.- que sólo cabe aceptar o rechazar, pero ante el cual no es posible pasar indiferente. El artista, como el hablante de una “lengua natural”, no es una Isla autosustentada, sino un lugar en una estructura que lo trasciende.

Sin embargo el orden artístico posee una historia mucho más visible que la del sistema de la lengua. Cuando un artista debe decidir sobre su aceptación o rechazo de una determinada teoría estética, por ejemplo, siempre podemos rastrear los orígenes históricos de los postulados que sustentan dicho edificio teórico. La autoridad de los paradigmas estéticos es mucho menos anónima y atemporal que el imperio del código lingüístico. Pero, si bien la historicidad de los sistemas artísticos los convierte en órdenes relativamente modificables, ello no debe hacernos olvidar que toda rebelión o todo sometimiento -en los dominios del arte- los tienen como referencias ineludibles. En ese sentido, también el artista es efecto de un orden antes que un “creador” autocrático.

Una dramaturgia situada

Las actividades y los productos culturales adquieren existencia en relación con un ordenamiento cuyos centros siempre es posible identificar y que casi siempre se asocian a los focos de decisión política. Desde Buenos Aires, por ejemplo, se dictamina sobre lo pertinente y lo valioso en la labor artística e intelectual del resto del país. En el sistema de espejos que la capital construye, cada región tiene su “identidad”, su “manifestación auténtica”. Muchos aceptan gozosos esta imagen especular que la metrópoli nos propone. Ello tiene la ventaja de otorgarnos un “ser regional” indubitable y pacífico. Hay, por tanto, una trampa folclórica y conservadora que acecha a los cultores del pintoresquismo local.

Para sobrepasar esta cultura de consumo turístico, las voces de nuestra región deberán abandonar la ilusión de estar surgiendo desde una “profundidad” absoluta y autoexplicada, para situarse en el sistema cultural del que formamos parte. Una dramaturgia del interior, por ejemplo, tendría que preguntarse qué le cabe decir frente a la verborragia porteña.

Lo regional como silencio que aguarda

Las duras experiencias colectivas e individuales de los últimos años nos han tornados sensibles a la omnipresencia, a las astucias y a los disfraces del poder. Hoy, tal vez más que nunca, se ha vuelto urgente la búsqueda de un modo de convivencia humana que no se apoye forzosamente en la violencia o en las amenazas más o menos sutiles. Los sistemas políticos, las instituciones, los grupos de trabajo, las relaciones familiares y aún esos vínculos que con demasiada ligereza llamamos “amorosos”, nos han revelado, con abrumadora frecuencia, una voluntad de dominio y de agresión frágilmente escondida tras los llamados a la armonía, a la reconciliación y a la hermandad.

La palabra, sobre todo cuando se nos muestra organizada en discurso preciso y eficaz, se ha convertido en objeto de sospecha. Presentimos que detrás de una frase bien construida o de una afirmación demasiado rotunda se oculta un propósito de persuasión y de captura cuyos fines ignoramos. Sabemos que el poder no titubea, que no interroga para comprender, que no soporta muy bien las contradicciones. A sus subordinados les cabe, en cambio, la duda y la pregunta azorada.

Para ubicar lo regional más allá de los contenidos, la dramaturgia periférica tendrá que vérselas con un lenguaje que no goza de los privilegios de la eficacia. Este es precisamente el camino que emprende Alejandro Finzi, autor de unos textos extraños, situados en las fronteras de lo dramático, pues en ellos se ha renunciado a lo que parecía ser la regla de oro de lo teatral: la lucha y el conflicto como imprescindible motor de las acciones y vicisitudes de los personajes.

En *Viejos hospitales* (1983), Finzi nos invita a escuchar una voz que no se propone la conquista ni la invasión. Una mujer, detenida en una espera quizás inútil, despliega ante nosotros un lenguaje quebrado, vagabundo, errático y perplejo. Esta palabra retraída, azarosa y repetitiva sólo parece hallar adecuada recepción en el silencio de dos interlocutores -un linyera y un niño de pocos meses- incapaces de réplica audible. ¿Cómo comprender ese lenguaje desfalleciente si nos hemos acostumbrado a oír las palabras sólo como signos de las acciones con que los demás nos empujan o nos reclaman? El lenguaje del poder, con su presencia sin fisuras y su sonoridad imponente nos ha vuelto sordos al murmullo insignificante de quien pretende abrir para el otro y para sí mismo un espacio en el que, al menos por un momento, la violencia esté ausente.

POR UN NUEVO TEATRO POLÍTICO

(En *El Tribuno. Matutino Independiente*, 30/08/1985, Salta)

José L. Valenzuela

¿Cuáles son las relaciones que nuestra historia inmediata plantea entre política y teatro? ¿Cuál es el lugar del teatro en el juego de fuerzas, en la distribución de poderes que impulsan o entorpecen una dinámica social concreta? ¿Es posible producir un teatro progresista y socialmente eficaz que supere las ingenuidades y dogmatismos en que no pocas veces ha caído la actividad escénica de las últimas décadas?

Sabemos que el debate contemporáneo se ha ido desplazando del problema de la referencialidad de los discursos al de su grado de clausura. Durante los '60 y la primera mitad de los '70, era común oponer a la cosmovisión deformante e interesada de la derecha, las verdades del saber de la izquierda. La oposición ideología-verdad ocupaba el centro de las preocupaciones. Estaba en juego allí el grado de fidelidad con que un determinado discurso lograba reflejar una realidad, y ello como condición ineludible para conservarla o transformarla. Al conocimiento desenmascarador, cuyo pacto con lo real estaba fuera de duda, sólo le quedaba emprender la larga marcha hacia la afirmación de su verdad contra las tinieblas y los fantasmas de la facción conservadora. Dos grandes interpretaciones del mundo y de la historia, dos grandes filosofías cerradas y mutuamente irreductibles cruzaban sus armas - no sólo verbales- en una batalla donde despuntaba la cálida luz del poder.

Hoy asistimos a la disolución de las categorías pretendidamente definitivas. Pocos relatos han quedado en pie tras los sangrientos e indigentes rumbos que han tomado las historias de nuestras sociedades: poco lugar encuentran en ellos el optimismo y la certeza. Empezamos a reconocer el fracaso del saber frente al flujo imprevisible y violento de lo real. Y entrevemos que el desencuentro entre el discurso y las cosas es tanto más ancho y profundo cuando más cristalizados y permanentes intentan ser los conceptos del primero.

La obra abierta otra vez

Si la verdad se difumina y se evade entre los provisorios balbuceos con que intentamos decir nuestra perplejidad frente al mundo, la obra artística perfecta, autosuficiente, clausurada y plena se va convirtiendo en un lujo anacrónico, insolente e imposible. Su pálida belleza mortal, la fascinación fugaz con que todavía nos captura, va siendo cada vez más un fetiche antiguo y olvidable.

También el cuadro, el poema o la pieza teatral que se ofrecen como vehículos de una argumentación rigurosa y última, también la obra con "mensaje" claro y revelador, se convierten en imaginarios emblemas de una verdad que el torrente de los hechos no tarda en borrar.

Para la obra formal o temáticamente cerrada no hay nada más cierto que esa vieja frase convertida en lugar común del teatro sartreano: "el infierno son los otros". Para los textos o productos artísticos clausurados, la irrupción de lo ajeno es siempre molesta y peligrosa. Convivir con lo que nos contradice y nos cuestiona es una gimnasia que pocos pueden soportar durante mucho tiempo. Muy pronto levantamos muros, cubrimos minuciosamente las grietas y porosidades de lo que decimos para no ser sorprendidos en falta, para no exhibir ante el encuentro nuestras dudas y temblores. Y es que la historia no tolera debilidades, pues sólo el vencedor tiene lugar en sus libros.

La obra artística de nuestros días, si aún quiere ser una fuerza viva entre los acontecimientos que nos afectan, deberá relativizar la arrogancia y la voluntad de perfección que por lo común la animan, dejando entrar las voces extrañas y disonantes de una realidad que parece consistir en fragmentos, agujeros, silencios, estrépitos, estallidos e inconclusiones.

Un debate desordenado

Para abrir el hecho teatral a la palabra del público hace falta una obra predispuesta a la invasión, una obra cuya estructura y cuyos conceptos admitan cuerpos extraños, permanentes reformulaciones, sorprendentes desvíos y contrapuntos que traicionen constantemente las pretensiones absolutistas de cualquier eje temático o estético. Se requiere, en suma, una obra que, como pregunta siempre abierta, sea capaz de mostrarnos cada noche las huellas de sucesivas profanaciones perpetradas por los públicos de las veladas anteriores. De aquí puede inferirse cuán lejos estaría semejante pieza de los cánones clásicos a los que todavía nos aferramos.

Hay entre nosotros una dramaturgia que se expone a estos riesgos, una escritura que nos ha permitido la aventura de una puesta en escena insegura y discutible, un texto que nos aleja de las certezas y del orgullo de haber dado con un sentido definitivo y de haberlo traducido con fidelidad. La escenificación en Salta de *Viejos hospitales*, de Alejandro Finzi, será para los miembros del Grupo de Investigaciones Teatrales y para el espectador, un producto siempre inacabado, una interminable labor de montaje y remontaje que, prestando oídos a todos los murmullos y a todas las exclamaciones, discutiendo o aceptando esas intervenciones de los que normalmente sólo escuchan, irá desplegando posibilidades y facetas a lo largo de sucesivas representaciones, haciéndonos olvidar dónde se ubica el centro y el origen del sentido (¿en el autor?, ¿en el director?, ¿en los actores?, ¿en el público?), para hacer de sus escenas y parlamentos una vasta metáfora de las ambivalencias, contradicciones, vacíos y dobleces que la realidad nos muestra en cada una de sus manifestaciones.

Esta puesta en escena será también parábola de una “región” que insiste, desde su baluceo y su tartamudez, frente a la palabra definitiva del Amo y del Saber. Una ineludible escenificación de interrogantes, asimismo, un preguntar que denuncia en toda respuesta sancionada un acto de paternalismo, una imaginaria solución de nuestros males. La obra de Finzi se presta entonces para inaugurar un teatro que hable de la institución y la carencia, del centro y la periferia, de la capital y las provincias, mostrándonos sus mutuos desencuentros y sus probables espacios de diálogo.

El teatro político de nuestros días, el teatro inserto en las aflicciones y las luchas de la *polis*, ha de ser un teatro vuelto hacia lo que constituye a la vez su mayor gloria y su mayor condena: la fugacidad de sus concreciones escénicas, la provisoriedad de un decir que, por no perder sus lazos tenues y vitales con lo real, renuncia a toda tentativa de permanencia y corrección.

FINZI O LAS FUERZAS DEL TIEMPO MUERTO

(En *Revista de Lengua y Literatura*, año 3, nro. 5, 1989. Dpto. de Letras, UNCo, p. 3-8)

José L. Valenzuela

*“Pensar de tal manera que
Auschwitz no se vuelva a repetir”.*
(T. Adorno)

Si toda literatura pretende tomarnos por el cuerpo, el drama pareciera consagrarse a provocar nuestros movimientos más visibles e inmediatos. Siguiendo a un Stanislavski afirmado en la técnica, diríamos que un buen texto ha de trazar y colorear, ante el lector-actor, los estímulos capaces de arrancarle incontenibles impulsos físicos:

(...) el artista se siente atraído por la lectura y le resulta difícil contener el juego de los músculos de la cara, que lo obligan a hacer los gestos propios de la representación. No puede detener los movimientos que nacen instintivamente. No puede quedarse tranquilamente sentado. Cambia de lugar, procurando estar cada vez más cerca del lector¹.

¿Qué mejor piedra de toque para una escritura que se quiere indisociable y aun indistinguible de la acción (=drama)?

Pero una letra que sólo fuese empuje y sostén de los actos no haría más que resbalar por la superficie de un cuerpo imaginario. No hace falta revisar aquí la historia de nuestra constitución subjetiva: cuando estamos propiamente en condiciones de iniciar y concluir una acción es porque los fragmentos de nuestro primer cuerpo han sido ya reunidos y centrados por la amalgama de la imagen especular. La palabra que trae la firmeza del mundo es a la vez el texto que confirma al cuerpo en su imaginaria unidad. El decir ocupado de la diurna descripción del paisaje, de ambientar una épica, de fundar el campo enumerable de la memoria, es también la palabra-espejo de un cuerpo re-conocido.

Lo narrable es entonces un espejo prolongado en el tiempo que ajusta a nuestros músculos y humores los sucesivos moldes de la autoconciencia. La “identidad” es esa laminilla que nos va envolviendo al remontar nuestra historia según el hilo de las causas y los efectos, al re-contar las peripecias de una acción confrontada a sus objetos. El sujeto activo y autorreconocido es así el punto de llegada de una cadena que “progresa” -a fuerza de victorias, pasiones y caídas- desde un pasado actualizado por las luces del pensamiento y las tibiezas de la emoción.

También las sociedades poseen un cuerpo imaginario: es el que depositan ciertos emblemas, crónicas y mitologías, como forma y envoltura, sobre una aglomeración de tensiones intersubjetivas frágilmente equilibradas. Cada colectividad humana tiene un registro de las sucesivas fisonomías de ese cuerpo; son figuras en las que se extinguen las diferencias y se suavizan las catástrofes, mostrando a la memoria el antiguo y continuo despliegue de lo Mismo. Pero vemos claramente que sólo la racionalidad de una cadena intacta puede entregarnos un “cuerpo propio” captable bajo la forma de una “identidad grupal”. El relato clásico no soporta un Auschwitz, esa negatividad absoluta que ninguna dialéctica puede recuperar como caída necesaria en el camino hacia los Tiempos Mejores.

Sólo una sociedad que no recuerda lo insoportable puede hallar esa Historia que le entrega un cuerpo y le hace imaginar su destino. Los derrumbes y las grietas suelen cubrirse rápidamente, pues es preciso que el futuro siga iluminando, que tenga lugar el movimiento

hacia adelante. Hay, por lo general, una “generación perdida” y luego la despreocupada amnesia. Mejor dicho, la amnesia es contemporánea del desastre, pero siempre mira más allá de los cadáveres. La identidad es entonces cómplice de ese olvido que consiste en recordar a través de los puentes tendidos por la razón suturadora.

Hay para los cuerpos lectores -tanto individuales como sociales- una escritura que los prolonga y los completa: es aquella en que las mayores desgracias y los más grises desencantos del protagonista (un individuo, un pueblo) no son más que pruebas y desafíos de los que habrá de surgir con mayor conocimiento de sí y, consecuentemente, con mejor dominio de su porvenir. Un hegelianismo y hasta una teodicea del relato en el que toda historia -aun la que culmina con la muerte del héroe- es edificante, y una correspondiente lectura de reflejos y complementos, de identidades puestas en peligro con el único fin de recuperarlas más fortalecidas. Cuerpo y palabra encuentran en esa escritura un matrimonio posible: es el que celebran el “texto de placer” (Barthes) y el cuerpo imaginario. En la ficción clásica, el cuerpo del héroe (soporte de nuestra identificación-identidad) puede morir, pues tiene en el texto su trascendencia.

Tendremos, por tanto, un drama “hegeliano”. Es aquel cuyas provocaciones corporales señalaba Stanislavski. La lectura de las obras de Finzi, en cambio, nos deja inmóviles, aun cuando algo se esté narrando. De una pieza a otra, se diría que nos encontramos con el mismo “personaje”. Dudamos incluso si son uno o varios los “personajes” de una misma pieza. Es muy poco lo que el lenguaje permite reconocer como diferencias (“identidades”) entre los interlocutores; en todo caso, la palabra permitirá oír un contrapunto de poderes, pero sin que podamos delimitar con precisión el origen y el destino de sus voces. La dramaturgia de Finzi pareciera erosionar todo posible progreso de la trama, o mejor, se diría que en ella conviven un progreso y un antiprogreso de la diégesis. Creeríamos que las acciones no llegan a afirmarse en esa objetividad estable que es condición necesaria para que “algo pase” irreversiblemente. Los efectos no se acumulan, aunque a veces den la apariencia de sucederse, y el tiempo lineal -tensado entre un pasado y un futuro- se desploma en un instante que, como el punto pre-cosmogónico de Ítalo Calvino, lo contiene todo: anticipaciones, proyectos, rememoraciones... Ese presente -¿figuración de eternidad?- en que conviven lo pretérito y lo por venir es justamente el “tiempo muerto” entre dos acciones sucesivas, el resto temporal que dejan las corrientes y las contracorrientes de la acción. Es la temporalidad que nos invadiría si la necesidad de “hacer historia” y de estar en el mundo como sujeto frente a objetos no nos empujase sin descanso; es el tiempo de la “espera”. Unos pocos segundos “reales” bastan para desplegar una gramática que no es la del conflicto que progresa y se resuelve. (*Ejercicio para directores: leer a Alejandro Finzi pensando en los escenarios de Bob Wilson*). No se trata tampoco de acceder a lo eterno a través de los intersticios del tiempo a-histórico; ocurre más bien que, como en el relato kafkiano, los seres que habitan la escritura de Finzi “no pueden morir”, sin que ello signifique que ha ganado la inmortalidad. Y hablamos aquí de una imposibilidad de la muerte de la misma manera que decimos que el inconsciente no la conoce, convirtiéndose por tanto en el desarraigado laberinto del deseo.

¿Qué es lo que está en juego en esta suspensión del acontecer y de la historia? No es otra cosa que una relación diferente entre cuerpo y texto. O mejor, un texto agujereado, nocturno, discontinuo, en el que parecieran flotar incontables frases-islotes, buscando un cuerpo que la imagen ha dejado de envolver. Un espacio de pérdida del cual todos tenemos experiencia: es ese texto onírico en el que noche a noche nuestro cuerpo difumina sus fronteras “naturales”. La disolución del cuerpo imaginario -repetimos: del individuo, de la

sociedad; lo dicho para uno vale para el otro- idéntico a sí mismo, su multiplicación y diseminación en una variedad de imágenes que se interpretan o se entrelazan, tal es el designio con el que nos atraviesa la escritura de Finzi. Es inútil buscar espejos donde lo que se ofrece son laberintos, siluetas, contornos difusos y artificiales, escenas inconstantes que no sabríamos decir si están delante o dentro del contemplador.

Se sabe que un Stanislavski incomprendido pasaba largas horas ante las pinturas de su contemporáneo Vrubel tratando de:

(...) penetrar en el cuadro para [apoderarse] del estado de ánimo del artista, no en una forma exterior, sino [ubicándose] dentro del mismo Vrubel o de las figuras pintadas pro él, y [adaptándose] físicamente a todo ello.

Y el maestro ruso confesaba su desaliento:

(...) el problema es que el contenido interior expresado en el cuadro es invencible, inasible, no se lo puede captar mediante y para la conciencia; se lo siente sólo en aislados momentos de iluminación, tras lo cual se lo olvida irremisiblemente. Y durante esos chispazos subconscientes de inspiración, parecía que hacía pasar al mismo Vrubel a través de mí, de mi cuerpo, músculos, gestos, poses. Trataba de captar, de fijar en la memoria, físicamente, lo que acababa de hallar y descubrir, e intentaba llevarlo hasta el espejo, para poner a prueba las líneas encarnadas en el cuerpo. Pero, para mi mayor extrañeza, en el reflejo dado por el espejo sólo me encontraba con una caricatura de Vrubel, con el grotesco juego histriónico, con la anticuada rutina, muy ajada, de la ópera. (...) No, me decía, el problema no es para mis fuerzas, las formas de Vrubel son demasiado abstractas, demasiado inmateriales. Se hallan a una distancia muy grande del cuerpo humano concreto, con sus líneas establecidas de una manera permanente, inmutable. Es imposible cortar del cuerpo los brazos y los hombros para darles la inclinación que figura en el cuadro; tampoco se podría alargar los brazos, piernas y dedos, como lo expresa el pintor².

Pero, ¿qué tenaz insatisfacción lo había empujado a estos extraños experimentos? Algunas páginas antes del párrafo citado encontramos la respuesta: Chejov había puesto en evidencia la inconcebible tosquedad de las herramientas actorales frente a un drama que se internaba audazmente en las brumas de la poesía. El actor stanislavskiano no podía seguirlo en esa aventura a la vez aérea y abismal; su cuerpo y su voz permanecían pesadamente en la línea segura de las acciones bien “justificadas”. Tal vez murmurando entre dientes las palabras de Hamlet -“Oh, si esta sólida carne pudiera derretirse...”-, el director del Teatro de Arte debió confesar que “Antón Pávlovich murió sin haber podido asistir al éxito verdadero de su última obra”³.

Hay, por tanto, una dramaturgia que no se interesa en nuestro cuerpo imaginario, en ese cuerpo que existe como haz de acciones -potenciales o actuales- en un mundo de objetos. No hay allí “personajes”, sino más bien grandes “espacios” negros o grises en los que brotan -y a veces se encadenan- voces fragmentarias. Tales textos, como los de Chejov, como los de Thomas Bernhard, dan la sensación de abrirse a un tiempo muerto, a una duración que no alcanza la consistencia del relato cautivante. Este último autor declara:

Soy un **demoledor de historias**, soy el demoledor de historias tipo. En mis escritos, si se esboza una anécdota o si solamente veo de lejos, detrás de una colina de prosa, aparecer el vago contorno de una historia, la derribo. Lo mismo las frases, tendría

ganas de matar frases enteras desde que veo que podrían formarse⁴.

Es el estado actual de una literatura que podríamos hacer derivar de ese Chejov que desconcertaba a Stanislavski:

No pocas veces el primer contacto con sus piezas llega, inclusive, a desilusionar. Parece que nada hay que relatar de ellas, después de haberlas leído. ¿La fábula o el tema? Se contarían en pocas palabras. ¿Los personajes? Hay muchos buenos, pero ninguno destacado. (...) De vez en cuando nos recuerda algunas palabras aisladas de la pieza, algunas escenas... Pero, cosa rara, cuando más libertad y rienda suelta se le da al recuerdo, mayores son las ganas que se tienen de pensar en la pieza. Ciertos lugares, debido a la ligazón interior, obligan a recordar otros, mejores aún, y finalmente, hacen que se piense y recuerde toda la obra. Entonces se vuelve a leer, a releer, y se advierte que en el interior existen, como en una mina inagotable, enormes yacimientos⁵.

La dramaturgia de Finzi se inscribe en esta genealogía. El tiempo de la acción unidireccional es una lámina encubridora que es necesario disolver en busca de los miedos que la engendran. Pero ese temor no está “debajo” de la letra ni tiene la consistencia de una “cosa” circunscribible; está más bien “atrás”, en el origen del discurso, y hacia esa nada se orienta la retro-acción. Lo activo y lo contra-activo tejen así un palimpsesto, una “cantera inagotable” de múltiples capas.

El drama que hemos llamado “hegeliano” -sin que ello signifique ponernos bajos los auspicios de la *Estética* de Hegel- confía, por encima de las transformaciones, en la permanencia del mundo y en la identidad de los sujetos. Cuando éstas se extravían, es sólo para recuperarlas más tarde y con mayor firmeza. Quien las pierde y las reencuentra es el discurso literario, exhibiendo en ello un cautivante vaivén del sentido. La palabra dramática es en todo caso el lugar de “expresión” de otros movimientos mucho más sustanciales y determinantes, guiados por un *Logos* con el que sólo la Ciencia mantiene verdadera intimidad. Las oscilaciones literarias del sentido, aunque serviles, son meros juegos del lenguaje frente a las reales evoluciones de la sustancia. La dramaturgia del “tiempo muerto”, o de ese “doble tiempo” que a la vez construye y deconstruye su propia trama, afirma en cambio la autonomía de sus significantes, la no-plenitud de su referente, y prefiere entonces los modos de organizarse de una partitura musical.

Criticando los excesos naturalistas del Teatro de Arte, Meyerhold decía que “en Moscú no han sabido progresar con respecto al nuevo tono que les aportaba la música chejoviana”⁶. No hay aquí, claro está, una mera “evasión formalista”. Por el contrario, el drama-partitura se hace cargo -en un decir que ya no es el del calco representativo ni “expresivo”- de este sujeto que contempla la irremediable disolución de su “persona” -de su “máscara”- al descubrirse insuperablemente separado de sus fines. Si la acción ya no alcanza sus metas, su fracaso extingue a la vez al mundo y a la persona (polos que la acción-proyecto conectaba), lo cual equivale a postular la inconsistencia de la historia judeo-cristiana; al “pueblo” le es tan ajeno su “destino” como al individuo su “realización”. Este desfallecimiento del personaje y de los objetos de su mundo, así como de su progreso en virtud de la acción eficaz, culmina en Bernhard, por ejemplo, en páginas tan oscuras como un teatro al comenzar la función, de las que “lentamente surgen las palabras que se transforman en procesos de naturaleza tanto interior como exterior”⁷. Tales palabras son sonidos que tienen a los interlocutores como instrumentos, de modo que “para juzgar ese teatro hay que tomarlo por lo que es: una

“música” ejecutora con la ayuda de “marionetas”⁸. Una música cuya base es la repetición, sin que una “melodía” permita prever el momento y la intensidad de los retornos. Y cada pieza es una variación musical de las precedentes. También en Finzi la estructura sonora toma el lugar, como una nueva materialidad, de esa “naturaleza humana” -haz de acciones y de “sentimientos auténticos”- que en otras épocas solía buscarse como soporte y fundamento de los textos. En vez del tiempo hegeliano de la promesa, la escritura-música nos entrega los instantes inmóviles de lo ya-sido.

El desafío que afronta la dramaturgia del “doble tiempo” no es otro que el del ángel benjaminiano que contempla las ruinas de la Historia. ¿Qué memoria ha de recoger esos despojos olvidados para siempre por la crónica de los vencedores? No se trata de invertir los valores y elaborar una historia de los desechos silenciosos que no haría más que repetir en negativo el relato del Poder; tampoco sería lícito reconciliar victorias y escombros en una nueva Totalidad alentada por la Promesa. Sólo esas frases aniquiladas en el momento mismo de su nacimiento, de las que habla Bernhard, sólo los diálogos exhibidos en sus insalvables fracasos, tienen posibilidades de anunciar lo real extraviado por la gramática. Estos girones flotantes que nos muestra la página son restos emergentes, aún visibles, de un texto que se borra a sí mismo, que vuelve sobre sus pasos en el preciso momento en que se escribe. Allí viven las ruinas que el ángel ha exhumado.

Si la acción copia su gramática de la frase bien formada, los restos de que hablamos también pueden leerse como vestigios del combate entre las corrientes y las simultáneas contra-corrientes del relato. En tales fragmentos habita el silencio y la debilidad de lo que carece de historia. No debe sorprender entonces que la dramaturgia de Finzi deje sin asideros a nuestros actores, habituados como están a esperar de la letra el soporte firme y racional de sus gestos escénicos. El drama del “tiempo muerto” pide más bien una inmersión en lo que la acción oculta y no dudamos que hubiese puesto nuevamente a Stanislavski a luchar contra la prisión de su cuerpo. Tal vez estos textos empujan al actor a su “más acá” pre-expresivo y al espectador a su correspondiente pre-interpretación, para emplear dos fecundos términos puestos en circulación por Eugenio Barba. Sin embargo, aun los hallazgos de la antropología teatral vacilarían ante la evanescencia del drama del doble tiempo: el cuerpo “dilatado” por tensiones extracotidianas permanece todavía ajeno a una letra que debe más bien fragmentarlo, menoscabar su “presencia” aparentemente insoluble. La pregunta por la disolución de la carne permanece aún en suspenso; se diría que las últimas páginas de *Mi vida en el arte* acaban de escribirse. Y es que en un drama que ha dejado de ofrecernos la ficción de lo re-conocible resuena con insistencia el apotegma de Kafka: “Conócete a ti mismo significa: ¡destrúyete!”.

NOTAS

¹ Stanislavski, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, p. 53.

² Stanislavski, C. (1976). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Siglo XX, p. 199-200.

³ *Ibid*, p. 191.

⁴ Bernhard, T. (1987). “Tres días”, en Vv. Aa. *Tinieblas*. Barcelona: Gedisa, p. 59.

⁵ Stanislavski, C., *op. cit.* (2), p. 125.

⁶ Meyerhold, V. (1975). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos, p. 40.

⁷ Bernhard, T., *op. cit.*, p. 58.

⁸ Percell, C. “El escenario oscuro”, en *Tinieblas*, p. 120.

DRAMAS COMO AGONÍAS

(En Finzi, A., 2004. *Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry*.

Córdoba: El Apuntador, p. 3-5)

José L. Valenzuela

He oído decir a un médico forense que, aun con uno o más disparos en la cabeza, la actividad eléctrica del cerebro sólo se extingue cuatro o cinco minutos después de producida la muerte cardio-respiratoria. Seguramente es ése el intervalo extremadamente denso en que, según se cuenta, el moribundo ve aceleradamente “la película de su vida”. O quizá, dado que se disuelven las sinapsis obligatorias y los recorridos exigidos por la conciencia, sean incontables vidas posibles las que se recorren en esos segundos que simulan la eternidad.

Cuando ensayábamos *Chaneton*, en 1994, Alejandro Finzi me hablaba entusiasmado de un texto que había empezado a escribir y que se desarrollaría en el tiempo de un orgasmo, o sea en el lapso de una “pequeña muerte”, como prefieren decir los franceses. Al parecer, el proyecto quedó inconcluso, tal vez porque, de haberlo realizado plenamente, el dramaturgo habría tocado el fondo personal de su oficio, con el consiguiente riesgo de no volver a escribir. Y es que esa eternidad agónica, ese instante preñado de todos los instantes, es la temporalidad a la vez declarada e imposible del teatro de Finzi y, en tanto potencia generadora de su escritura, deberá aparecérselo como horizonte siempre en fuga.

Por su parte, *Patagonia, corral de estrellas* nació de un problema muy concreto: Javier Santanera, talentoso actor de Río Vivo, se instalaría en enero de 2000 en Poznan, Polonia, para familiarizarse con las prácticas del teatro experimental centroeuropeo. Aunque una pequeña beca cubriría los gastos de residencia de Javier durante seis meses, era importante que llevara consigo ese trozo de patria móvil y de espacio de trabajo portable que es para el actor el espectáculo en que vive y al que hacer vivir. De modo que la tarea del exiguo equipo de Río Vivo era montar en pocos meses una obra unipersonal que pudiera viajar en una valija y que de alguna manera estuviese en condiciones de atravesar barreras idiomáticas. (Trabajando con Finzi nunca he conocido, de hecho, premisas de producción más permisivas que las que acabo de mencionar, y eso tal vez sea -si acaso existiese alguna- una marca distintiva del teatro patagónico). El texto se detendría en ese acontecimiento fuera de la historia en que Antoine de Saint-Exupéry y su avión se esfumaron en una misión de reconocimiento casi a fines de la Segunda Guerra. Un suceso que sería tratado -a la manera de Finzi- en la múltiple intersección del Mediterráneo y la Patagonia, del antes, del ahora y el después, de la profesión de piloto y el oficio de escritor, de lo ilusorio y lo empírico, de lo que puede palpase en el mundo y lo que sólo existe en la página, de la muerte que está transcurriendo y de la que ya ha sido anticipada por la letra. Y esos órdenes entremezclados podían engendrarse mutuamente, contrariando el postulado racionalista de la obligatoria homogeneidad ontológica entre causas y efectos.

El primer dato a tener en cuenta por un director decidido a escenificar una obra de Finzi sería, por lo tanto, que su “tiempo real” generalmente no excede unos pocos minutos -o aún segundos-, si bien el despliegue escénico de las palabras y las imágenes contenidas en ese nudo denso puede requerir una o varias horas. No se trata de un detalle menor, puesto que si el director o el actor fijaran para los personajes del texto los “objetivos”, los “obstáculos” y las “justificaciones” a que nos tiene acostumbrados el enfoque stanislavskiano, se estaría imponiendo a esa dramaturgia una matriz dramático-narrativa que le es por completo ajena. Recordemos que Stanislavski esperaba de las piezas dramáticas una provocación física ya desde su primera lectura: al escuchar o leer los diálogos, era deseable que el actor no pudiera

“detener los movimientos que nacen instintivamente”, que no pudiera “quedarse sentado, cambiando constantemente de lugar”. La lectura de los textos de Finzi, en cambio, suele dejar al actor inmóvil, aunque algo se esté narrando. De una obra a la otra, se diría que nos encontramos con el mismo “personaje” o con una misma voz en tránsito perpetuo. Dudamos incluso si son uno o varios los hablantes de una misma pieza. Es muy poco lo que su lenguaje permite reconocer como diferencias (“identidades”) entre los interlocutores; en todo caso, la palabra permitirá captar un contrapunto de poderes, pero sin que podamos asir con precisión el origen y el destino de sus voces.

Es muy frecuente que las obras de Alejandro Finzi comiencen con una elocución de emisor desconocido que se deja oír en la sala completamente a oscuras. Como el Verbo del Génesis, solitario cuando nada había, esas palabras no tienen todavía dueño ni han delimitado un objeto visible al cual dirigirse. Cuando las cosas vayan tornándose lentamente sólidas, el espectador no debería olvidar que es el lenguaje quien las ha creado y que éste retendrá su señorío sobre sus criaturas a lo largo de toda la obra. Adviértase aquí el giro radical con respecto al realismo escénico, donde la palabra es puro “instrumento” de una acción cuyos motivos e impulsos se refugian en lo más profundo de los cuerpos.

Circunscribiendo metas y asediando razones, la escena realista va volviendo “reconocibles” -es decir “verbalizables”- los fines y las motivaciones de una acción y, de ese modo, hace posible que nos veamos reflejados en el sujeto que la lleva a cabo. Si el lenguaje del realismo estabiliza el mundo a fuerza de oposiciones netas, contornos bien trazados y contradicciones expulsadas, la escritura de Finzi no ofrece espejos sino laberintos, sus frases delinean siluetas entre brumas, contornos difusos y provisorios, escenas inconstantes que no sabríamos decir si están delante o dentro del contemplador. Es así que en sus obras se oirá hablar a los animales, a los vientos o a los ríos, recordándonos que más allá de la precaria y protectora invención de nuestro “mundo interior”, lo que en nosotros habla nunca nos ha pertenecido.

Para decirlo brevemente, si algo caracteriza la dramaturgia de Finzi es la obstinada “expulsión de las ilusiones realistas” en el tratamiento de los temas que aborda, sin que esa voluntad poética pueda alcanzar sus consecuencias últimas en la escena de nuestros días. Puestos a dirigir o a actuar un texto de Finzi, más nos valdría apartarnos de los auspicios stanislavskianos y buscar inspiración en las intuiciones simbolista de Edward Gordon Craig, por ejemplo. Al actor le convendría tal vez asemejarse a una cosa entre las cosas y “bailar” la obra mucho más que intentar “actuarla”, en el sentido de apropiarse de su lenguaje simulando que le pertenece. En este orden de ideas, Javier Santanera hacía de *Patagonia corral de estrellas* una danza con objetos lábiles, una estricta coreografía que corría paralela a un texto que nos dejaba atender su propia música. Para el actor era necesario entonces “escribir al lado de una escritura”, reelaborar en su materia corporal un discurso hecho de repeticiones, variaciones, desvíos, discontinuidades y recomienzos que, en vez de tensar sus acciones según las promesas de un relato inconcluso, nos entregara los instantes inmóviles de lo ya-sido como cifra y prefiguración de lo que será.

ENTRE LA MEMORIA Y LA ESPERANZA

Conciencia histórica e impulso utópico

Prólogo a ocho piezas teatrales de Alejandro Finzi

(En Finzi, A., 2005. *Patagonia, corral de estrellas*. Neuquén: Educo, p. 5-20)

Ma. Amelia Bustos Fernández de Chioconni

“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”.

(Finzi, 2003)¹

Las palabras que, a modo de epígrafe, abren este prólogo orientan el acercamiento crítico a las ocho obras de Alejandro Finzi que esta publicación nos presenta. Efectivamente, el trabajo poético-ficcional que despliegan estos textos² -escritos entre 1987 y 1999 desde la Patagonia argentina- proponen un acercamiento crítico a nuestra experiencia contemporánea desde una actitud, un *ethos*, en el que la crítica de lo que somos es al mismo tiempo un análisis histórico de los límites que se nos imponen y una experimentación de la posibilidad de transgredirlos.

En este sentido, las obras abren un “espacio transicional” en el que cabe lo dicho y lo por decir, y despliegan una temporalidad en el que el “sujeto afectado” dice su verdad y la de su tiempo, cuenta el horror de la prescindencia, también las formas inimaginables desde donde resiste. De allí que el trabajo con la memoria, en su dialéctica entre pasado, presente y futuro, que estas obras ponen en juego, importa menos como legado que como dispositivo para decir el tiempo que vivimos y quiénes somos.

Sostiene Sartre que “lo que importa no es lo que la historia ha hecho del hombre sino lo que el hombre hace con aquello que la historia hizo de él”. Lo propiamente humano -objeto de representación de la ficción literaria- es la aptitud para transformar lo sucedido en suceder, en materia prima para una innovación. El teatro de Finzi explora la dinámica paradójica por la cual lo innovador humano no viene del pasado sino del futuro y se dirige, desde él, hacia el presente, es decir, desde la convocatoria que le hacen sus proyectos. La ficción, en este sentido, se apropia de la capacidad de la “acción humana” para transformar lo “actual” -como mera sucesión de hechos- en un “presente”, vale decir, en una articulación de tales hechos en un corpus interpretativo que permite operar sobre ellos. El presente, por el rodeo de la trama escénica como *poiesis*, se configura como una tarea, una construcción que ha de lograrse si hacia él se viene desde un porvenir, o sea, desde un proyecto transformador.

Las ficciones contemporáneas ponen en escena el problema de la representación. Se ha producido en las ciencias sociales, en las artes y en la filosofía una crisis de la representación y, en general, un alejamiento del pensamiento representacional en lo que concierne a la sociedad o al mundo externo, crisis que alcanza al pensamiento utópico. La vieja idea de que una utopía es una visión o una pintura de una sociedad mejor, ya no es satisfactoria para el pensamiento actual. El asunto, como sostiene Jameson, “no es tanto la utopía como tal, entendida como una visión, sino más bien el ‘impulso utópico’ y lo que ha acontecido con él; o con la imaginación utópica y aquello que la amenaza o constriñe”. (p. 272)³

Lo que la literatura, y en este caso el teatro, percibe no es tanto un estado de cosas sino un “estado de la imaginación”: de qué modo se imagina el mundo, qué esperanzas se sostienen, qué causas se pierden. Las ficciones de Alejandro Finzi nos entregan tramas que nos ayudan a interpretar o discernir esas tendencias profundas tanto de “obturación” ética y

política como de “impulso utópico” que, a veces, pulsa por surgir en un dispositivo escénico, en un juego con el silencio, en el borde de las palabras, en el límite de experiencias de resistencia, reserva de lo que los hombres pueden hacer aún en el extremo de la postración o de la injusticia. A estos no dichos -que toman la figura del “secreto”, como sostiene W. Benjamin, o de lo “decible o pensable”, al decir de Castoriadis -las obras de Finzi les hacen justicia y los develan “a medias a través de la enunciación poética”, no como lo que “es” sino lo que está “por surgir” lo que está por “tomar forma”, como una esperanza por venir. Allí ocurre la conciencia histórica que, como sostiene Finzi, “no es otra cosa que poesía”.

Algunas puntuaciones en torno a las obras

“El arte da una forma al caos y, para darla, crea mundos nuevos, de una manera relativamente libre”, sostiene Castoriadis⁴. Sin embargo, llega a la brutal constatación de que ese gran movimiento creativo se está agotando mientras triunfa el imaginario capitalista y retrocede el movimiento democrático. De allí que leer y escribir literatura en estos tiempos de crisis implica puntuar menos los acontecimientos que las representaciones en tanto ellas permiten entrever los estados de la memoria y del imaginario social. Esto implica que la lectura crítica debe tener en cuenta y reconstruir esa necesidad de nuestros escritores por dar respuesta a los estereotipos del discurso social. En este sentido, nos hacemos eco de lo sostenido por el propio Finzi: “el teatro patagónico debería exhibir el estado de situación de los procesos de eufemización de los discursos colectivos”⁵.

Efectivamente, los textos de Alejandro Finzi trabajan sobre esa inmensidad patagónica habitada por una población de procedencia maravillosa, “tarados maravillosos que, por ser idiotas estructurados tienen una mirada sobre la Patagonia que es esencialmente poética y les permite encarar ese mundo que se cae a pedazos”. (*Op. cit.*, p. 11)

De allí que la escritura de estos textos se asiente sobre ese borde, esa frontera de los discursos capaz de desestructurar lo dado y, al mismo tiempo, construir una temporalidad y una lengua posible, en gestación.

Camino de cornisa (1987) explora lo que habita esa frontera. La obra presenta la frontera como un espacio en constante ebullición donde se encuentran, en conflicto, diferentes lógicas: la de la buena fe y la ilusión -encarnada en el personaje de Sebastián- y la de la estafa, el negociado y la corrupción -encarnada en los personajes de las dos parejas de la alta burguesía que van a Bariloche a realizar un negocio muy característico en estas tierras alejadas, el del despojo constante. Sobre este juego de tensiones, sobrevuela Pihuechén que transforma la dimensión temporal y espacial de la escritura, absorbe la escena y consume a todos los personajes. Ese personaje, mítico, quiebra el impulso representacional hacia el aquí y el ahora para desplegar un espacio poético, de maravilla, donde Pihuechén asume una creencia y un estado de la imaginación que le hace lugar al saber y al amor, creencia ciertamente dejada de lado por la cultura oficial y que en la obra cobra un valor gravitacional definitivo. ¿Hay otra historia para nuestro país? Ese espacio posible, representado poéticamente como una maravilla en el espacio teatral y que se abre y se multiplica en la frontera, es también el espacio capaz de contener los impulsos utópicos que resisten a las imágenes utópicas -discursos consagrados hegemónicos- que sostienen una temporalidad individualista sujeta a intereses personales. La indagación estética de Finzi se torna política si se considera ese afán dramático por dar forma a ese estado de la imaginación aún no organizado, posible, por venir. La dimensión ficcional trabaja en esa frontera, espacio transicional en donde se haga posible depositar lo que se inventa para proyectarlo sobre la historia.

Benigar (1989) explora la dialéctica entre la desfamiliarización y la familiarización necesaria para habilitar una zona donde sea posible inaugurar y enfrentarse a los desafíos de una cultura para la libertad. Esta experiencia, tan conocida por los hombres que habitan la tierra de los confines, se proyecta sobre otra: la de la escritura y la lectura. En un giro metaficcional, la obra remite al problema de la identidad y la memoria que en la obra se proyecta como un juego con la alteridad y la contingencia, que abre a lo posible y a lo otro. El texto abre con una cita-prólogo de Arnold Schönberg: “La Naturaleza es también hermosa cuando no la comprendemos y cuando se nos aparece como caótica”. El encuentro de Benigar con lo incomprensible, habilita el asombro. Desde allí se inaugura la tensión entre el río Colorado, a la altura de Catriel, y Juan Benigar quien lucha a brazo partido con la fuerza de la corriente que, incomprensiblemente, le arrebató las hojas de un diccionario multilingüe, el trabajo de toda una vida. Desde un discurso fragmentario que admite y convalida trasposiciones, se cruzan y atraviesan las voces del “allá” -Praga, el padre, sus maestros y sus mandatos- y las nuevas voces del “aquí” patagónico -el río, su mujer india Scheypukiñ.

La voz del padre le reclama, también el río. Benigar es la figura transicional que repone una instancia fronteriza donde se organiza una figura diferente de la clásica polarización civilización-barbarie, aquí-allá, ellos-nosotros. Esta figura es la de la “diferencia” en la pluralidad.

Benigar, frente al reclamo del padre por haber abandonado Europa sólo para escribir la palabra “Patagonia”, dice:

-Patagonia, padre. ¿Eso es leer, padre, entonces, esos senderos que ya no son familiares o que uno, padre, había creído dejar para siempre? (...) ¿quién puede dar esa respuesta? (...) ¿El río, acaso?

El desplazamiento ocurre: se trata de leer lo conocido desde otro lugar, abierto a la posible modificación.

El río le habla a Benigar y le reclama las hojas del diccionario porque quiere “conocer”.
-¿Conocer?

-Lo que tú has guardado en esas hojas, Juan. ¿Qué otro modo tengo yo de conocer si no otras latitudes, otros lugares, otras historias? Están muy lejos de mí y tan cerca, en tu diccionario.

La escritura y la Patagonia, o la escritura desde la Patagonia despliega y construye una escena de cruces y encuentros insólitos, siempre misteriosos y sorprendentes que atraen pero también absorben y desbaratan lo familiar y seguro. Hacia el final Benigar dice: “(...) el papel se deshace! La humedad borró la escritura. La letra destruida!” Si es verdad que se borra la escritura, es también verdad que Benigar cruza el río y encuentra la otra escritura, la que le dictan el agua, el viento y las estrellas, abierta a los desafíos de la palabra poética, hecha con jirones de memorias y de olvidos.

El teatro de Finzi, en su función eminentemente simbolizadora, recupera para la historia de los hombres que viven en la Patagonia, un lugar y un tiempo al darse en el lenguaje un pasado. Marcar un pasado equivale darle un lugar a los muertos y abrir un espacio a los posibles, es decir, a lo que queda por hacer. En este sentido, tanto *Benigar* (1987) como *La isla del fin del siglo* (1991), *Martin Bresler* (1992), *Chaneton* (1993), *Bairoletto* y *Germinal* (1996), *El secreto de la isla Huemul* (1998) y *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* (1999) instauran una escena inquietante y novedosa a la vez. Nos dan a entender que

no hay ninguna posibilidad de recuperación. Se ha perdido algo que no volverá jamás. Sólo podemos ver el pasado como un ejercicio de duelo y ausencia. Esa ausencia, no deja, sin embargo, ningún reposo a los espacios patagónicos que se construyen sin ella. Una “poética del fantasma” se impone para analizar cómo reaparece en otra escena. Esa escena es la que abre la ficción teatral e introduce en nuestra actualidad el lenguaje de una nostalgia que corresponde a una región extraña que habita y tensa oblicuamente los espacios y figuras estereotipadas de lo patagónico. Finzi se propone alcanzar esa región. Sin embargo, no se conforma con revivir el pasado o hacer un viaje por la memoria. Los símbolos expresan que nuestro propio lugar es algo extraño, habitado por posibles y por una alteridad esencial. Es en ese espacio extraño, que despliega la escena teatral, donde se habilitan sueños, temores y esperanzas. También desengaños y traiciones. Allí, cada jugada inaugura un provenir. El territorio patagónico, hecho de lejanías y de posibilidades, es donde Finzi diseña sus tramas y cobran cuerpo y altura sus personajes. Un espacio y un tiempo que se abren paso sobre la arena, donde quedan inscriptos los primeros trazos fundadores de una historia. Ese gesto inaugural es tematizado en las obras de modo diferente.

Chaneton (1993) abre el doble juego del aprendizaje de la jugada certera en el ajedrez y de la escritura justiciera y valiente en el periódico *El Neuquén*. El personaje discurre en el universo escénico como fantasma, cuya acción pone en movimiento lo memorable de una acción del pasado que relampaguea en el instante de peligro, al decir de Walter Benjamin. De allí que el sonido sordo del disparo que mata a Juan en la obra, en un movimiento único, alcance a los hombres de ayer y de siempre. *Chaneton*, despliega no sólo un nuevo sentido estético que se torna ético, sino que libera un nuevo sentido de lo histórico y de lo político, como dispositivo en que los hombres se animan a iniciar algo nuevo en el mundo, como señala Hannah Arendt, y por eso se vuelven memorables para los hombres y mujeres de la historia.

La obra cierra con la voz de Chaneton que nos apela y nos alcanza, en nuestros desafíos presentes:

Chaneton: -Los lentes, alguien ha visto mis lentes. No llego a leer. Es un artículo para la edición de mañana. Cesáreo ¿estás ahí? Tomá, hay que publicarlo: *El Neuquén*, edición del 19 de enero de 1917. Vení Cesáreo, tomá el artículo. No te oigo Cesáreo, leéme lo ¿querés? Eh? ¿Alguien me lo puede leer?

El final se despliega sobre el comienzo, no para repetir sino para abrirse a la actividad de lectura, ese juego con la diferencia y con el abismo que los hombres de hoy andamos necesitando.

En *Bairoletto y Germinal* (1996), los personajes hacen del “viaje” desde una identidad perdida, la recuperación de un destino individual que el símbolo (“El viaje al sur”, “el país de las manzanas”) convertirá en destino colectivo. Se torna legible, al sesgo, la utópica afirmación del deseo de renovación, de transfiguración, en la danza originaria a partir de la que todo germina por la ley de la vida, y de la muerte. Como en el Quijote cervantino, que la obra evoca, Bairoletto y Germinal despliegan en la figura del doble complementario, el relato del baile y la fecundidad, del origen y la germinación, con lo azaroso y disperso. Surge así, el doble complementario del paradójico “orden en el caos” que en la obra aparece como historia política de la inmigración de colonos al país y pone por escenario la Patagonia ¿trágica? Un tercer personaje, Doble Faz, se proyecta en la acción dramática, no por el filón de la ambivalencia sino por el de la repetición. A través de una temible cacofonía se acumula el hilo de una única frase: “denunciar, despedazarlos y... dormir...”. Este juego verbal se imbrica con

expresiones que remiten a contextos de la historia reciente: “el horno”, “la fosa”, “la solución final”. El pasado se historiza (se torna presente lo ausente) y el futuro corre hacia la muerte pero también hacia la generación. En un giro, la temporalidad encuentra su forma expresiva para unir y separar a la vez la fundición del desocupado y la fundación de la Escuela de Bellas Artes. El gesto dramático logra una suerte de sensibilidad incrementada, abierta por el registro poético, que permite iluminar y compartir la experiencia humana de la soledad o del horror junto a la experiencia de la transfiguración y la multiplicación.

El tema de la frontera retorna en *Bairoletto* y *Germinal*, atraviesa a los personajes y los constituye como excluidos, marginados. Paradójicamente, esa exclusión los hace libres.

La isla del fin del siglo (1991) pone en escena cómo llega el fin de la Patagonia, ese último refugio del planeta. Los personajes, con rasgos desopilantes, sostienen un mundo que se cae a pedazos. La estrategia utilizada es la de la “diferencia” y de lo “ínfimo” que se dan cita en la inmensidad deshabitada del fin del mundo. La diferencia viene dada por la confluencia, en un mismo espacio, de personajes y lenguajes disímiles. El científico Darwin y la novia de Freud, el vendedor de libros y Saint Exupéry. Todos ellos giran en torno a una promesa por venir. Sus proyectos se alargan como una “sombra larga” capaz de alcanzar los espacios más remotos como Europa (sorda a sus reclamos) o el planeta del *Principito*. Simbólicamente el nuevo planeta a fundar es un principio de organización que se vislumbra desde los “afanes” - sugeridos en los silencios, en los gestos, en la kinesia desbordante y ampulosa, en el ritmo y la musicalidad que se vuelve telón de fondo del impulso gestacional- o desde las “alucinaciones” que dan cuerpo y presencia, en la obra, a lo ínfimo e íntimo, difícil de representar. Por otro lado, la obra apela a la cita intertextual como forma de hacer presente a la Patagonia como lugar de cruces y de diferencias. Además de *El principito* de Saint Exupéry, *La isla del fin del siglo* retoma una leyenda esquimal y la reescribe en clave poética para figurar ese principio siempre buscado en el teatro de Finzi.

Emma: Si la mujer mira en el fondo de las olas cómo se deshace la luna llena, su vientre crecerá como la curva de una almeja. Pero el pescador, todavía en alta mar, tira su red, una y otra vez, para hacer con los huesitos de un pez un sonajero que el sueño agitará en una cuna.

Son los “cuentos de nunca acabar” los que señalarán el camino a ese planeta otro. Esos cuentos que los hombres de la Patagonia están acostumbrados a inventar. De allí que la obra se cierre sobre las palabras del personaje de Saint Exupéry:

Antoine: ¡Sí, yo dije, sí! Pero el principito y su planeta están en mi libro y el libro no está terminado y entonces no sé cuál es el camino ¿Era para allá? ¿Para allá? O no, me parece que era...

Martin Bresler (1992) pone en escena el camino de cornisa -entre la locura y la lucidez- que recorren aquellos a quienes parece haber abandonado tanto la Ley como el destino y están condenados a sobrevivir en la fuga constante. La obra ilumina el espacio de la soledad y la desesperación ante tanto despojo. La sombra de Bresler se proyecta sobre la memoria de la historia de los hombres patagónicos que habitan la frontera entre la violencia que mata y la vida que germina, entre la fundación de un espacio y la fuga constante. La obra está compuesta como “piezas en fuga”, piezas que intentan el armado de una figura. Figura que resulta sólo sugerida, fantasmática, que juega en los lindes de la palabra dicha y el silencio. La figura y la experiencia paradójica del “sobreviviente”, que está vivo y muerto a la vez, acecha

constantemente en el delirio de Bresler, él mismo jugando entre la vida y la muerte con la soga ¿al cuello?, en una celda:

Bresler juega con el cuchillo sobre su vientre:

¿Qué es sobrevivir sino ir dividiéndose, de a poco, en pedazos, hasta que un día ya no te encuentran nunca más?

La obra cierra con un gesto que abre a la otra historia, a la historia en que el diálogo y la escucha existen. Una arañita llamada Solange, desde el espacio ínfimo, escucha y espera el retorno del espíritu utópico de los hombres que dejaron su huella y abrieron un surco en la Patagonia:

Solange: Se fueron todos, me quedé yo. ¿Pero dónde puede ir una araña que no hizo otra cosa, durante toda su vida, que conversar con los presos, de noche, para que, un rato, el corazón se transforme en un camino sin retorno?

En el teatro de Finzi es el lenguaje poético el que abre una orilla, que es el sueño que habita la Patagonia. El sueño de que el corazón se “transforme en un camino sin retorno”.

Secreto de la isla Huemul (1998) abre la escena sobre dos secretos. El de 1948, para construir una planta de agua pesada en una isla del Nahuel Huapi, frente a Bariloche, proyecto llevado adelante por los alemanes nazis y contratado por el gobierno argentino. Ese secreto se proyecta “como el gran sueño de un país triste comprador de loterías...”. El Dr. Otto tiene proyectos criminales: “terminar con los de su raza”, le dice a Franklin. Una forma cruel de depredación. De esta historia triste son testigos dos enamorados: Franklin y Bromidia que llevan adelante la otra utopía que se asienta en el amor y el saber. Franklin descubre el otro secreto: el de su padre, el maestro, que huyó con una mujer de la que tuvo una hija: Bromidia. Otra historia de amores prohibidos.

Múltiples fisiones y fusiones gestionan la obra hasta confluir en la transformación de Bromidia en huemul que corre libre por la isla entre el tiempo del amor y el tiempo del tic/tac de la bomba atómica. Esta imagen se postula como memoria del cuerpo, como “herida que se hunde poco a poco en el lago”. A modo de fantasma que sobrevuela la experiencia paradójica - entre el despojo y la generosidad- propia de la vida en la Patagonia, esa herida nos recuerda que, como sostiene Franklin, “la libertad, no es una idea sino una práctica”. Una práctica que no se asienta sólo sobre la verdad sino sobre una justicia que no se esconda detrás de la venda sobre los ojos.

Finalmente, *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* (1999) desafía al lector-espectador con juegos con el tiempo y apela a su imaginario y a su conciencia histórica en su capacidad ético-política para ponerse en la senda del verdadero impulso utópico. Como señala Manuel Cruz⁶, la suspensión, aunque sea inmediata, de todo objeto para nuestros fines, permite “una nueva experiencia para la acción”. La acción, bajo esta situación, persigue una determinada intensidad, un imaginario vacío, en donde poder reinventar otro tiempo. Desde el punto de vista del tiempo que se pone en escena (que se vuelve ritmo para las palabras y la acción), el punto de vista intensivo, cualitativo, místico, se traduce en el reconocimiento de que existen, si acaso, una serie de tiempos que se desarrollan en planos diferentes y de que hay situaciones sociales con finalidades no homogéneas. Esto rompe con la esperanza de componer una imagen unitaria del obrar histórico⁷. Este movimiento de interrupción, de fracaso de las expectativas, se proyecta sobre la misma acción del personaje quien, ante la caída en un lugar desértico, con una radio que no funciona y enredado en los

hilos de su paracaídas, se ve obligado a explorar esos lugares de sí mismo que le dan sentido a su existencia. Así, despojado de su mundo, a la intemperie, rodeado de soledad y frío, no tiene más remedio que dirigir su atención, su memoria, hacia otros momentos, otras vivencias, desde un punto de vista intensivo: las vivencias de él como constructor de mundos de ficción. El desplazamiento, quede claro, informa del presente, de la evolución del propio sujeto, no de la verdad de la evocación. La situación lo lleva al personaje a definir su experiencia originaria, aquello a partir de lo cual todo lo que siguió alcanzó la categoría de epígono.

Dice el texto:

Y el piloto, una vez más, tratará de operar su radio:

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

El personaje localiza el germen de su identidad en la escritura y la invención. El malestar empieza cuando sale de ella. Pero entonces parece quedar obligado a una representación de la propia vida “en términos de viaje”. Viaje, huida, deriva de la que ya sólo puede importar el regreso. Regreso que se identifica con la muerte, única intensidad a la altura del origen. Y esta obra es el cuento de este “último viaje de Saint-Exupéry”. El espectador también siente frustrados sus anhelos de “identificación” con las historias ya leídas de Saint-Exupéry (*Vuelo nocturno*, *El principito*, etc.). El movimiento es doble: se identifica y al mismo tiempo se des-conoce. La desfamiliarización suspende el sentido de las historias anteriores y deja el espacio para una nueva forma de la veracidad que se corre hacia la “fidelidad”: seguir todos los vericuetos de la historia, con todos aquellos acontecimientos que podrían haber sucedido, con sus ocurrencias imprevistas.

Dice el texto:

Aquí Saint-Exupéry, copiándolo: en qué me hablan?

-soy-yo-el carnero-sacame-de-la-caja-quiero-pasto-quiero-agua

El espectador, lector de Saint-Exupéry, reconoce el episodio de *El principito*, pero, identificado en el punto de vista del personaje, lee el extrañamiento o la doble inscripción, el sentido otro: efecto de sentido de la ficción literaria que vuelve visible el revés de la trama. Entonces, desde esta visión, poética si se quiere, lo esencial siempre es visible a los ojos.

La acción dramática ficcional pone en escena la alteridad y la distancia temporal. La suspensión momentánea de los sentidos aprendidos y el fracaso de las expectativas construidas, nos enfrentan a la “naturaleza abismal” de la existencia.

La obra pone en escena este espacio y esta experiencia del tiempo, como espacio propicio para que el personaje se cuente la historia de su vida como un personaje de ficción, como otro, vale decir, desde la invención: como Fabián, el piloto de *Vuelo nocturno*, que debe retomar la historia desde esos lugares no narrados en la historia anterior, que el relato rodeará como un vacío insoslayable a la hora de producir el relato de una vida. Esto otorga a la obra un “efecto de sentido autobiográfico”. Por otro lado, a través del lenguaje, no de la explicación sino de la comprensión de la acción humana que postula la importancia del concepto de comienzo y de origen para la acción, la obra propone un “efecto de sentido político”. Si como señala Hannah Arendt⁸ respecto de la acción política, la condición humana es engendrar un nuevo comienzo (verdadera esencia de la libertad), entonces la comprensión es la otra cara de

la acción. Este don de un “corazón comprensivo” (y esa es la aventura, el viaje de Saint-Exupéry que se cuenta en esta historia) se puede traducir en el “don de la imaginación”.

La obra de Finzi organiza una escena y un punto de vista que autorizan a captar la resultante de ambas fuerzas discursivas que se plantean como opuestas o contradictorias respecto de la acción humana y que se postula como una oposición entre libertad y violencia: la libertad manifestada en una acción discursiva que se anima a empezar en otra clave y la violencia que siempre deja mudo, sin sentido al sujeto y por lo tanto monologando sólo en su desesperada soledad.

Representar la escena es emplear una figura -y esta figura es la de la “inversión”- para poder pasar del espacio escénico a otro espacio imaginado, la extraescena, el espacio dramático, según apunta Patrice Pavis⁹. En el teatro contemporáneo, el espacio no se concibe como el cascarón externo dentro del cual se permiten combinaciones sino como “el elemento dinámico de toda la concepción dramática”. Deja de ser un problema de envoltura para transformarse en “el lugar visible de la fabricación y manifestación del sentido”.

Anclado en esta poética del espacio escénico, el teatro de Finzi produce una torsión más a través del procedimiento de “puesta en abismo”. Efectivamente, el espacio escénico y dramático, como fabricación y manifestación del sentido, repite a la Patagonia, “corral de estrellas”. El lector-espectador, atravesado por este espacio que delinea una experiencia de la acción y un punto de vista intensivo, por identificaciones parciales, lo reconoce como el tiempo propio, tiempo de la comprensión para andar por la vida inventándose, imaginándose como otro cada vez (Pasaje de la violencia a la libertad). Pero ese espacio se vuelve vivible, como lo plantea la acción representada, si se encuentra en una situación de intersubjetividad, una manera de estar con los otros y entre los otros, que para Hannah Arendt es el principio de lo político. Por eso dice el texto en la voz de Saint-Exupéry-Fabián:

Con quién comparto yo todo un sembrado de estrellas? En qué libro podrá caber todo esto?... No, qué es lo que estoy viendo, yo? Dónde estoy? Y aquello que gira sin rumbo, miren, lo ven, alcanzan a verlo? Es un cometa y yo no sé qué nombre ponerle, cómo voy a ponerle un nombre si no tengo ni nombre ni rumbo... Lo que sé, por la costumbre de viajero, tal vez, es que esta es la costa patagónica. Pero no puedo explicar por qué estoy aquí.

Esta pregunta, que hace lugar a la experiencia del abismo, inducen a que el personaje Saint-Exupéry-Fabián, abandone su mirada hacia los espacios celestes y desembarque en esta tierra patagónica para compartir su experiencia de la acción con otros: se lo cuente a otros. Siempre un relato demanda el futuro de otros relatos como réplica. Según nos cuenta esta obra, los hombres se vuelven héroes porque son capaces de transformar los relatos anteriores e inventar nuevas historias memorables, aunque el disparador de esa historia sea “tan simple como una radio que no funciona y que abre un intervalo en el cabe otro cuento”.

En el universo ficcional de Alejandro Finzi, los sujetos intentan sostener el relato de su identidad en suspenso, desde el ayer lejano pero enhebrado en un mañana de ese ayer, de las potencialidades de ese ayer y de los posibles irrealizados de sus ficciones. Esos posibles, “promesas incumplidas”, al decir de Paul Ricoeur, alcanzan al mundo del espectador, o lector, quien, en el intervalo que abre la acción dramática entre el recuerdo y la esperanza -los dos movimientos propios de la conciencia histórica-, puede decidir en qué mundo quiere vivir y qué futuro quiere construir.

NOTAS

¹ En entrevista a A. Finzi por Emilia Deffis de Calvo (Université Laval, Quebec, Montreal, 2002). “La Patagonia, ese enorme universo que promueve la creatividad”, en Finzi, A. (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, p. 5-15.

² Finzi, A. *Camino de cornisa* (1987); *Benigar* (1987); *La isla del fin del siglo* (1991); *Martin Bresler* (1992); *Chaneton* (1993); *Bairoletto y Germinal* (1995-6); *El secreto de la isla Huemul* (1998); *Patagonia corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* (1999).

³ Jameson, F. (2004). “Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad”, en Casullo, N. (Comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.

⁴ Castoriadis, C. (1999). *Figuras de lo pensable*. México: F. C. E., p. 103.

⁵ Finzi, A. (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 11.

⁶ Cruz, M. (1996). “Reconsideración a la baja del sujeto”, en *Filosofía de la historia*. Barcelona: Paidós, p. 165-178.

⁷ En este sentido, desde esta obra, se abre un lugar para pensar las tendencias homogeneizadoras que presentan nuestras sociedades globalizadas que explora formas alternativas para figurar la totalidad no como homogeneización sino como multiplicidad conflictiva que pide una trama de matriz dialógica para representarse a sí misma.

⁸ Arendt, H. (1998). *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.

⁹ Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PRESENTACIÓN DE UNOS EXTRANJEROS

(En Finzi, A., 2007. *Voto y madrugó*. Neuquén: El Fracaso, p. 7-11)

José L. Valenzuela

Del teatro de Alejandro Finzi podría decirse, como de las obras del movimiento simbolista, que han creado un marco dramático para su poesía. Pero ese marco no es una mera estructura: para quienes quieran escenificar un texto finziano, la materia misma del escenario -incluidos los cuerpos y las voces de los actores- debería ser concebida como un soporte lábil para su palabra poética. A partir de esa decisión, lo visible, lo tangible y lo audible de la situación teatral pierden entidad autónoma para dejarse captar como indicadores de un drama subjetivo tal vez irresolubles. En principio, es el autor mismo quien se “proyecta” en las cosas de la escena, como si de desmembrar su propio cuerpo se tratara.

Sabemos que los dramas del realismo se han esforzado por disimular esa presencia autoral única, prestidigitadora, escamoteándola detrás de polifonías intensas y explícitamente conflictivas. Se ha apreciado incluso ese arte del disimulo como una de las mayores virtudes del dramaturgo realista, aplaudiendo a los “personajes ricos y fuertes” que ha sabido darnos. A falta de “personajes bien contruidos”, de “crisis y conflictos bien planteados”, el actor de nuestra tradición stanislavskiana suele perder entusiasmos y paciencias, desistiendo pronto de acometer un texto que le demanda una interpretación musical antes que una “encarnación” de frases beligerantes.

Desde sus primeros escritos a comienzos de los años '80, Alejandro Finzi ha tenido a la música como modelo compositivo, y en ello también podemos ver una herencia simbolista. El adelgazamiento psicológico de sus personajes, el aligeramiento de contradicciones y conflictos dentro y fuera de ellos en beneficio de la medida y los silencios, la orquestación cuidadosa de la totalidad de la pieza, son seguramente otros tantos efectos de ese oído afinado según la música de las frases.

No es, sin embargo, una vocación puramente esteticista la que guía este tratamiento del drama, sino la intuición de esos indecibles fundamentales que siempre han escapado a las redes de la representación realista. Lo indecible del sujeto y lo indecible de la historia, en el grado en que la muerte los priva de sustento estable, son potencias insistentes que -para decirlo en la jerga lacaniana- no han cesado de no inscribirse en la historia de Occidente. La música de Finzi es quizá la lengua más apta para ese no-decirse de unas subjetividades y unas historias -periféricas, provincianas en el sentido etimológico del término- que no se reconocen en los retratos psicologistas ni en el optimismo teológico de una redención por venir.

Cuando una escritura rigurosa no cede a las tentaciones de la psicología ni de la teología, tiene la oportunidad de acercarse a la “videncia”. Y *Voto y madrugó* es un ejemplo de ese curioso funcionamiento oracular de la poesía. Terminada a fines del año 2000, ensayábamos esa obra durante el año siguiente movidos por una urgencia muy concreta: los hechos de la historia nacional podrían anticiparse a nuestro estreno y convertir a *Voto y madrugó* en una obra de coyuntura cuando en realidad era una pieza premonitoria. En efecto, ese texto de Finzi no sólo presentía la caída del gobierno de la Alianza, sino que delineaba la forma general de esas trayectorias parabólicas de euforia, apogeo y derrumbe a que nos sujetan las ilusiones democráticas argentinas.

Voto y madrugó pone a funcionar uno de los modos menos cotizados de la videncia, a saber, el que deriva del difícil ejercicio de una mirada inocente. Quien haya leído las obras de Alejandro Finzi se habrá extrañado tal vez de la “excesiva bondad” de unos personajes que

muy pocas veces dejan translucir un alma de subsuelo diabólico. Y sabemos que, en un mundo como el que vivimos, el bueno es un ingenuo y su consideración del prójimo suele equivaler a una estupidez suicida.

Pero un seguimiento más atento de la letra nos hace sospechar una justicia humana que resulta de un veloz cálculo de acciones y reacciones encadenadas: si un buen jugador de ajedrez puede anticipar cinco o seis futuros movimientos de piezas mirando la jugada presente, la “bondad” de su decisión actual dependerá estrictamente de la justeza de esa mirada anticipatoria. En un país acostumbrado al “cortoplacismo” -en un país de “eyaculaciones precoces”, como dice el ensayista Oscar Terán- quien prestara atención al intrincado laberinto de las demandas del otro, asumiría una condición muy próxima a la del extranjero: “no es de aquí” el hábito de calcular las consecuencias de los actos que en primera instancia nos benefician. El “inocente” es quizá un extraño que mira más lejos.

Sin embargo, en los textos de Finzi esos “videntes” no tienen el porte serio de los sabios sino más bien los rasgos irrisorios de un niño que desentona en una reunión de adultos. Y en *Voto* y *madrugó* el “infantilismo” de los personajes tiñe la escena de un extremo al otro. Con sus lunas cautivas, sus soles empetrolados, su pulga verborrágica y sus monstruos inofensivos, la obra se despliega en nuestra imaginación como una pintura de Henri Rousseau que invita al descubrimiento asombrado de lo llanamente familiar y a la invención gozosa de lo nunca visto. Pero si algo nos inquieta en los paisajes roussonianos, es el fondo oscuro que se adivina en sus trazos más diáfanos...

Si la infancia, la “mirada ajedrecística” y la musicalidad del drama se combinan hábilmente, la palabra abandona el re-conocimiento realista del mundo para entrar en ese “gran realismo” de Kandinsky:

(...) el artista, que mucho se asemeja al niño, puede tener acceso más fácilmente al sonido interno de las cosas. La funda externa del objeto es ya una separación de lo que éste tiene de práctico y eficaz, y provoca la salida de su sonido íntimo al exterior. El mundo suena y, de este modo, la materia inerte es un espíritu viviente.

EL TEATRO DE ALEJANDRO FINZI

Entre el Apocalipsis y la utopía: más allá de la Post-Modernidad

(En *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena.*

Buenos Aires: Galerna, 2008, p. 325-346)

Fernando De Toro

“La obra de Finzi se presta entonces para inaugurar un teatro que habla de la institución y la carencia, del centro y la periferia, de la capital y las provincias, mostrándonos sus mutuos desencuentros y probables espacios de diálogo”.

(J. L. Valenzuela, 1985)

I.-¿Por dónde comenzar?

Reflexionar sobre el teatro de Alejandro Finzi es casi una imposibilidad; escribir sobre este es un desafío. Dentro de los autores contemporáneos, Finzi es de una gran complejidad, puesto que escapa a casi todas las teorizaciones actuales, incluyendo las de la Post-Modernidad y las del Post-Estructuralismo, aunque nociones de este último pueden servir como guías heurísticas. Además la práctica escritural de Finzi rompe con la dramaturgia, implotando la noción misma de género dramático. La dramaturgia de Finzi huye a toda clasificación, puesto que se resiste a toda sistematización y escapa desde la frontera misma de la Post-Modernidad para situarse en un más allá que es aún indefinible. La lectura de sus textos es compleja y resbaladiza puesto que engaña, es una trampa borgesiana donde un aparente realismo no es sino una simulación de un acto de escritura que habla desde otra parte, de un lugar no identificable. Esto nos obliga a leerlo de un lugar otro, puesto que su obra, en muchos aspectos, es inclasificable, inubicable, porque está inscrita por una clara incertidumbre buscada y en una nomadicidad explosiva. Me parece imposible leer, de una forma más o menos informada, con cierta profundidad que le haga justicia a la increíble calidad estética de los textos de Alejandro Finzi, sin proponer una reflexión teórica seria que salga de lo anecdótico y puramente impresionista. Es de suma importancia confrontar y entrar en un diálogo con sus textos partiendo de categorías heurísticas¹ que permitan dicha reflexión. Para responder a esto y a la pregunta que encabeza esta primera sección, es preciso elaborar algún tipo de categorías heurísticas para facilitar la aprehensión de sus textos. Me centraré sólo en cuatro: *Viejos hospitales*, *La isla del fin del siglo*, *Bairoletto* y *Germinal* y *La piel o la vía alterna del complemento*. (2003c)

Pienso que estos textos, como otros del autor, comparten ciertos elementos centrales. Creo que la obra de Finzi es una, que el tema es uno y que las problemáticas, con variaciones, que plantea, son una. Esta “unicidad” textual viene determinada por lo que llamaría isotopías distributivas, esto es, una forma de diseminación productiva que mantiene el sentido siempre diferido. Por ello, no creo que Finzi pueda ser interpretado como se puede interpretar, por ejemplo, el teatro de Gambaro o el de Pavlovsky, y mucho menos se puede intentar situarlo como una escritura del “interior”, puesto que en su obra no hay ni interior ni exterior, ni aquí ni allá, sino el constante desplazamiento del signo que no entrega un significado sino un deslizamiento, esto es, la autonomía del significado de la cadena de significación: “La noción de un deslizamiento incesante del significado debajo del significante se impone [...]” (Lacan, 1966:260). Con esto quiero subrayar que no se trata de si el sentido está oculto, como en los textos de la Modernidad, o en la superficie, como en muchos textos de la Post-Modernidad, sino

de que el sentido está siempre y constantemente diferido, y de allí la fundamental nomadicidad e indeterminación.

Las categorías heurísticas que propongo son las siguientes: “*fármakon*”, “nomadicidad” y “escritura”. Cada una de ellas tiene la función de plantear una perspectiva diferente de estas obras de Finzi.

II.-*Fármakon*

Derrida, en *Diseminación*, además de tratar la problemática de la escritura habla de la imposibilidad de fijar el dios de la escritura:

Así, el dios de la escritura es al mismo tiempo su padre, su hijo y él. No permite que se le asigne un lugar fijo en el juego de las diferencias. Astuto, inasible, enmascarado, complotador, bromista, como Hermes, no es ni rey ni *valet*, más bien una especie de *joker*, un significante disponible, una carta neutra, dando el juego al juego el juego. [...]

Thoth nunca está presente. No aparece en ninguna parte en persona. No estar-allí es sin duda “él mismo”. (1972:105)

Y es esto lo que nos confronta en sus textos, un constante deslizamiento del lenguaje que no permite una interpretación que inscriba una clausura del sentido. Este *fármakon* escriptural se manifiesta como una frontera, esto es, un límite que une y separa. La frontera no es sólo exterior, sino también un interior que se despliega en sus textos estableciendo una nomadicidad y un desplazamiento manifestados en la escritura y en el accionar de los personajes que pueblan el mundo que crea. María Fernanda Arentsen señala con respecto a la frontera:

Las fronteras son espacios marcados por el movimiento, por la travesía. Estos espacios fragmentan y unen, separan y reúnen, dividen y ensamblan, protegen y exponen. El paradigma representado por la frontera, interior/exterior, aquí/allá, dentro/fuera, el Mismo/el Otro, *Même/l'Autre*, hace surgir la problemática de la inclusión y de la exclusión tanto a nivel individual como colectivo. Así, abordamos el concepto de “frontera” en el sentido complejo de *border* (línea de separación que crea un obstáculo), pero también de “frontera” (espacio atravesable en un movimiento de expansión). (2006:1)

Es este *border* que incluye y excluye el que se manifiesta en la complejidad de los textos considerados (y otros), y es la exclusión que se instala como un tema central de su dramaturgia, que precisamente rompe la frontera genérica de su práctica teatral. En lo que sigue intentaremos una aproximación preliminar de las obras a tratar. Digo preliminar puesto que estamos desplazándonos en un terreno movedizo, en un territorio aún no cartografiado, donde una multiplicidad de líneas de fuga surge sin marcar una posible ruta a seguir.

III.-*La isla del fin del siglo* y el Apocalipsis farmacónico

1.-¿El fin del mundo?

¿De qué nos habla *La isla del fin del siglo*? ¿Qué busca establecer con el espectador/lector? Pienso que este texto es sobre la problemática ecológica que vivimos en la

actualidad, una problemática situada en lo local, pero que trasciende lo local para situarse en lo global. En este sentido podríamos sostener, con cierta seguridad, que esta obra, su teatro en general, plantea una problemática global, pero parte de lo local, precisamente para desplegarse en una globalización de la cultura.

El título nos dice ya algo: no se trata solamente de la isla ubicada en el fin del mundo, sino también de la isla donde tiene lugar el fin del mundo. Así, el texto habla del fin del mundo, del fin de la vida en el planeta Tierra, como queda manifestado en diversos discursos de los últimos sobrevivientes que habitan un planeta devastado por los rayos del sol, que consumen el potasio de la superficie de la Tierra. De este modo, la devastación se instala desde el comienzo; la Patagonia, convertida en una isla debido a la desintegración del suelo es el último refugio de la humanidad. (2003a:41,50,53-54)

Sin embargo, a pesar de las repetidas afirmaciones de Darwin, Hugo, el vendedor de libros, y Antoine, sobre el fin del mundo, surge, de esas mismas afirmaciones una posibilidad de supervivencia: Darwin prepara un experimento que puede salvar a la humanidad (p. 43). El experimento es exitoso (2003a:61), pero junto con su éxito viene su fracaso, puesto que la cantidad de triabosis que necesitaría para resolver un problema planetario es imposible de obtener. (2003a:61)

Pienso que Finzi está aquí ejerciendo varios procesos semióticos: por una parte se plantea que la ciencia puede resolver el problema ecológico y salvar a la humanidad; por otra parte, presenta los límites de la ciencia y la imposibilidad de resolver semejante problema. Así, el texto opera de una manera farmacónica, doble, donde inscribe la muerte y la vida, la desesperación y la esperanza, y esta es la duplicidad que marca la frontera interior y exterior, separación y unión: la frontera de la ciencia, la frontera de la vida, la frontera del escape, y es por esto que Finzi sitúa el texto en la Patagonia, la Patagonia como metáfora del aquí y del allá. La Patagonia es el fin del mundo farmacónico, puesto que es el punto más lejano, después no hay nada; último refugio y luego la muerte, pero como último refugio es también la vida. De este modo la Patagonia no tiene absolutamente nada que ver con la Patagonia en un sentido identitario o localista, puesto que no habla de la vida de la Patagonia, sino de esta como una gran metáfora de un devastador problema ecológico que nos enfrenta. El fin del texto parecería introducir una posibilidad de salvación y una doble esperanza: el avión de Saint-Exupéry ha sido reparado y los últimos habitantes de la Tierra, Darwin y sus acompañantes, tienen la posibilidad de salvarse y, posteriormente, salvar el planeta. (2003a:74)

Este final parecería introducir una esperanza, y digo “parecería” puesto que no sabemos si el avión despega o no, esto es, si Darwin y su gente logran abordar el avión, ya que al mismo tiempo que el motor comienza a funcionar, se produce un último desprendimiento de tierra, dejando la partida y la salvación en un terreno ambiguo. Además, el futuro es incierto incluso si lograran partir: Saint-Exupéry no ha terminado su relato, y sin esto no hay salvación. El mundo del Principito es un acto verbal que debe ser concluido, y sin esto la ruta no conduce a ninguna parte. Así, el futuro de la humanidad se plantea como un gran interrogante, como una respuesta a contestar, como algo a resolver, pero no es la ciencia la que nos salvará, sino el planeta de un pequeño Principito que pone todo su esfuerzo por domesticar al lobo: la bondad, la ingenuidad, la pureza.

La Voz también parecería incluir una esperanza. El texto concluye con la Voz anunciando otra vez la venta de libros, lo que indicaría que se ha entrado en un estado de cierta normalidad. Recordemos que Hugo vende libros en escuelas de niños y niñas, esto es, los libros son la memoria del pasado, el vínculo con un planeta que fue y ya casi no es. Pero es

significativo el hecho de que son los niños los receptores de los libros, puesto que son ellos la esperanza, la misma esperanza que representa el principio: la ingenuidad, la bondad y el respeto por la vida. Anteriormente, Hugo ha sido despedido de su trabajo, esto es, ya no puede continuar restableciendo el vínculo entre pasado y presente. (2003a:55)

Es por esto que en el final veo también la esperanza, al restablecerse la memoria. Hugo es el vendedor de libros, y estos no sólo representan el conocimiento sino, algo más importante: la memoria de lo que fuimos y de lo que podremos ser, como lo señala Darwin. (2003a:47)

Así, Finzi plantea el futuro como un gran incierto, como algo a resolver, como una frontera a atravesar.

2.-Temporalidades colapsadas

Una característica que aparece a menudo en la obra de Finzi es la de presentar distintas temporalidades como si fueran una. En *La isla del fin del siglo* tenemos, por una parte, a Darwin, a quien podemos situar alrededor de mediados del siglo XIX, y, por otra parte, a Saint-Exupéry, alrededor de los años 1920. Además hay referencias a Freud y la quema de sus manuscritos (p. 46), y esto data del nazismo de fines de los años 1930 y comienzos de los años 1940. Las preguntas que surgen son: ¿por qué estos diversos tiempos? ¿Qué función cumplen en el texto? Pienso que hay varias razones. Con respecto a las temporalidades Darwin/Exupéry inscriben la ciencia, aquélla decimonónica de la supervivencia de las especies y de la tecnología moderna inscrita en el avión de Antoine. Así, Finzi parece sostener que, a pesar de increíbles desarrollos científicos por casi un siglo, no se han impedido la barbaridad y la criminalidad, y que, incluso, esa misma ciencia, transformada en tecnología, ha llevado al planeta a incinerarse, y es esta incineración la que presenciamos en *La isla del fin del mundo*. Darwin ha fracasado, puesto que su evolución de las especies no prevenía que la especie pudiera autodestruirse al no respetar la naturaleza que le da la vida, y este fracaso queda tematizado en el texto al admitir que la ciencia tiene límites y que resolver el problema de la quema del potasio a nivel de laboratorio no es suficiente para rescatar el planeta. (2003a:68)

Otro aspecto interesante con respecto a la temporalidad es que, a pesar de colapsar temporalidades, se respeta el nivel epistemológico/científico de Darwin: cuando el avión de Exupéry vuela sobre su campamento antes de estrellarse en un campo vecino, Darwin no ve un avión sino un ave. (2003a:43-44)

He citado todos estos pasajes para subrayar que la visión del mundo de Darwin obedece a su tiempo. Además, el análisis de Darwin muestra cómo se funda la descripción científica, esto es, en un error: el avión no es un ave, y este hecho no explicable es explicado como una excepción de la naturaleza e integrado como un hecho en el diario de Darwin.

La acumulación de la temporalidad lineal a su vez anula toda posibilidad de establecer una frontera entre ficción/realidad lo cual también queda establecido con otros elementos, como la convivencia de Darwin con los pingüinos que lo protegen y le enseñan a “zambullirse en el mar para cazar” (2003a:52), quien además “camina como un pingüino” (2003a:39), o las botellas-correos que Darwin lanza al mar dirigidas a la Sociedad Científica de Londres (2003a:40,59,72) o la historia del Principito que vive en un planeta donde podrían refugiarse los últimos habitantes de la frontera misma de la Tierra.

IV.-Bairoletto y *Germinal* y la nomadicidad del desplazado

1.-La matemática del genocidio

El texto se inicia con un epígrafe que anuncia el tema fundamental de la obra. (2003:79)

A primera vista el texto de Finzi parecería ser una especie de excavación un tanto ingenua del llamado teatro político de los años 1960 y 1970. Pero este no es para nada el caso. El texto trata sobre la pauperización causada por la globalización económica que se da en todo el planeta, una miseria creciente y un nomadismo constitutivo y permanente. Bairoletto² y Germinal³ representan a todos los miserables que han sido y son explotados. Sus nombres son ya indicativos: Bairoletto es un conocido personaje de la Patagonia, para unos es un criminal común y para otros es un héroe que ayudaba a los pobres. Finzi rescata su lado positivo, indicando con esto que tal vez la representación como criminal era una forma de suprimirlo y obliterar su peligrosa popularidad entre los pobres. Por otra parte, *Germinal* es el título de la conocida novela de Zola que trata de la lucha de los mineros del carbón en la Francia de fines del siglo XIX.

Así, el epígrafe inicial revela dos cosas importantes que luego tendrán lugar en el texto, y por ello es premonitorio. Por una parte, el ejercicio de matemáticas apunta a la reificación y al individuo como mercancía, reducible a una cifra comercial. Luego, la mera matematización de los “alienados”, esto es, de los marginados, revela un acercamiento quirúrgico y científico a un problema humano y social. El epígrafe permite por implicación la inferencia de que por el bienestar económico de “jóvenes matrimonios” los “alienados” deben ser eliminados. Es la conclusión, casi silogista, del deber de matemáticas, la cual se tematiza en la distribución de “trabajos” asignados por fuerza a los alienados. (2003:79,92,102)

Así, la tematización matemática queda inscrita en la pauperización laboral indicada por estas citas, las cuales no sólo presentan la total degradación y comercialización del cuerpo humano en un estado abyecto, sino también la exportación de criaturas, como otra forma de deshacerse de los hijos/as de los alienados.

El texto se inicia subrayando el epígrafe, puesto que parte refiriéndose a los “alienados” en términos de la *doxa*, esto es, de la percepción pública, en este caso, de los desocupados que es construida precisamente por medio de deberes como el del epígrafe. (2003:79)

Este discurso indica desde su comienzo la *doxa* y lo que está oculto: el cómo los desocupados se transforman en desocupados, esto es, el ocultar la causa revela la manipulación discursiva que se construye para llevar adelante “la solución final”. El “deber de aritmética” opera como un discurso que instruye e inculca desde la escuela para preparar luego la aceptación, el reconocimiento, el consumo y la reproducción de la *doxa*. De este modo, el discurso que abre el texto tiene la función de presentarse de una forma normalizadora, que sólo hace reafirmar lo aprendido en el “deber de aritmética”: la destrucción física de los alienados es justificada debido a su costo social. Por ello existe una “solución final” que consiste en una “fundición” donde los desocupados, después de su utilización para trabajos forzados, son eliminados. (2003:92,93,101,106)

Este tema de los campos de concentración es central en la obra de Alejandro Finzi. De una forma u otra está presente en sus obras, ya sean en la forma de hospitales o en la de quema de libros y de personas, siempre está allí. Como la Patagonia, es una metáfora de la infamia, del genocidio quirúrgico, de sistemas pasados y presentes que se encargan de eliminar

sistemáticamente, de una forma u otra, a sus ciudadanos, en nombre del “bien general”. Doble Faz es eso, la doble cara de la mayoría de sistemas políticos que engañan prometiendo una cosa y luego haciendo otra, todo esto para perpetuar el poder de la corrupción, del fraude impune y de la injusticia arbitraria. El mundo, parece decir Finzi, no ha cambiado nada desde sus inicios violentos. La violencia reina, y parece que fuera la forma “natural” de convivir.

2.-Entre la utopía y la muerte

Como en *La isla del fin del siglo*, aquí también se inscribe la ambigüedad de la frontera: vida y muerte. La frontera, la Patagonia, es el espacio que promete la vida (recuperar las tierra de Germinal) y la muerte, que luego atrapa tanto a Bairoletto como a Germinal. (2003:107)

Esta recuperación redime tanto a Bairoletto (la metáfora del bien) como a Germinal (la metáfora de la libertad adquirida). Pero Germinal está muerto, asesinado por querer ser libre.

Los desocupados son finalmente eliminados sistemáticamente, una vez que sus cuerpos han sido utilizados hasta sus últimos resoplos y el último en morir es Bairoletto. Se concluye con el genocidio para eliminar el producto de la globalización que no se quiere ver, la hidra muestra sus cabezas. Pero al mismo tiempo surge una esperanza, la utopía del bien, de un futuro mejor: la Virgen Santa Dolores dice al final:

El otro día editaron el libro de Germinal, pero parece que mucho no se vende, así que deben aprenderlo de memoria los políticos, presos por mentirosos están en prisión, obligados a levantar con los escombros de la fundición una escuela de bellas artes. Ya va, nene, y te doy de comer, ya...

[...]

Vuelve a escucharse el galope temerario de Bairoletto que dispara su máuser contra los forajidos de siempre. (108)

Hay aquí tres esperanzas: una, el hijo de Bairoletto con la Santa Dolores es el futuro, como el Principito en *La isla del fin del siglo*, la promesa de algo mejor. A su vez, los criminales están presos, pero esto es lo que nunca sucede, esto es, los que cometen los genocidios en la Argentina o en Kosovo, en Ruanda o en Chechenia, nunca pagan sus culpas. Y, finalmente, Bairoletto sigue vivo, continúa la lucha, así su muerte se transforma en un símbolo de resistencia.

¿Será el futuro mejor? No hay certitud. Sólo sabemos de nuestra nomadicidad, parecería decir Finzi, sólo sabemos que la infamia no puede triunfar siempre. En esto hay una gran esperanza en que la humanidad puede algún día ser verdaderamente humana, como Santa Dolores y esa criatura que entra en un mundo de muerte. Así, como en *La isla del fin del siglo*, el final es ambiguo: Bairoletto y Germinal están muertos, pero viven, el uno se transforma en la metáfora de la resistencia y del bien (Bairoletto), el otro en la metáfora de la justicia alcanzada (Germinal). Están muertos pero sus espíritus viven en la leyenda y en la memoria de tantos.

3.-Temporalidades colapsadas

Germinal tiene lugar a fines del siglo XIX, Bairoletto a principios del siglo XX, y los campos de concentración en los años 1940. ¿Por qué se introducen, como en *La isla del fin del siglo*, temporalidades simultáneas? La respuesta parece ser evidente: desde el fin del siglo XIX, de la Revolución Industrial y todo lo que esto conlleva, hasta la globalización del siglo XXI, no

mucho parece haber cambiado. Por el contrario, la injusticia, la pauperización y la miseria humana parecen ser inamovibles. Finzi explora el pasado y el presente, mostrando que las nociones de progreso, humanismo, civilización, democracia, no son sino palabras y eslóganes vacíos de toda realidad. El camino recorrido hasta hoy sólo nos ha llevado a una sociedad incluso más cruel, arbitraria e impune que las anteriores. Sí, el texto podría vincularse a la realidad argentina del menemismo, al neoliberalismo que defraudó a toda una sociedad, al saqueo interminable donde el territorio, la nación, no son sino formas de abuso y enriquecimiento individual atribuidos al poder. Pero esto sucede en todo el planeta y no es privativo de la Argentina. De aquí que el texto no pueda ser interpretado como algo puramente local: su problemática es global, y esto nos lleva a reflexionar sobre todos los valores que fueron cuestionados por la Post-Modernidad y pensar que hoy, más allá de la Post-Modernidad, nos encontramos atrapados en una realidad que nos une como especie; es esto con lo que nos confronta Alejandro Finzi. No hay respuestas en su teatro, sólo la esperanza en la profunda fe en la humanidad, en un humanismo que no debe perecer. Poco antes de morir, Edward Said sostuvo:

[...] Y finalmente, y muy importante, el humanismo es la única, y podría afirmar, la Resistencia final que tenemos contra prácticas inhumanas e injusticias que desfiguran la historia humana. Hoy estamos asistidos por el campo democrático enormemente motivante del espacio *ciber*, abierto a todos sus usuarios de formas impensables por generaciones anteriores de tiranos y ortodoxias. La protesta mundial antes que comenzara la guerra en Irak no habría sido posible si no hubiera sido por la existencia de comunidades alternativas a través del planeta, informadas por fuentes de noticias alternativas, intensamente conscientes del medio, de los derechos humanos y de impulsos libertadores que nos vinculan en este pequeño planeta. El deseo humano y humanístico o la razón y la emancipación no son fácilmente diferidos, a pesar de la increíble fuerza de la oposición que viene de los Rumsfelds, Bin Ladens, Sharons, y Bushes de este mundo. (2003:XXIX-XXX)

Creo que con este texto Finzi dice algo similar: no podemos dejar de resistir, y por ello Bairoletto; ahora la metáfora del humanismo sigue viva y no se deja vencer por la adversidad.

V.-La escritura y el sentido diferido

La escritura de Alejandro Finzi explota la naturaleza misma del lenguaje metaforizándolo, a fin de revelar lo que no es expresable, o, más bien, no es expresable con un lenguaje racional. Esto es parte de la estrategia escritural de Finzi, puesto que se manifiesta en todos sus textos. Así, en *La piel o la vía alterna del complemento*, este tipo de escritura se emplea para establecer una relación entre Walter, que agoniza, y los patos que migran para reproducirse, esto es, los dos lados de la frontera, la vida y la muerte. (2003b:116)

Presentir la tormenta, la lluvia, es presentir la vida y la fertilidad, de la misma forma en que Walter presiente la muerte; ellos son el futuro, él es el pasado irrecuperable. Este presentir entre aquí/allá, y la vida que representan los patos, queda tematizado en el texto cuando Walter dice... (2003b:117,129)

El otro uso del sentido diferido tiene que ver con el título mismo del texto, esto es, con la piel y el complemento, con la posibilidad de contacto ante la abyección del cuerpo: ante la repulsión, el amor. El contacto se establece a través de la herida y la deformación que marca

el cuerpo de Walter, la cual de alguna manera es transferida a su esposa, Ana, quien también la siente. (2003b:128)

Esta escritura diferida también está presente en *Bairoletto* y *Germinal*, particularmente en Santa Dolores, cuyo lenguaje es siempre diferido, dejando así la posibilidad de una interpretación abierta. (2003:90)

Estos textos se centran, como en *La isla del fin del siglo*, en la inocencia de los desprovistos, particularmente en la de los niños.

VI.-*Viejos hospitales* o el monólogo de la muerte

El hospital, que deber ser un lugar de amparo y protección, se nos revela como un lugar de terror e indiferencia, un lugar donde toda humanidad ha desaparecido. Este es el lugar donde deberían curar el dolor (p. 27), pero, por el contrario, crean el dolor. Este dolor no es solamente físico, es también emotivo, y el dolor es precisamente lo que se tematiza en el texto.

El texto es dicho por el monólogo de una madre que espera entrar al hospital para hacer tratar a su hijo, el cual ya está muerto en sus brazos. La articulación interna del monólogo, que nos presenta el pasado inmediato y el presente, es compleja, puesto que el texto se organiza a partir de la estructura del rizoma, fundiendo pasado y presente en un mismo espacio sin transiciones, y sólo las marcas deícticas permiten distinguir las dos temporalidades, y así tejer el relato que se nos cuenta. Éste articula las tribulaciones de la madre ante la crueldad del sistema hospitalario desde el nacimiento mismo de su hijo. (2003c:22,29,30,32-33)

El texto está atravesado por la indiferencia y la crueldad, revelando el total desamparo de una madre ante el nacimiento de su hijo. La reificación del parto, que debería ser un momento de felicidad, se transforma en uno de terror. La pérdida de consideración hacia el otro y la deshumanización ante la vida que nace es radical en este texto. Pero esto no es algo puntual o local, ya que la espera en los *Viejos hospitales* es global, y esta espera mata, como a la criatura de la madre de *Viejos hospitales*: la criatura muere esperando que “le saquen el dolor”.

El texto representa también otra realidad: la madre abandonada por aquel que la deja encinta, revelando un comportamiento masculino inaceptable pero frecuente en nuestras sociedades: la total incapacidad para afrontar responsabilidades. Esta realidad, para nada accidental, también queda tematizada en el texto. En la cita anterior el lenguaje del médico culpabiliza a la víctima, como si ella fuera la única responsable del nacimiento de su hijo: ella es la puta y él la víctima de la seducción, lo cual corrobora la construcción que la mujer ha sufrido por siglos y siglos, y por cierto aquí no escapa a dicha construcción patriarcal. (2003c:22,24)

Así, la madre se encuentra brutalizada desde ambos lados, desde lo privado hasta lo público. Esta realidad de muchas madres, pienso, es lo que Finzi ha buscado subrayar en este texto. Como siempre, se tematizan una problemática y una realidad que no son nuevas, y precisamente aquí yace su valor, la marcada falta de cambio en que el tiempo parece involucionar, en el sentido de que la frontera entre la vida y la muerte vuelve a inscribirse aquí. La muerte de la criatura es la que sigue a muchas anteriores y la que marca todas las que vendrán. (2003c:34)

VII.-A modo de conclusión

Este breve y preliminar estudio sobre algunas obras de Alejandro Finzi es eso, preliminar, puesto que la complejidad de sus obras nos permite esta primera aproximación tentativa. Este teatro, como señalamos al comienzo, desafiaba toda posible clasificación al situarse en un espacio y un terreno aún no cartografiado. Lo que sí queda claro es la intencionalidad de su obra: el plantear problemáticas actuales que no sólo conciernen al espacio desde donde habla sino también a la humanidad entera. Lo que también queda claro es la gran calidad poética de su escritura. En su obra observamos un regreso al teatro, pero a una textualidad de cuando el teatro era poesía, en el sentido griego de esta palabra. Este es el tipo de texto dramático que perdurará en el tiempo, como la obra de Sófocles, de Shakespeare o de Brecht, cuya lectura siempre nos resulta actual e iluminante.

NOTAS

¹ Empleo “heurístico” en el sentido griego, *heurisko*, “encontrar, encuentro”, esto es de una forma de reflexión que guía nuestra atención en el proceso de descubrir, resolver y aprender.

² Al gaucho Bairoletto se le rinde culto en distintos pueblos de la Argentina, en las provincias de Córdoba, San Luis, Mendoza y San Juan. Juan Bautista Bairoletto nació el 11 de noviembre de 1894, y como tantos otros “gauchos” es una especie de adaptación del personaje Robin Hood; era “bueno para los pobres” y “malo para los ricos”, y su muerte violenta trajo aparejado el culto que se manifiesta especialmente los días 2 y 11 de noviembre de cada año, en que sus devotos encienden velas en la tumba, costeadas por colecta popular, y le piden desde trabajo y salud hasta la solución de problemas sentimentales. Tras una vida entre el heroísmo y la delincuencia, amado o combatido por distintos grupos sociales, según las circunstancias de la época, murió en un tiroteo con una partida policial el 14 de septiembre de 1941. Alejandro Finzi rescata al personaje positivo de la historia de Bairoletto.

³ *Germinal* (1885) es la decimotercera novela de los veinte volúmenes que Émile Zola escribió dentro de la serie *Les Rougon-Macquart*, y se suele considerar una de las mejores novelas jamás escritas en francés. Es una dura y realista historia sobre una huelga de mineros en el norte de Francia en la década de 1860.

EL TEATRO, ZONA LIMINAL

Apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi

(En Finzi, A., 2009. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, p. 163-179)

Jorge L. Caputo

I. Hacia una definición del gesto poético

*“Ogni scrittore, lo sappia
e lo voglia o no,
è un uomo di frontiera...”.*
(Magris. *Utopía e disicanto*)

El acceso a la dramaturgia de Alejandro Finzi puede realizarse desde diferentes perspectivas. Una de ellas haría hincapié en la procedencia geográfica de nuestro autor, considerando la obra en unión inextricable con el lugar desde el cual se la proclama. En este caso, habría que resaltar en Finzi su condición visible de escritor “del Sur”, un artista que hace surgir esta geografía misteriosa en gran parte de su obra. Este camino sería acertado (por caso, tres de las cuatro piezas que se recopilan en esta edición se vinculan de una forma u otra con la Patagonia), siempre que se tuviera en mientes los peligros que lo rodean. El principal de ellos es el localismo, la transformación de una obra que aquí y allí disuelve límites en un mero indicador geográfico. Es el riesgo que ha corrido toda la literatura latinoamericana desde que empezó a observarse en el espejo¹.

Finzi es, por cierto, un autor patagónico, pero sólo desde el momento en que esta geografía logra encarnar una energía que la excede. Ocurre un poco a la manera de sus admirados Synge o Keats, protagonistas del llamado renacimiento literario irlandés. ¿Cuánta de la importancia de estos autores viene dada por su amor a Irlanda antes que por la fuerza poética que se canaliza en la imaginería de la isla? La pregunta es retórica. En Finzi, el Sur interesa tan sólo desde el momento en que funciona como hábitat de la palabra poética. Y esta palabra es, precisamente, lo contrario de una clausura regional: es apertura, expansión. De allí que el teatro de Finzi no se ubique jamás en la comodidad de un solar conocido, sino en el límite donde se producen los conflictos. Su teatro es, en sí mismo, frontera, actividad liminal.

En el centro de este teatro está la palabra poética, entendida no sólo como lenguaje, sino como forma de aprehender la realidad en su conjunto. La realidad, para Finzi, no está nunca sometida a las limitaciones de lo cotidiano; estalla y se abre a posibilidades innumerables, lo maravilloso se encuentra incluso allí donde aparecía reinar lo ordinario. El “gesto poético” (así lo define Finzi en la entrevista incluida en este mismo volumen) es un movimiento alquímico (dicho esto en sentido casi artaudiano), esto es, un proceso que tiende a suprimir los límites de los objetos, a fundirlos y a proponer nuevas formas, nuevas realidades. El gesto poético es el vehículo privilegiado para exponer esta transformación, para generar un mundo que habite en la “perpetua exaltación” de la que hablaba Artaud.

El gesto poético no es, entonces, solo lenguaje, aunque este ocupe en el trabajo teatral un espacio muy destacado, tal vez único en el teatro argentino contemporáneo. Sin embargo, ese lenguaje se inscribe en una corriente más amplia, que es el particular manejo de las sonoridades propuesto por Finzi. Casi todas sus obras cuentan inevitablemente con esta advertencia inicial: “Debe prestarse particular atención a los decorados sonoros presentes en la obra”. Cabe preguntarse por qué el sonido resulta tan propicio para encarnar el gesto poético.

Por supuesto, podemos pensar en una cercanía de Finzi con ciertos aspectos de la

poética del simbolismo (véase la entrevista incluida en el presente volumen). Desde allí, sería legítimo establecer una continuidad entre el fantasma de Verlaine y la propia trayectoria vital de Finzi como músico y poeta: *de la musique avant toute chose*. Pero esto no explica totalmente por qué el sonido, su música, poseen las cualidades específicas que lo vuelven el medio adecuado para portar esos símbolos, para aproximarse a las experiencias inasibles. Al respecto, podría resultar productivo acercarse a algunas reflexiones de Walter Ong, para quien el sonido "... guarda una relación especial con el tiempo [...]. El sonido solamente existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera [...]. No existe manera de detener el sonido y contenerlo"²; y más adelante: "En este sentido, todo sonido, y en especial la enunciación oral, que se origina en el interior de los organismos vivos, es 'dinámico'"³. El sonido, entonces, está siempre en el límite (de nuevo la frontera) entre el ser y el no ser y, por lo tanto, se vuelve consustancial con la propia naturaleza del evento teatral, acontecimiento que se desarrolla siempre en un presente menguante. Estamos hablando, en definitiva, del tiempo⁴.

Por otra parte, el sonido también garantiza una perspectiva compartida por actores y público, puesto que es un medio eficaz para lograr una experiencia común a todos los participantes del convivio teatral⁵. Cada uno de ellos dispone de su propio centro de percepción visual y obtiene impresiones absolutamente diferentes según esté de un lado o del otro de la escena. El sonido, por el contrario, garantiza una experiencia muy similar para todos. El espectador escucha las "respiraciones de la selva" en *Aguirre* y, mediante un extraño juego alquímico, "está" en la selva. Otro tanto puede decirse del siniestro grito del ave de *Camino de cornisa*. Aún más: el sonido garantiza que el espectador incorpore (en el sentido literal del término) la sustancia de lo que sucede en la escena. Porque el sonido es evanescente, pero es también una onda "física" que envuelve y penetra al espectador.

Sin embargo, también hay que considerar la contraparte ineludible de esta sonoridad positiva, es decir, el silencio. En rigor de verdad, tanto silencio como sonido constituyen el campo auditivo de la obra, actualizan la "partitura" que es para Finzi la escritura de teatro. Este silencio emerge en la obra de nuestro autor con la misma fuerza de expresión que da a los sonidos, buscando ser ese silencio "activo" del que hablaba Maeterlinck: un silencio, común a todos los hombres, cifra de un misterio inconmensurable:

(...) todos somos iguales frente a esa cosa sin medida; y el silencio del rey o del esclavo, frente a la muerte, el dolor o el amor, tiene el mismo rostro, y oculta tesoros idénticos bajo su manto impenetrable⁶.

El cuidadoso trabajo de Finzi con el lenguaje se ubica en este particular tratamiento de la sonoridad. Se podría hablar de una "palabra poética", siempre que no se estuviera renunciando a ver lo físico en dicha palabra. Finzi lo especifica en la entrevista incorporada en este volumen:

La palabra "se refuncionaliza" cuando denuncia su anatomía conversacional y busca una respiración corporal y no una sintaxis logocéntrica. La palabra poética no es neotárea, o por lo menos, en mi oficio, yo no asocio con modos de versificación y de ejecución de tropos.

La palabra, en el teatro, vuelve a ganar las características que ha perdido con su transformación en signo visual estable. Volvamos, una última vez, a Ong y leamos este bellissimo pasaje que amerita ser citado extensamente:

Homero se refiere a ellas [las palabras] regularmente como “palabras aladas”, lo cual sugiere fugacidad, poder y libertad: las palabras están en constante movimiento, pero volando, lo cual constituye una manifestación poderosa del movimiento y que eleva del mundo ordinario, burdo, pesado y “objetivo” al que vuela⁷.

El lenguaje y el sonido son instrumentos adecuados para plasmar la realidad en permanente mutación. La palabra, en la poética de Finzi, no sólo designa o señala el viaje, sino que ella misma circula eternamente en pos de un deseo siempre diferido, atravesando fronteras y marcando zonas en las cuales la dicotomía ficción/realidad flaquea y pierde su sentido, proponiendo un concepto de autor y de texto dramático que se destaca en el panorama del teatro argentino contemporáneo: “Mi trabajo dramático se realiza convencido de que la ficción es la imposibilidad de decir lo real, pero que es el ensayo constante por decirlo”⁸.

II. La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón

(...) todos comúnmente hubimos mal gozo de las partes del oro que nos dieron, y si de los de Narváez murieron mucho más que de los de Cortés en las puentes, fue por salir cargados de oro, que con el peso de ello no podían salir ni nadar. (Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, cap. CXXVIII)

¡Oro! ¡Oro amarillo, brillante, precioso! [...] Muchos suelen volver con esto lo blanco, negro; lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble; lo viejo, joven; lo cobarde, valiente. [...] Dios visible que juntas las cosas de la Naturaleza absolutamente contrarias y las obligas a que se abracen... (Shakespeare. *Timón de Atenas*, IV,3)

Artaud contaba con la posibilidad de teatralizar la conquista de México. Dejando de lado las razones expuestas por el mismo artista, sospechosas de moral, debemos reconocer que ese acontecimiento era, sin duda, propicio para llevar adelante su teatro, lleno como está de pasiones, horrores y fatalidades. Acaso intuyera que, en el sonido de los tambores sacrificiales indígenas, recordados con pavor por Bernal, podía escucharse el ritmo de una terrible música de las esferas, manifestación sensible de la realidad metafísica y violenta.

La historia de Lope de Aguirre es menos famosa que la de Cortés, pero igualmente digna de asombro. Aguirre tuvo, como Cortés, el don de la rebeldía, pero careció de la fortuna que acompañó siempre al conquistador de México. Allí donde Cortés se erige en historia de la destrucción, Aguirre se congela como emblema de una América desmesurada, hito insoslayable en esa secuencia de viajes americanos enloquecidos y afiebrados que comienza en los relatos del Almirante (ritmados por el anhelo de oro), atraviesa los siglos y culmina en, por ejemplo, *La vorágine* del gran José Eustasio Rivera (otra travesía, otro delirio, otro oro: el caucho) o las cartas del yagé de Burroughs (otra travesía, otro delirio, otro oro: el narcótico). De eso se trata, precisamente: viajes voraginosos, en remolinos descendentes hacia la caída espiritual y material. Es decir, América.

Pero no solo América. Hay, en Aguirre, algo que excede la mitología latinoamericana, una fascinación que no se explica solo con la geografía. Es la ambigüedad de su historia, los dobleces de su peripecia, la incapacidad de dar juicio terminante sobre su persona, lo que lo vuelve fascinante. Debe de tratarse de la fascinación que se apoderó de Werner Herzog,

aquella que lo llevó a realizar el film del cual esta obra de Alejandro Finzi es descendiente⁹. Como si Aguirre mismo, en la oscuridad de su leyenda, se apareciera frente a nosotros como un doble especular de las sirenas/amazonas que le salen al paso en su travesía. Precisamente, a propósito de las sirenas, Héctor Ciocchini escribió: “Quien oye el canto de las sirenas vive en el riesgo, en el peligro. Recordemos, sin embargo, el comienzo del *Patmos* hölderliniano: halla también la salvación”¹⁰. Y más adelante: “La sublime pasión cuesta la vida [...]. Orfeo rescata solo por un instante a Eurídice; hay que penetrar en el infierno para llegar a ver por un segundo el resplandor de lo divino [...]”¹¹. Peligro y salvación se igualan como en una aleación alquímica y Aguirre aparece, entonces, no como un anacrónico héroe antiimperialista, sino como un “sublime apasionado”, con toda la carga de muerte y terror que pueden portar lo sublime y la pasión.

Aguirre, nuevo Odiseo. Pero, también, nuevo Orfeo. El frenesí del artista en su búsqueda de la palabra poética posee la misma naturaleza que el de Aguirre: un camino interminable a través de la noche hacia El Dorado¹². Aguirre trabaja la realidad moldeándola según su fantasía; como si fuera la cabeza de una compañía de teatro, distribuye los papeles de su nuevo gobierno en la isla Margarita, funciones de un mundo al revés, pervertido, pero que, en la oposición quiasmática respecto del orden normal circundante, revela sus carencias, sus promesas no cumplidas. El Dorado, el país de Cucaña, Arcadia; con sus diferencias sustanciales¹³, son siempre sueños paradójicos de un mundo cansado de lidiar con la economía de la escasez, son territorios de la poesía y la fantasía popular que conservan la memoria de una humanidad no alienada. Porque es precisamente ese mundo moderno naciente el auténtico “mundo al revés”, el transformador de todas las cosas, otro modo (destrutivo y alienante) de alquimia. Karl Marx entendió que Shakespeare, casi un contemporáneo de Aguirre, había dado con la naturaleza exacta del dinero, captando su poder de transmutación y describiéndolo en las líneas de *Timón de Atenas* que nosotros hemos tomado como epígrafe de estas páginas¹⁴. Si el mundo aceptado está atravesado por una alquimia tan nefasta, si lo real es el mundo al revés, entonces la reacción y la inversión de los valores dejan al descubierto la esencial hipocresía, la naturaleza falsa del mundo: señalan el oro que ahoga al portador en su huida. El viaje sublime de Aguirre es la hipérbole de todo viaje de conquista, y en esa encarnación perfecta los supera a todos, llega más lejos, y se transforma en otra cosa.

¿Puede el teatro ocuparse de un relato semejante? Parecería que se trata de un material más propicio para el cine o la literatura. Finzi logra, sin embargo, que la escena se vuelva un espacio ideal para que surjan Aguirre y sus marañones. Aún más, es precisamente mediante esa suerte de “poética de la carencia”, tan mentada por el dramaturgo, que Aguirre aparece más perfecto, más sutil y complejo. El teatro, que es en sí un territorio de fronteras, que instala una nueva temporalidad¹⁵, se vuelve el medio ideal para narrar este viaje.

Cuando Aguirre se erige gobernador se vuelve también actor y cabeza de compañía teatral (barroca). Carl Schmitt entendía que los principales conceptos de la doctrina moderna del Estado son, en realidad, conceptos teológicos secularizados. Cabe deslizar la sospecha de que mucho del lenguaje con que se describe y explica la política está cargado también de teatralidad. De nuevo, allí están Marx y *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Podrían estudiarse los vínculos y las líneas fronterizas entre la religión, la política y el teatro: el boato, el gesto, la *performance*, la liturgia, serían tal vez algunos de los elementos comunes. De nuevo, la figura de Artaud anda cerca de todo esto.

Una última cuestión con relación a esta obra. Entre la gran cantidad de figuras que, en barroca proliferación, la pueblan (número inusitado, en especial si se la compara con otras

piezas del dramaturgo) hay una que destaca por lo indefinido de su condición y la complejidad de su perfil. Es el Escribidor que acompaña la travesía, el encargado del testimonio. Ciertamente, este personaje termina crucificado por orden de Aguirre, pero solo puede encontrar un destino semejante desde el momento en que su misma existencia es una cruz, obligado como está a abandonar sus propias memorias en función del relato de historias ajenas. ¿Estamos habilitados a leer en él una proyección de la figura de todo escritor, una forma poética de teorización sobre el arte literario? Desde luego, siempre que se recuerde que esta es, apenas, una faz del rostro complejo del artista.

El Escribidor es la memoria encarnada, el testigo que se consume en su función; de allí que, propiamente hablando, resulte difícil definir su crucifixión como un castigo. El Escribidor se encuentra él mismo en una frontera, en un límite; vive como depósito de la memoria de los otros, se encuentra a merced del mar, cuyas olas graban los recuerdos en su cerebro como en una roca, sin tener, como dice Aguirre, memoria ellas mismas. Resulta por lo tanto lógico que el rebelde ordene el sacrificio, no tanto por la traición del Escribidor a su causa, sino porque la memoria, la pesada función de la memoria, resulta inaceptable en una travesía sin límite que se dirige hacia el lugar que promete la muerte de todo recuerdo y el restablecimiento de la vida como puro presente, como rejuvenecimiento adánico.

Claudio Magris ha enumerado dos formas posibles del viaje: circular y rectilíneo¹⁶. El circular es el viaje de Odiseo, que garantiza la vuelta al hogar luego de la adquisición de la experiencia. El rectilíneo, por el contrario, implica un cambio permanente, e incluso la destrucción de quien lo emprende. El viaje de Aguirre parece encuadrarse a primera vista en esta segunda forma. Sin embargo, lo que en verdad ocurre es que lidiamos aquí con una mezcla de ambas, lo que da como resultado la figura que antes hemos mencionado, la espiral descendente. El viaje de Aguirre está segmentado por una cesura, la toma de la isla Margarita, que determina dos circunvoluciones de esa espiral: el fragmento de viaje que acontece luego de dicha pausa es (en duración, en personajes involucrados, porque la espiral devora tiempo y hombres) un giro de menor diámetro.

Hacia el final, resta un ejemplo de la alquimia que acontece en la realidad poética de Finzi: con la muerte se alcanza El Dorado, pero éste no resulta ser otra cosa más que la manifestación de un amanecer americano, en la ribera de un río.

III. *Camino de cornisa*

El desierto es un paisaje de trance, o si se quiere, no es tampoco un paisaje, sino el sueño de un paisaje, su transformación en algo que antes no se había visto aún, la imagen “nueva” o la realidad vista de un modo nuevo, transpuestas, verdadera, pero también fruto de las pesadillas... (W. Herzog)¹⁷

Camino de cornisa, la segunda de las obras de esta colección, es la única que transcurre plenamente en la geografía del Sur. Como en *Aguirre*, hay también una travesía, mapas, rutas. A primera vista, podría plantearse una línea continua que lleve de la aventura de los marañones a esta otra, más prosaica. Sin embargo, las características de este nuevo viaje son absolutamente diferentes a las del anterior. De Aguirre puede decirse que, en su proyecto conquistador, lleva también un elemento maravilloso, lunático y extremo. Aguirre desea fundar una dinastía circular y eterna llevando a su hija a la cama; su empresa es la culminación y el revocamiento de toda una época histórica. En *Camino de cornisa*, las parejas de la alta

burguesía liberal se ponen en movimiento solo para obtener el rédito de una exploración anterior, la conquista del desierto. El objetivo de la travesía es la antítesis de la búsqueda de El Dorado. Sus negocios inmobiliarios encarnan la voluntad de una clase que ha negado no solo a los pobladores del desierto, sino al desierto mismo; la parcelación y venta de las tierras vírgenes es el ataque de una casta cuya única visión de la Naturaleza se obtiene a través del prisma de la explotación material. Frente a la exuberancia de la naturaleza selvática (recuérdense las respiraciones múltiples de la vegetación en *Aguirre*), o bien frente a la magnificencia del desierto, la clase liberal argentina responde con alambrados y agrimensores, es decir, con la propiedad privada. En este sentido, Eduardo y Enrique, con sus profesiones aprendidas en Buenos Aires, con un probable viaje a Francia en su haber, son la parodia de Aguirre quien, en medio de su violencia y su tiranía, conservaba, al menos, el interés de la locura sublime. Aquí nos toparemos con el infantilismo de una clase demasiado acostumbrada a maltratar a sus sirvientes. Infantilismo porque, de hecho, Eduardo y Enrique juegan como niños:

ANA: [...] ya está, ellos saben, no son ni el abogado ni el señor arquitecto: son geógrafos o algo parecido a la *découverte* [he aquí el francés], de un territorio desconocido [...].

O bien, este otro pasaje:

EDUARDO: [...] ¡Pelotón! ¡Apunten!

Enrique juega a los soldados

¡Fuego!

Isabel, entre palabras incomprensibles se abalanza sobre Enrique, pero este la domina, de inmediato.

ENRIQUE: ¡¿Y si hacemos un fusilamiento en masa?!

Aquí los niños (bien) han mostrado la violencia concreta que se oculta detrás de sus juegos. Huelgan las referencias históricas obvias.

Hay también espacio para la ensoñación y el delirio, pero en la burguesía dicha facultad se encuentra teñida de servilismo:

ENRIQUE: Tenemos el negocio entre manos y usted y yo, mi apreciado y distinguido ministro, tenemos que hablar en un plano estrictamente confidencial: yo lo llevo a recorrer y usted elige el terreno que más le gusta y yo le voy mostrando los planos de la obra [...].

O de frivolidad y engaño (las mujeres pueden, en este orden de cosas, tener sus momentos de diversión, mientras los maridos se encargan de la pitanza):

ANA: [...] El baile termina, queda un poco de champagne, la última botella robada a los servidores antes que comiencen a apilar las sillas [...]; y, entonces, estoy allí, sola, mi vestido de raso, en medio del gran salón del hotel, en la semioscuridad, saboreando las últimas gotas, y se acerca él, frac, elegante caballero de la embajada americana [...].

El automóvil determina la fisonomía de la travesía burguesa, que quiere ser breve (el tiempo es dinero), confortable (“... viajamos en automóvil: es más práctico, se diría, más cómodo [...]”) y ostentosa (“... ¿quién tiene auto con chofer en Bariloche?; ¡nadie! [...]”). Es el “progreso”, cuya senda culmina en un hotel de lujo; es decir, no el viaje trascendental, peligroso y transformador (nuevamente: *Wo aber Gefahr est, wächst/Das Rettende auch*), sino el turístico. El turismo, forma moderna de aniquilación de la experiencia auténtica, o bien las

vacaciones como signo del tiempo regulado y vacío de la moderna sociedad industrial. Un “Gran Hotel Abismo” (tomando prestada la expresión a Lukács) que encierra a la Muerte en el lujo. Abismos, cornisas: las palabras se responden como ecos.

Pero en el teatro de Finzi la experiencia real, la naturaleza negada y reprimida, retorna inexorablemente para confrontar. El burgués liberal que creía moverse sin riesgo por las tierras ya delimitadas, de “su” país (después de todo, el libre tránsito es, como sabemos, de un tiempo a esta parte, un derecho constitucional -y de los más importantes) encuentra una frontera allí donde no esperaba hallarla. Por supuesto, el hito que marca esta frontera tiene forma humana: Sebastián es el encargado de explicitar que se ha penetrado en otro territorio. Ya antes había señales de este nuevo lugar y este nuevo tiempo: los terrores de Isabel, las inesperadas rebeldías de Carlos son manifestaciones súbitas de fuerzas que exceden la planificación y el control que las sometían, personajes que abren vías alternativas a la posición dominante. El soldado es, con todo, la manifestación más palpable de esa otra realidad (o de esa otra “utopía”, como Finzi ha deseado llamarla)¹⁸. Es la encarnación de la memoria de las promesas no cumplidas, la presencia de un tiempo que retorna reclamando una satisfacción histórica. Frente al camino del progreso se levanta ahora un sujeto olvidado, perteneciente a otro tiempo que, de pronto, formula una protesta y ocasiona una interrupción.

Proceso, memoria, interrupción: es el lenguaje de Benjamin. Es que esta obra se ilumina al hacerla chocar con algunas de las propuestas del filósofo alemán; por ejemplo, la segunda de sus “Tesis de filosofía de la Historia”, que nos permitimos citar *in extenso*:

La imagen de la felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que de una vez por todas nos ha regalado el decurso de nuestra existencia. La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe solo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregárenos. Con otras palabras, en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención. [...] El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. *Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra*¹⁹.

Es precisamente dicho encuentro el que se encarga de llevar a escena el teatro de Finzi; un encuentro que se da no solo entre Sebastián y las dos parejas que viajan por el Sur sino también (y mucho más importante aún) entre las generaciones vencidas del pasado y los espectadores. El teatro es terreno propicio para plantear este encuentro, este cruce de temporalidades, fundándose así un nuevo espacio y un nuevo espesor de la Historia: “... creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía”²⁰.

Poesía que puede darse en el teatro porque antes, de otra forma, está anclada en la naturaleza, nunca clausurada, siempre abierta para Finzi a las posibilidades de lo extraordinario: es Sebastián Crisólogo leyendo el libro de la naturaleza para sobrevivir y captar las latencias de la frontera (“... uno lee cuando escucha [...]”), ampliando así, de manera inusitada, la extensión de la palabra poética. En el teatro (en el mundo) de Finzi los sonidos, los vientos son una forma de la poesía. Y también es el ingreso de nuevos saberes (nuevas poesías) negadas desde el púlpito oficial, porque Sebastián, desde su apellido, es también el que lleva la palabra dorada, el discurso de oro (El Dorado estaba, después de todo, en el lenguaje?): a través de la onomástica se recuperan corrientes profundas, populares, que reclaman desde el exilio al que fueron condenadas.

Pero la obra termina, y Sebastián ha muerto, y los viajeros prosiguen su camino. Carlos, el huelguista incipiente, vuelve a colocarse sumiso sus lentes de viaje. La interrupción del tiempo ordinario parece haber provocado solo un leve retraso. La obra se resiste a falsear su contenido de verdad formulando una resolución positiva; como ha dicho el propio Finzi, el espacio de la frontera no es un “espacio redimido”, sino un espacio de conflicto²¹. Para los espectadores queda el desasosiego y la certeza de que, en el futuro, el encuentro con las generaciones vencidas del pasado deberá concretarse nuevamente.

IV. Voto y madrugó

En numerosas oportunidades, Finzi ha definido su teatro como atravesado por una “precariedad constitutiva”:

Escribo para la escena, sabiendo todo lo que ella puede hacer, pero proponiéndole todo lo que ella no puede hacer. Todo lo que no puede resolver sino, tal vez, desde su precariedad constitutiva. Una precariedad que va más allá de las carencias de nuestros montajes. Una precariedad que es sinónimo de lenguaje inesperado, siempre distinto²².

Tal vez en ninguna parte se manifiesta tan rotundamente esa característica como en esta obra. El sórdido escenario urbano, los astros de cartón, constituyen el marco de una aventura que hace de la escasez la base desde la cual construir su sueño. Escasez que se reconoce no sólo en la sociedad, sino en la forma del teatro mismo: un teatro, una poesía que surge con elementos mínimos, inocentes, que brota en una naturaleza que se creía yerma.

Como en *Camino de cornisa*, también aquí aparece la promesa incumplida, sólo que esta vez se manifiesta en su forma más burda: la promesa electoral. La aventura de la obra narra el proceso a través del cual los agentes anónimos de esa promesa, su personal asalariado, se declaran en rebeldía. Provenientes de puntos disímiles del mapa, Jeremías y Crescencio confluyen para iniciar la revuelta en nombre, de nuevo, de las generaciones vencidas: “JEREMÍAS: Eso fue lo que les grité: que los muertos no votan. Pero recuerdan”.

La resistencia de los derrotados se objetiviza en ese libro sin título ni autor, que pasa de mano en mano, verdadero “tesoro de los humildes”, cadena de lectura que es, además, cadena de memoria y refugio de la utopía. De dicho libro se extraen nanas y décimas, produciéndose una aleación de lo poético y lo político. 1848 es el año del Manifiesto Comunista y también el año que marcó el comienzo de una nueva traición de la burguesía francesa, proceso que finalizaría en el golpe de estado de Napoleón III: ¿hay otro año más cargado de energías antitéticas, de esperanzas frustradas y aporías? Como las personas, los textos (políticos/poéticos) viajan, circulan y forman un contrapeso (si bien débil) de la libre circulación de la moneda falsa del capital. Frente a la precariedad teatral, que logra proteger un espacio utópico con elementos mínimos, se levanta el orden social que permite (Marx lo ha descrito con términos teatrales) “a un personaje mediocre y grotesco representar el papel de héroe”²³.

¿Qué decir de las figuras imposibles, Magallanes y Blake? Magallanes une el pasado y el presente, es un recuerdo minúsculo, un sobreviviente que conserva en sí el espíritu de aventura de otros tiempos. Es también quien se encarga de concretar el sabotaje electoral: la fe de Finzi encuentra siempre en lo mínimo un espacio de protesta, de ruptura y de contraataque. Su esperanza es diminuta, pero persiste. En cuanto a Blake, el Cancerbero, sus tres cabezas funcionan como contraparte de las corrompidas tres cabezas/poderes de la República. Es

también, no lo olvidemos, el protector de las puertas del Infierno²⁴, por ende, guardián de esas generaciones vencidas que se acumulan en la memoria de los hombres.

En el conjunto de las obras incorporadas en este volumen, *Voto* y *madrugo* abre el espacio lúdico y humorístico (nuevo tesoro de los humildes) como paliativo para enfrentar las balas de la violencia y el cinismo de la mentira.

V. Primavera, 1928

La mitología nos cuenta de Proteo, extraña deidad que custodiaba las focas de Poseidón y que habitaba en la isla de Faros; Proteo conocía el futuro y podía transformarse alternativamente en un animal, un árbol e incluso en agua o fuego. En el canto cuarto de la *Odisea* leemos que Menelao, imposibilitado para retornar a Esparta, capturó al dios y soportó las vertiginosas metamorfosis, obteniendo como recompensa el consejo para volver a su hogar.

Algo de Proteo recorre, sin dudas, esta obra, habitada como está por animales marinos que se transforman. La metamorfosis, ya lo dijimos, es un elemento central no sólo en las dramaturgias de Finzi sino también en su propia concepción de la naturaleza y el mundo: una creencia que, como puede leerse en diferentes reportajes y textos, excede el dominio cerrado del arte y se expande a la realidad toda. Dentro del conjunto de las obras de este volumen, posiblemente esta sea la que más claramente manifiesta esa idiosincrasia.

El texto, segmentado, ritmado por lo que el autor ha denominado “La Naturaleza y sus prodigios”, insiste en el carácter mutable y dinámico que determina su universo. La metamorfosis está aquí en todos los niveles. En primer lugar, ya desde las acotaciones iniciales, se inscribe en el problema de la lengua. La traducción, el intercambio lingüístico, la presencia de argots y giros coloquiales hacen de esta obra una Babel dramática. Para Finzi, no es cuestión de establecer jerarquías del habla: en un nuevo ejemplo de alquimia y aleación, las lenguas conviven (no en armónica relación, sino en conflicto) y el argot canadiense puede confrontarse con el pulcro francés de Racine.

Primavera, 1928 invoca una de las figuras más queridas de Finzi, Antoine de Saint-Exupéry, acompañado esta vez de su colega Charles Lindbergh. De nuevo, la obra propone un encuentro imposible de tiempos disímiles, generando un teatro que manipula con libertad sus materiales, independientemente de los datos concretos de la experiencia cotidiana e histórica.

Radical novedad en el conjunto de obras que presentamos es la manifestación del amor como agente y vehículo de la metamorfosis, asunto que Finzi ha tratado en otras de sus piezas. El amor, aunque asociado con el olvido y la muerte, logra trastornar los límites de la experiencia de lo real y asumirse como potencia de cambio.

En estas páginas hemos intentado dar cuenta de algunos aspectos centrales de la poética de Alejandro Finzi. Quedan, como es obvio, muchos otros por tratar. La búsqueda de continuidades y reelaboraciones en las diferentes obras no debería opacar una verdad evidente: que cada una de ellas, independientemente de su ubicación en el seno de un plan, surge en la escena como acontecimiento poético individual y renovado. El análisis tiende, por fuerza, a buscar generalidades y criterios con vistas a abrir la materialidad de la poesía y ofrecerla a los ojos de los curiosos. Para algunos, se trata de una tarea tautológica (en el mejor de los casos) o mentirosa (en el peor). Nuestro propósito ha sido el de aferrar las dinámicas fuerzas que rigen la obra de Finzi con conceptos que evidenciaran, a un tiempo, toda la capacidad poética y polémica que está encerrada en ella. Pero el teatro de Finzi es como Proteo, escurridizo y liminal, y la crítica (es decir, Menelao) debe contentarse con apresarlos

sólo por momentos, interrogarlo con rapidez y luego dejarlo partir. En ese momento, el viaje recomienza.

NOTAS

¹ Un genial momento polémico en la conformación de esta autoconciencia está plasmado en “El escritor argentino y la tradición”, de Jorge Luis Borges.

² Ong, Walter J., 1993. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 38.

³ *Idem*, p. 39.

⁴ Dice Ong: “El tiempo real no tiene ninguna división en absoluto [...]. Nadie puede indicar el punto ‘exacto’ de la medianoche y, si no es preciso, ¿cómo puede ser la medianoche?” (*Idem*, p. 80). Sonido, tiempo y teatro son, por su propia naturaleza, habitantes de una extraña zona limítrofe ontológica.

⁵ Sigo la definición de convivio teatral tal como ésta se desarrolla en *Filosofía del teatro* de Jorge Dubatti: “La base de la teatralidad debe buscarse en las *estructuras conviviales*. Sin convivio -reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana- no hay teatro [...]”, en Dubatti, Jorge, 2007. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, p. 43.

⁶ Maeterlinck, Maurice, 1949. “Le silence”, en *Le trésor des humbles*. Paris, *Mercur de France*. Una *addenda* personal a la especulación de Maeterlinck: algo de la naturaleza de este silencio activo se experimenta, creo, en el final de una buena representación teatral, en ese lapso que media entre la estupefacción y el primer aplauso. Por desgracia, las audiencias modernas tienden a acortar cada vez más ese instante insoportable.

⁷ Ong, W. *Op. cit.*, p. 80.

⁸ Halac, Gabriela, 2003. “Dialogar con Alejandro Finzi en ‘ningún lugar’”. Entrevista incluida en *Picadero*, año 3, nro. 8, enero/febrero. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

⁹ Véase la entrevista incorporada en este mismo volumen.

¹⁰ Ciocchini, Héctor, 2002. “Las sirenas”, artículo aparecido en *La Nación* el 16 de mayo de 1954 e incluido como apéndice en Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 157 (...).

¹¹ *Idem*.

¹² Orfeo, la noche, el arte y la sabiduría: todo este campo de nociones comunes nos advierte que deberían ponerse en directa correlación el trabajo de Ciocchini y las reflexiones desarrolladas por Maurice Blanchot en *L’espace littéraire*, especialmente en su ensayo “Le regard d’Orphée”.

¹³ Para entender el alcance de estas diferencias véase Davis, J. C., 1985. *Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa (1516-1700)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

¹⁴ Véase Marx, Karl. “Dinero”, en Marx, Karl y Engels, Friedrich, 2003. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, p. 78. Esta recopilación fue realizada por Miguel Vedda, con traducción y notas de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda.

¹⁵ Recuérdense las palabras de Anne Ubersfeld, quien sostiene que “... la representación [teatral] viene a ser una ruptura del orden del tiempo [...]. La representación detiene el tiempo ordinario, se convierte en *otro tiempo* [...]”, en *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra y Universidad de Murcia, 1993, p. 153.

¹⁶ Magris, Claudio. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁷ En Werner Herzog, 1996. *Una retrospectiva*. Goethe Institut. Buenos Aires.

¹⁸ “Hay dos modos de construir la utopía: uno es la utopía entendida como un espacio consagrado, hegemónico, que es la de los cuatro viajeros que van allí a hacer su negocio, que van a ir a construir su propio interés personal. Esa utopía hace metástasis, avanza como un cáncer, impregna toda la sociedad. Otra forma es la de Sebastián. Esa utopía es caquética, es una utopía de la resistencia [...]” (palabras pronunciadas en la entrevista que le hiciera al autor Emilia Deffis de Calvo, publicada en Finzi, Alejandro, 2003. *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 6.

¹⁹ Benjamin, Walter, 1987. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, p. 178, nuestras cursivas.

²⁰ Finzi, Alejandro. *Op. cit.*, p. 7.

²¹ *Idem*, p. 5.

²² *Idem*, p. 3.

²³ Marx, Karl, 1959. “Prólogo a la segunda edición” en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Anteo.

²⁴ Del infierno blakeano: ese infierno negado, sinónimo de energía y dinamismo, rehabilitado por Blake y cuya descripción puede leerse en *The marriage of Heaven and Hell*.

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL VIAJE EN *TABLÓN DE ESTRELLAS*

Néstor Tkaczek (2010)¹

El presente trabajo tiene como objetivo explorar en una especie de vuelo nocturno y sin radares algunas notas sobre la temática del viaje en cuatro obras de Alejandro Finzi agrupadas bajo el título de *Tablón de estrellas*, recientemente publicado por Colihue².

Las obras reunidas tienen entre sí una gran distancia temporal, ya que entre *Aguirre, el Marañón o la leyenda de El Dorado* y *Primavera, 1928* median dieciocho años. Si bien es cierto que hablar sobre obras al parecer tan distantes en el tiempo, con espacios y personajes tan diferentes, puede parecer forzado encontrar ciertas constantes; nada de eso ocurre con estas cuatro piezas de Finzi, ya que además del hilo conductor del viaje es posible encontrar entre las obras toda una serie de vasos comunicantes entre sí y que dan una idea de algunos perfiles inalterados y calificadores de la dramaturgia del autor.

Una nota antes de entrar de lleno a nuestro tema. El texto dramático en Finzi tiene una importancia central, no sólo es un texto que propone permanentes desafíos para la puesta en escena, sino que el texto mismo revela una preocupación central por el lenguaje y que adquiere en distintas partes de la obra una dimensión netamente poética; así lo ha visto la crítica en diversos trabajos como los de Ferrari (2004), Bustos Fernández (2004), y Caputo (2009). Y esto se refuerza con las propias palabras del autor en varias entrevistas³. Además hay un uso particular de las didascalías, cada vez más independientes y partícipes del juego que establece con el lector.

El tema del viaje puede resultar sintetizador en un trabajo que por su mismo objeto de estudio es de por sí muy complejo y excede largamente una ponencia. Es este tema el que también nos permitirá rozar esas notas recurrentes y caracterizadoras del teatro de Finzi.

Inmiscuirnos en la problemática del viaje en la literatura es adentrarnos en un terreno inabarcable y de lejana tradición. El viaje es uno de los temas más frecuentados por la literatura de todos los tiempos⁴. Aquí simplemente mencionaremos algunas conceptualizaciones sobre el viaje, útiles para nuestro propósito.

Según la RAE, entre las muchas acepciones de viaje podemos encontrar:

a) “Traslado que se hace de una parte a otra por aire, agua o tierra”. Aquí ya tenemos una característica central del viaje que es el movimiento, esto es el desplazamiento del sujeto del viaje desde un punto de partida hasta un punto de llegada.

b) “Camino por donde se hace”. Viaje también es el trayecto y depende muchas veces de la forma del trayecto como podemos caracterizarlo: rectilíneo, circular, laberíntico, etc. El viaje también es el paisaje por donde se transita, el espacio que influye de diferentes maneras en el ojo que lo mira.

c) “Ida a cualquier parte, aunque no sea jornada, especialmente cuando se lleva una carga”. Lo peor de viajar, suele decir un famoso escritor de libros de viajes, es que debe llevarse uno mismo a cuestas. Nos interesa trabajar la noción de “carga” desde un punto de vista, si se quiere, psicológico y no material.

Ahora bien, estas tres nociones de viaje se condensan en el *homo viator* con todas las resonancias del tópic. Es el sujeto itinerante que viaja con un propósito, ese viaje implica un trayecto que suele tener como nota distintiva la novedad, y este sujeto lleva una “carga” (interés, ambición, poder, etc.) generalmente unida al propósito. Todo esto da como resultado una transformación interna que hace que el sujeto que parte no sea el mismo que el sujeto que llega a su destino. Estas metamorfosis también se dan en el plano externo y están vinculadas a

las vicisitudes del viaje, del tiempo, del clima, etc.⁵

El viaje también es transformación del espacio, gracias al viajero, en espacio nuevo. El que viaja, lleva de por sí la novedad en su mochila, aquello que no estaba, lo otro que irrumpe en la existencia y constituye una experiencia nueva. Todo viajero en la vivencia de un viaje se transforma, hay una metamorfosis que roza lo existencial, la esencia misma del individuo.

Denise Delprat en el prólogo al libro marca también como hilo conductor de los cuatro textos el tema del viaje:

Las cuatro piezas forman, también, cuatro islas dentro de la isla-continente, con correspondencias entre ellas, viajes en el espacio y el tiempo en el recinto cerrado de América. (Delprat, 2009:9)

Viajan los personajes de *Aguirre, el Marañón* por el Orinoco, viajan por la Línea Sur rionegrina los dos matrimonios de la alta burguesía porteña de *Camino de cornisa*; viajan Lindbergh y Saint-Exupéry por el aire, viaja María Clara por el mar y el río San Lorenzo en *Primavera, 1928*, y viajan Jeremías y Crescencio, la pulga Magallanes y el bicho Blake con proa a Ushuaia en *Voto y madrugó*.

El tema del viaje está unido también a la construcción de un espacio, y en este caso es interesante señalar algunas digresiones sobre el espacio que importan para nuestro análisis. Si tenemos que caracterizar desde lo morfológico-semántico la constitución del espacio en estas obras, podemos decir que hay dos grandes vías que operan de manera simultánea. Siguiendo a Janusz Slawinski (1989:10) podemos enunciarlas como: 1) el plano de la “descripción”, 2) el plano del “escenario”.

El primer plano refiere a la descripción lisa y llana que se comunica generalmente por oraciones descriptivas. No es el plano más utilizado por Finzi, aparece sobre todo en *Aguirre*, en las demás obras se menciona fugazmente en las didascalias y a veces, en alguna mención de los personajes.

El segundo plano, el escenario, determina (diferencia, separa, clasifica) el territorio en que se extiende la red de personajes y además “constituye un conjunto de localizaciones —de los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en que participan los personajes”. (Slawinski: 13)

El papel de las categorías espaciales consiste aquí en que a un personaje dado se le atribuye cierto repertorio de territorios en los que puede aparecer -en equiparación u oposición a los repertorios de lugares propios de otros personajes. Tales territorios están ligados más o menos obligatoriamente a determinados atributos y funciones de los personajes. Por ejemplo, el carácter, la pertenencia social, las aspiraciones, etc. Esto se ve claramente en *Aguirre (...)* y *Camino*, en ambas se marca el extrañamiento de los personajes que provienen de “otro espacio” que evidencia los contrastes. Además el espacio aparece como vertebrador de la historia, de allí el papel central del motivo del viaje en las obras⁶.

Para un acercamiento más detallado vamos a examinar las cuatro obras teniendo en cuenta los tres elementos ya caracterizados que integran el viaje, es decir los viajeros, el trayecto y sus “cargas”.

Aguirre; el Marañón y *Camino de cornisa* tienen como tema central el viaje mismo, el desplazamiento de los personajes por un paisaje determinado, con un propósito concreto que es la ambición ya sea por hallar la ciudad del oro o bien por el dinero que resultará de los negocios inmobiliarios.

Hay muchos elementos en común en ambas obras, uno de ellos, creemos, es central, y

es el sujeto que viaja, un sujeto especial que podemos caracterizar como “explorador”.

El viajero-explorador en este caso está movilizado por el interés y vive el viaje como una aventura, ya que hay un desconocimiento importante del trayecto y no mide los riesgos. Tanto Aguirre y sus marañones como Enrique y Eduardo desconocen el itinerario, pero tienen en claro sus objetivos, la ciudad de El Dorado y Bariloche respectivamente. Por eso a estos viajeros se les hace imprescindible contar con un mapa. Y es el mapa el que denuncia la no pertenencia de estos viajeros al lugar, su extrañamiento.

Las cartas geográficas son esenciales en los exploradores. Poseerlas da poder.

AGUIRRE: (...) Ursúa, el arcón. Abril. Hay que estudiar los mapas.

HERNANDO: No, gobernador. ¡Los mapas se quedan allí! (82)

Por eso Ursúa las guarda bajo llave y cuando Aguirre rompe de una patada el arcón, Ursúa se abalanza sobre Aguirre sabiendo que pierde mucho más que un mapa y le dice: “¡Dame, son míos! ¡Son las cartas de navegación, es la brújula!” (83). El desaliento de los soldados en medio de la selva se patentiza cuando se ve que Ursúa está perdido, que sus cartas están comidas por la humedad y los gusanos.

Aguirre lo mata también porque ha dejado de ser el depositario de los mapas y del rumbo, ya no tiene poder y no hay derrotero que seguir. La empresa vuelve a cobrar sentido para Aguirre cuando acorralado por la sublevación en la Isla Margarita, da -gracias a Juanco- con un pergamino, un mapa que supuestamente lo llevará a El Dorado. “Aguirre: Esta es la ruta. Este es el camino, el único. ¡¡¡Vamos, marañones, la conquista es para nosotros!!!” (114). Esa carta provoca el deseo febril de volver, esa carta provoca las disputas de los últimos soldados de Aguirre, esa carta se diluye al final de la obra en medio del paisaje teñido de sangre. Poseer la carta también es una maldición, descifrarla implica la muerte.

En *Camino de cornisa*, el viaje significa ni más ni menos que adentrarse en territorio desconocido en el que conviven dos mundos en conflicto ancestral y que repercute en los personajes. Es constante la mención en la obra de los mapas, de nombrar los pueblos, la topografía, la necesidad de ir siguiendo el recorrido que los acercará a Bariloche.

EDUARDO: ¡No, si nosotros, te digo, che, estamos abriendo camino!: 102 son hasta Valcheta. Ahí qué tenemos: Buenos Aires, Bahía Blanca, Viedma, Valcheta, ¡llevamos 1391 (...)! (18-19)

Y ya sabemos que portar un mapa significa ser un intruso, la cartografía muestra la no pertenencia.

El concepto de explorador está unido al concepto de poder que está implícito por el hecho de pertenecer a las metrópolis. Enrique y Eduardo no sólo pertenecen a la alta burguesía porteña sino también y desde la mirada de Finzi a la cultura hegemónica que ignora (con una carga de desprecio) lo diferente, lo que no sirve a sus propósitos.

Prendados de su ambición y de sus negocios van Enrique y Eduardo:

ENRIQUE: ¡Yo me llamo Enrique (...)! ¡Me voy a llenar de plata en Bariloche (...)!

EDUARDO: ¡Yo soy Eduardo (...)! ¡Y tengo unos negocitos pendientes (...)! (28)

Es Ana, quien constantemente critica e ironiza ese juego de señoritos dados a la aventura. “Ah, los negocios (...) ¡y para eso hay que hacer de exploradores, justo nosotros (...)!” (19) y más adelante: “Estos, y su sentido de la orientación. Díganme, exploradores (...)” (21) y luego ante el paso del tren hacia Bariloche: “¡Adiós, adiós! Un saludo de los exploradores

y sus esposas (...). (22)

Lo importante para ellos es llegar, no importa el trayecto, toda su energía está puesta en el final del camino, no en el camino mismo. El paisaje es un obstáculo para estos exploradores que harán lo mismo que hicieron los generales de la campaña del desierto: “Cuando la conquista terminó, volvieron a Buenos Aires y se olvidaron de la Patagonia (...)”. (43)

El viejo soldado Sebastián pone de manifiesto un límite, una cornisa en el que adentra: “(...) de aquí para allá el país; de aquí para allá, todo lo que se extiende, eso es, todavía, tierra de nadie, y aquí adonde ustedes han llegado comienza un destino y el otro, ¡lo que es y lo que no es!” (37). No es caprichoso que este encuentro se realice justo frente al borde de un gran precipicio.

En *Aguirre* todos están cegados por su propio interés y no reparan que es un límite el espacio, es lo otro y en su magnificencia pone a prueba a los exploradores y finalmente los derrotará. “La selva respira, en una multiplicidad de sonidos ásperos y acuciantes” (115). Es un organismo viviente que acecha a sus enemigos. En *Camino*, Pihuchén, la serpiente emplumada, es símbolo de otro espacio que resiste la invasión.

Son las mujeres en estas dos obras las que advierten sobre las inconveniencias de estas aventuras como lo hemos observado en Ana; ellas patentizan el contraste entre lo que se dejó y el viaje, así para Ana es un viaje a un mundo exótico, está deslumbrada con Valcheta: “Un descubrimiento, una revelación, te diría; y el almacén, qué te puedo decir, un cuadro de esos que últimamente están trayendo de Italia (...)” (18); pero también repara en lo que ha dejado:

Ah, Buenos Aires, qué lejos que te quedaste; a esta hora deben ser las siete de la tarde, aquí, claro, nadie sabe la hora; pero, en Buenos Aires, yo, mi querida, estaría preguntándome: ¿vamos al Buckingham’s, en Olivos, eh? (20)

Doña Inés, la mujer de Ursúa, también añora los elegantes salones de Lima ante la miseria actual.

¿Las noches iluminadas como esta, con el balcón abierto para que llegue la brisa del Callao? En el salón, ah, en el salón del Marqués de Tiernas y Berdejo, con toda esa mesa puesta y aquellas copas enrojecidas (...). (88)

Hay dos mujeres cuya sensibilidad es especial; por un lado Isabel, que percibe claramente que se ha entrado en un mundo desconocido, un mundo mágico que castiga a los intrusos. “¡Escóndanse (...) Pihuchén... escóndanse (...)!” (34). Es la única que puede vislumbrar lo que se avecina. Algo similar sucede con la hija de Aguirre, Elvira, que escucha los cantos de las Amazonas y quiere unirse a ellas: “Adiós, padre. Dejo tu expedición. Ella es; ella, la que me esperaba. Soy la elegida, me han reconocido (...)” (125). Ambas son quizás el único puente que puede unir esos dos mundos.

Aguirre, diluido su poder en el fracaso de la expedición, cobra nuevos bríos al apoderarse del fuerte de la isla. Y desde allí desafía hasta al mismo Felipe II, un poder efímero que se planta ante ese mundo selvático impulsado por la ambición y la locura. Aguirre termina mal, como terminan mal esos remedos de exploradores en *Camino de cornisa*. Parece ser que los poderes se invierten ante determinados lugares, paisajes y culturas. Es que en ambas obras el espacio, el lugar del encuentro es un lugar de conflicto.

En cuanto al trayecto, en *Aguirre* tenemos un viaje laberíntico, con cierta circularidad, que responde también a la compleja personalidad del personaje; en cambio en *Camino* el viaje es lineal. Ambos son sin retorno.

Los viajeros y viajeras en *Primavera*, 1928 y *Voto* y *madrugo* son muy diferentes. En ambos se plantea no tanto un derrotero sino un lugar de encuentro. El aeropuerto en *Primavera* y el paredón en *Voto*. Esos lugares de encuentro también señalan un límite.

En *Primavera*, María Clara viaja impulsada por el amor y ese viaje es en realidad una metamorfosis, “contemplamos” en plena lectura cómo un lobo marino deviene en una maestra patagónica. Pero el viaje, con su poder de transformación prodigioso opera sobre la interioridad misma de María Clara, y hace que el objeto de su viaje, la figura del amado, quede desplazada; viajar modifica sus sentimientos y ahora sólo tiene ojos para el mecánico Michel y no para Saint-Exupéry.

Viajeros son también, ya por trabajo, ya por aventura, los dos aviadores Charles Lindbergh y Antoine de Saint-Exupéry. Ambos relatan peripecias de sus viajes. El aeropuerto es un territorio indeciso entre la tierra y el aire, partir y llegar, viajar o no viajar, etc.

Hay un viaje en el que el aviador francés no llega a destino, es el que hace para encontrarse con María Clara en San Antonio Oeste, ese viaje fallido y la espera de la maestra patagónica, motiva el viaje de María Clara. Incómodo, el aviador da explicaciones: “María Clara, (...) yo (...) aquella vez (...) lo que ocurrió (...) es (...) que tuve tormenta, (...) si todo hubiese sido normal a la madrugada habría aterrizado (...)” (67), pero ella lo ignora. El viaje trunco y el viaje proteico son los resortes de la acción de *Primavera*.

En *Voto* el viaje cierra la obra, es un viaje por agua; los personajes terminan embarcados rumbo al sur, a apuntalar la utopía. Es un viaje a la solidaridad, a la búsqueda de justicia. Es un viaje que tiene mucho de simbólico, más allá del propósito concreto de ir a apoyar una huelga.

El paredón, ya lo decíamos, es un lugar de encuentro de los viajeros. El paredón marca una división que va más allá de lo físico, es ideológica, por un lado los candidatos y la política y por otro Jeremías y Crescencio y su propósito de boicotear unas elecciones que sólo buscan engañar a la gente.

Los personajes llegan a las afueras de esa gran ciudad luego de viajar mucho, viajan por necesidad, por trabajo. Jeremías ha recorrido toda la Patagonia; Crescencio y Blake vienen del Amazonas, de las minas en las que los trabajadores son explotados; los dos nos hablan del desastre ecológico, “herbicida a mansalva para asesinar al Amazonas” (137); en el sur hasta el sol está empetrolado.

Sabemos que el tema del viaje en estas dos obras merece un mayor espacio que el que le hemos otorgado, pero no queremos salirnos de las pautas dadas por la organización de este Congreso.

Los viajes desnudan en los personajes aquellas cargas que traían y que son modificadas en virtud del trayecto y de los fines de cada viaje. Hay una frase de Pascal que dice: “(...) toda desgracia de los hombres procede de una sola cosa, que no saben permanecer en reposo en una habitación”. Afortunadamente los personajes de Finzi no permanecen nunca en una habitación. Felices los desgraciados y felices los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPUTO, J. L. (2009). “El teatro, zona liminal: apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi” en Finzi, A. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. p. 163-179.
- DELPRAT, D. (2009). “Prólogo” a *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. p. 9-13.
- FERRARI, D. (2004). “El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi”, ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de teatro Iberoamericano y argentino. Buenos Aires, Getea,

agosto.

FINZI, A. (2009). *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue.

----- (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

HALAC, G. (2003). "Dialogar con Alejandro Finzi en 'ningún lugar'", en *Revista picadero* N° 8. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, p. 32.

PAVIS, P. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Trad. y Comp. Gloria María Martínez. Santiago. Lom Ediciones.

PRADO, J. del (1996). "Apuntes para una poética existencial del viaje literario", en *Revista de Filología Francesa* N° 9. Universidad Complutense de Madrid, p. 1-16.

SLAWINSKI, J. (1989). *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*. Trad. por Desiderio Navarro. La Habana, p. 1-17.

NOTAS

¹ En Garrido, M. (Dir.) (2010). *Actas de las I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 158-167.

² Alejandro Finzi (2009). *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. En adelante, todas las notas sobre las cuatro obras del autor se citarán por esta edición con los números de página entre paréntesis.

³ En algunas entrevistas Finzi sostiene la ligazón entre lo poético y lo teatral. Así: "Mi trabajo dramático, se realiza convencido de que la ficción es la imposibilidad de decir lo real, pero que es el ensayo constante por decirlo. En ese dominio está la palabra poética", en la entrevista de Gabriela Halac, (2003). *Revista Picadero*, nro. 8. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 32. Algo similar sostiene en la entrevista de Jorge L. Caputo para el libro que analizamos: "Creo que nunca dejé de escribir poesía" (p. 190).

⁴ "Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿qué otra cosa se puede narrar?", sostiene Ricardo Piglia.

⁵ Debo algunas nociones que se despliegan en este trabajo al artículo de Javier del Prado, (1996). "Apuntes para una poética existencial del viaje literario", en *Revista de Filología Francesa*, nro. 9. Universidad Complutense de Madrid, p. 1-16.

⁶ Los alcances de este trabajo dejan fuera un análisis detallado del espacio textual en estas obras de Finzi. Es sumamente interesante estudiar algunos procedimientos utilizados para la creación del espacio en el texto dramático.

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

Martín Bresler de A. Finzi

Margarita Garrido (2010)¹

*“Lo que busco está sobre la otra orilla del río.
Es por esto que me ocupo de canoas”*,
(Barba, 1992:219)²

¿Cuál es el precio por el pasaje? Difícil de costear pues por siglos se ha mantenido la denuncia de las fronteras que separan la teoría y la práctica en el campo de la investigación teatral. En el intento de acortar la distancia entre los modelos analíticos y las teorías empíricas de la producción, recientes líneas de investigación consideran indispensable explorar todo lo que se encuentra más allá del texto y de su representación. En la búsqueda de la simbiosis entre práctica y teoría, abocarse al proceso de creación en sí mismo es la propuesta de Josette Féral (2004)³. Siguiendo la consigna de esta semióloga de la representación nos atrevemos a transitar un camino en beneficio de la especificidad del lenguaje teatral. De este modo, en el pasaje del análisis del texto al análisis de la representación e interrogándonos sobre los límites de nuestras herramientas metodológicas, nos tiente ubicarnos en posiciones fronterizas que nos acerquen a zonas fundamentales de la producción teatral. Nos referimos a la noción de “teatralidad”.

La teatralidad, en el sentido moderno del término, radica precisamente en la creación de un “espacio otro” del cotidiano, creado a partir de la mirada del espectador. Este “espacio del otro”, fundador de la “alteridad de la teatralidad”, se compone de tres signos: el “actor”, la “ficción” y el “juego escénico” (Féral, 2004:91-95). Respecto del “juego escénico”, la teatralidad emerge de la dinámica que involucra a quien hace teatro y a su espectador. Respecto de la “ficción”, el teatro es el lugar donde lo imaginario se vuelve signo a partir de una especificidad escénica inscrita en el cuerpo del actor. Y, siendo el “actor”, “productor y portador de la teatralidad”, sin embargo. -afirma Féral (2004)- la dramaturgia del actor es el aspecto que menos abordan los análisis teóricos.

Describir una “dramaturgia corporal” es una sospechosa tarea pues, en rigor, no es posible expresar en palabras lo que pasa en el cuerpo, sostiene Magaly Muguercia (1999) advirtiendo sin embargo que:

Esta acción de relegar lo corporal tiene un origen histórico. La cultura de la modernidad ha favorecido una separación entre la mente y el cuerpo en que la primera subordina al segundo. Tal dualismo -que se manifiesta también como un divorcio entre el sujeto y los objetos, entre práctica y teoría, entre afecto y razón, entre naturaleza y sociedad- expresa la necesidad de los poderes dominantes de des-subjetivizar el mundo a fin de ponerlo bajo su control. (p. 49)⁴

Y sospechoso también parece el “camino de subjetivación de una dramaturgia” producida desde un “cuerpo-sujeto capaz de intervenir en la historia” (Muguercia, 1999:48-57)⁵. Siguiendo estas advertencias, nos abocamos a explorar una obra de la dramaturgia de Neuquén, puesta en escena en 2008 por el actor Marcelo Lirio con la dirección de Carlos A. Ceppeda. Nos referimos a *Martín Bresler*⁶, hecho teatral que analizaremos tomando el cuerpo del actor como construcción textual. Es decir, nos centraremos en el *bios escénico* de la puesta de *Martín Bresler*⁷.

En la génesis del hecho teatral señalamos el proceso de producción que involucra el pasaje de la escritura dramática de Alejandro Finzi en 1992, hasta la puesta en escena, en 2008, a cargo de un Grupo de Teatro de Junín de los Andes, *Los unos y los otros*⁸. Esta propuesta contó con la supervisión de José Luis Valenzuela en el marco de un seminario de formación de directores fomentado por el Instituto Nacional del Teatro⁹ en Neuquén.

A fin de distinguir los niveles de organización que constituyen el comportamiento escénico del actor comenzamos por descubrir la “partitura” teatral, es decir, el diseño preciso de los movimientos como un todo coherente y virtualmente autónomo. El término “partitura” fue utilizado en teatro, por primera vez, por Jerzy Grotowski, al indicar el modo en que se entrelazan las acciones en la escena. Grotowski menciona la “compleja dramaturgia de la partitura” en cuya construcción advierte la importancia de la “dramaturgia del actor” (Barba, 1992:76 y 186). “Teatro del actor”, a diferencia de “teatro del papel” y de “teatro del personaje”, como señala Marco De Marinis cuando advierte la difícil y problemática relación teatral entre actor y personaje. No obstante, en términos de De Marinis, la “partitura actoral” es el principio generador de la partitura de todo espectáculo. (2005:19 y 22)¹⁰

Ahora bien, en el diseño de la “partitura actoral” que se recorta en el diario físico del actor de *Martin Bresler* surgen dos tensores de la acción dramática: la transgresión y el castigo. A manera de una “obra-máquina”¹¹, la transgresión y el castigo anudan la red de un conflicto excéntrico y expansivo que nace en el espacio endocéntrico e implosivo de una cárcel de Neuquén. La obra-máquina se abre en el espacio de la cárcel, se extiende en secuencias tras la fuga y se cierra en el nuevo encierro de un hospicio. En la configuración de esta partitura embrionaria que en rigor sigue la lógica de la causalidad, *Martin Bresler* se percibe como una obra-máquina cerrada, estructural y conceptualmente, pues niega la posibilidad de fuga.

Aplicando -en términos de Barba (1992)- el “principio áureo de la segmentación”, observamos el diseño de la partitura anudada por el contraste de secuencias en función de dos tipos de técnicas corporales: una técnica más próxima a la “cotidiana” y la otra, “extra-cotidiana”. El ahorro de energía caracteriza a la “técnica cotidiana” frente al exceso energético de la “técnica extra-cotidiana” que intenta crear otra posibilidad de presencia escénica del actor.

En líneas generales, el uso de la “técnica cotidiana” encuentra su primer ejemplo, apenas iniciada la obra, cuando el protagonista es interpelado por el máximo representante de la ley, un Juez. Este primer dúo dramático constituido por Bresler y la otredad de un poder invisible en voz en *off*, avanzada la obra, es integrado a la escena a partir de otros antagonistas, agentes multiplicadores del sistema legal. La presencia de estos oponentes se visualiza en el cuerpo de un único actor a través de su desdoblamiento, imagen clave de la alteridad, situación que si bien inicialmente se expone a través de una “técnica cotidiana”, en el avance del conflicto escénico se observa su manifestación a partir de una “técnica extra-cotidiana” que, tras el recurso del desdoblamiento, explota, inclusive, la deformación del cuerpo del actor.

En particular, la técnica “extra-cotidiana” salta a la vista, en la mayoría de los casos, cuando el protagonista instala en su propio cuerpo a su adversario. En tal circunstancias, se oponen movimiento y estatismo para indicar un complejo desdoblamiento como soporte de la dramaturgia actoral. Tal recurso corporal, antes que confrontación con un sujeto ubicado en un espacio frontal, provoca la disociación del cuerpo del actor que, tras el congelamiento de la imagen, construye a uno u otro personaje en su propio cuerpo a partir de la categoría de tiempo antes que la de espacio. Y si ya es difícil la relación “actor-personaje” por la precaria

frontera que los separa, la complejidad de este juego actoral de identidades, construidas en el cuerpo de un solo actor, invita al espectador a confundir los límites entre personajes en un cuerpo disociado cuyos bordes pugnan por borrarse.

Confirmando lo dicho, el entramado de las relaciones actanciales se sostiene en una diada, unidad básica entre el yo y la otredad del personaje a partir de un “nodo excéntrico” que es el actor (Martins, 2007:1-15)¹². En tal sentido, la partitura de *Martin Bresler* podría sintetizarse en varias micro-secuencias según la técnica corporal. No obstante, a los fines de nuestro enfoque, visualizamos sólo las que hacen uso de “técnicas extra-cotidianas”, es decir, aquéllas que despliegan un trabajo energético superior. Precisamente ponemos especial atención en una escena que consideramos particularmente alojada en el cuerpo del actor. En tal sentido, con la concepción del cuerpo como “territorio escénico”, enfocamos la primera micro-secuencia, centrada en el dúo dinámico protagonista: Bresler y la araña Solange (Matoso, 1996:75)¹³. Este único personaje femenino de la obra, en su lentitud al caminar que parece develar la “lógica del ahorro”, impone el principio del deber; pero encuentra en Bresler a un oponente, dominado por la “lógica del exceso”, urgido por el imperativo del deseo. (Heredia, 2007:48-56)¹⁴

En su primera aparición, Solange surge debajo de la cama, trepa por el cuerpo recostado de Bresler e intenta ahogarlo hasta que él la devora e intenta vomitarla. La interacción entre Solange y Bresler se transmuta en el tránsito de roles: de cómplice a oponente. De modo que el animal sufre una transformación en la relación agencial pues de representar, inicialmente, a una mensajera de buenas noticias -agente mediador inicialmente (a)dramático cuyo fin es proporcionar información- sin embargo genera en Bresler, deseos y contradicciones. Volviéndose entonces un “obstáculo” en la red conflictual, Solange funciona como “primer punto de giro dramático” en el eje isotópico que araña la libertad de Bresler. (Propato, 2008:1-15)¹⁵

En efecto, Solange, el animal que impone el control de los impulsos, aparece momentos previos a la fuga pues, después de su aparición, casi a mitad de la obra, Bresler se vuelve sujeto del hecho trágico en la ejecución de su plan de escape. Solange es, por lo tanto, tensor clave para poner a prueba a Bresler. A partir de entonces, el artrópodo resulta una extraña compañera de la cual el protagonista no puede desprenderse como se advierte luego, convertida en medalla que araña el pecho de Bresler, sujeto que aparece disciplinado para la guerra. Y al final de la obra, confundidos resultan los límites entre el animal y el hombre. La araña parece haber devorado a Bresler. Bresler parece haber asumido la condición de hombre-araña en la soledad del hospicio, su nueva cárcel -según se constata en el texto literario.

Ahora bien, tras esta segmentación de la partitura vertebrada en torno al animal invertido, nos detenemos en el análisis de la primera micro-secuencia por presentar un notable desarrollo temporal, mayor despliegue corporal, clara textura rítmica, coherencia semántica y, sobre todo, por la creación de imágenes que devienen de acciones corporales. Siguiendo la propuesta de análisis de Michel Vinaver (1993), consideramos que esta micro-secuencia, de aproximadamente cinco minutos, anticipa el funcionamiento dramático de la obra por ser un punto clave de significación en la composición de la imagen escénica a partir de una especie de demiurgo: el actor. En esta micro-secuencia, el estudio de los procedimientos constructivos en base a la utilización particular del cuerpo en situación de representación se realiza en atención a dos principios señalados desde la antropología teatral de Eugenio Barba (1987:184 ss.)¹⁶: el equilibrio y la oposición.

Así pues, en cuanto al primer principio se advierte la alteración del equilibrio del cuerpo del actor sometido a la sinuosidad, el retorcimiento, la segmentación, la disociación, la distorsión. Y en cuanto al principio de oposición, la inestabilidad de tensiones entre impulsos y contra-impulsos define la dinámica de los movimientos en la danza bipolar de la energía corporal. En tal sentido, la particular utilización extra-cotidiana del cuerpo resuelve la dramaturgia del actor con una presencia energética muy alta: “Cuerpo dilatado”, en términos de E. Barba (1992:129-157). “Cuerpo dilatado”, no necesariamente a través de la amplificación de movimientos en el espacio sino de la tensión entre acción y reacción, entre estatismo y movimiento, que llevan a proyectar la dialéctica en el cuerpo del actor. Es decir que el uso equilibrado de la energía en el juego de los opuestos opera en la dramaturgia del actor tras la paradójica “alteración del equilibrio”. Y en conexión con el eje dramático de esta micro-secuencia, avanzada la obra, nuestra mirada enfoca otra micro-secuencia: la que muestra el conflicto entre Bresler y un agente de seguridad de las fronteras, después de la fuga. El eje dramático de esta escena marca a pleno el estado de la red conflictual modelada en el cuerpo del protagonista que, descentrado tras la inestabilidad en un contexto adverso, avanza de la fragmentación a la deformación.

Del análisis de estas micro-secuencias resulta, entonces, que la construcción del dúo protagónico se resuelve por la recurrente ubicación espacial del actor como figura en espejo, con un cuerpo confrontado por un adversario externo -que el actor construye cambiando de espacio- o bien con un cuerpo escindido que contiene en sí mismo a su oponente, especie de alter ego. En ambos casos, la percepción visual de un cuerpo desdoblado, disociado, fragmentado, en un “espacio real”, promueve la percepción cognitiva de un particular “espacio simbólico” a partir del trabajo corporal (Féral, 2004:187). Con la explotación del cuerpo hasta lo permitido para sostener un unipersonal de casi 60 minutos, la dramaturgia del actor genera una estética que se sustenta en la plasticidad del *bios escénico*, es decir, la plasticidad de un cuerpo que proyecta el conflicto en imágenes que, particularmente en la secuencia analizada, podrían omitir las palabras.

En definitiva, la conjunción de dos técnicas corporales conforma el margen de acción de un cuerpo que potencia el particular uso de la técnica extra-cotidiana, técnica que por cierto otorga mayor energía para la resistencia del personaje en un contexto social adverso. Arañando la libertad en el tejido del deseo, el deseo distópico de Bresler se plasma en un viaje circular que tras la fuga de la cárcel vuelve a otro encierro, el del hospicio. Desde los cristales de un panóptico que castiga el sueño de libertad, la libertad es una utopía para esta especie de Sísifo que reincide en el encierro. Preso del sueño de libertad, este oxímoron define a Bresler.

Y en la conjunción de dos técnicas corporales se observa también la conjunción de dos principios básicos en torno a las categorías de equilibrio y oposición, claves para la conformación de un cuerpo construido sin posibilidad de integración conciliadora con el cuerpo social. En la ficción, Bresler parece castigado por sus propios deseos que, como fuerza centrífuga y a sabiendas, lo sacan de la celda un día antes del indulto y, paradójicamente, como fuerza centrípeta y a sabiendas, lo hacen regresar a la prisión, poco antes de la prescripción de su condena. Oponiendo otra lógica a la lógica hegemónica del sistema que lo encierra, eterno habitante de las fronteras resulta Bresler. Por eso, su subjetividad escindida entre diálogos y monólogos finalmente fluye en un discurso sin orden.

Al límite de la personalidad, podríamos pensar que el cuerpo de Bresler somatiza cuestiones resultantes de su entorno socio-cultural. Una multiplicidad de agentes del orden se aplica al castigo de una causa oculta en un número del expediente judicial cuyas fojas se

multiplican. Expediente cuya resolución se dilata en el tiempo y, dilatado en la espera, el cuerpo de Bresler no puede ocultar el grito de libertad que inicialmente Solange pretende ahogar. Solange es la especie de Penélope que construye el tejido del deber ser. Y mientras Solange es la fémina de la espera entre los barrotes de la cárcel, Bresler, en cambio, es el impulso del deseo que desespera en el viaje hacia la libertad. Portavoz de la resistencia, carne de cañón se vuelve Bresler en su odisea que, antes que a su anhelada Ítaca en el interior de Neuquén, lo conduce a la guerra en Europa y finalmente a la locura, sujeto alterado en su equilibrio.

Por lo expuesto, la alteración del principio de equilibrio plasmado en el cuerpo del actor resulta metáfora de la alteración del equilibrio social por la falla del sistema legal, falla penal en contra de la constitución de un sujeto en libertad. En un cuerpo social que prevé la revuelta, la aplicación de estrategias represivas se proyecta muy claramente con técnicas corporales que potencian la energía para la resistencia frente a una lógica cotidiana que ahoga la libertad. El derroche de vitalidad, como principio constructor del hecho escénico, es la exigencia energética de un *bios escénico* en un contexto social adverso a la constitución del sujeto, más bien, promotor de su disgregación. En tal sentido, el derroche de energía, tras la utilización extra-cotidiana del cuerpo del actor, deviene signo a través de Bresler en un contexto en que una subjetividad quebrada, rota, fragmentada, acorralada, se vuelve una constante que atraviesa América de Sur a Norte y, más allá del continente, penetra en una cultura que convierte en héroe al mismo sujeto que otra cultura lo condena.

Paradójica figura la de Bresler, extraña combinación de hombre-araña. Arañando la libertad, desespera enredado en la telaraña social. En la ficción, el “cuerpo personal y social” de Bresler se vuelve metáfora de una subjetividad fragmentada, disociada, en la lucha entre la distopía y la utopía, lucha que da sentido a la lógica del exceso energético de un cuerpo cuyo *ethos* parece caracterizarse por el lema: actúo luego existo. Por lo expuesto, la actuación plástica de un cuerpo, que con la práctica de la ruptura fragmenta la energía en focos de resistencia, construye un universo de imágenes que materializan la oposición a los poderes dominantes que intentan “des-subjetivizar” el mundo a fin de ponerlo bajo su control.

La dramatización corporal deviene, entonces, refugio estético de una puesta en escena en acuerdo ideológico con el texto de partida¹⁷. Y en esto el texto espectacular, o hipertexto, parece haber devorado las matrices de teatralidad plasmadas en las indicaciones escénicas del hipotexto, para vomitar una “textualización especular y espectacular de la escena” y no una mera “escenificación del texto dramático” (De Toro, 1999:41-45)¹⁸. El actor deviene, entonces, cuerpo artístico construido para la “ficción” a partir del discurso dramático y escénico de su corporeidad. Su cuerpo es el gran narrador del conflicto social que expulsa al sujeto hacia la frontera situada entre la razón y la locura. En la ficción, el sistema representado se manifiesta con la lógica de una máquina que funciona eficientemente dejando sus huellas en los cuerpos. Y en el juego escénico de una referencialidad indirecta se devela la función política de un discurso teatral que diluyendo la frontera entre ficción y realidad denuncia el orden de un mundo regido por una racionalidad cuya lógica no obedece a una construcción social armoniosa y equilibrada.

Martín Bresler, el texto dramático de A. Finzi, como hecho teatral aparece subtítulo: *Una historia verídica ocurrida en la Patagonia norte*. En el programa del espectáculo se registran fuentes históricas que remiten al hijo de un sajón habitante de San Martín de los Andes que formó parte de la trágica sublevación de más de 150 presos de la cárcel de Neuquén, en 1916. De la conocida “Matanza de Zainuco”, en el programa se citan fragmentos de las obras

de Juan Carlos Chaneton¹⁹, Jaime Quezada²⁰ y Ángel Edelman²¹.

Y en el juego especular de lo imaginario y lo real de un texto integrado al proceso social de la Norpatagonia argentina, la teatralidad de una dramaturgia construida por el director a partir del actor hace ver la puesta en crisis de un paradigma cultural desde un articulador adversativo que deviene sujeto descentrado. En fin, desde una estética teatral dominada por el drama de la otredad nos surge el planteo de cuál es el lugar de Bresler. Tal vez sólo la utopía. Más allá de las fronteras.

NOTAS

¹ En Garrido, M. (Dir.) (2010). *Actas de las I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 168-178.

² Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, S. A.

³ Feral, J. (2004). *Teatro, Teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

⁴ “Esta acción de relegar lo corporal tiene un origen histórico. La cultura de la modernidad ha favorecido una separación entre la mente y el cuerpo en que la primera subordina al segundo. Tal dualismo -que se manifiesta también como un divorcio entre el sujeto y los objetos, entre práctica y teoría, entre afecto y razón, entre naturaleza y sociedad- expresa la necesidad de los poderes dominantes de subjetivizar el mundo a fin de ponerlo bajo su control. En la época del capitalismo tardío la marginación del cuerpo adquiere también la forma de una primacía de lo reproductivo sobre lo productivo -de un imperio del signo sobre el deseo, para decirlo en términos de (Randy) Martín. Tal sería el resultado de condiciones civilizatorias -lógica de consumo, supertecnología, sociedad de la comunicación masiva que, mediante una inflación simbólica, domestican por nuevas vías al sujeto y lo despojan de protagonismo”. (Muguercía, *op.cit.*)

⁵ Muguercía, M. (1999). “Perú. Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani”, en *CELCIT. TEATRO*, año 9, nro.11-12.

⁶ Con la dirección de Carlos Ceppeda fue presentada en 2008 en Junín de los Andes, San Martín de los Andes, en Zapala en la Fiesta Provincial del Teatro (08/11/2008) y en Neuquén en la Fiesta del Teatro Independiente (05/12/2008), entre otros eventos. Y en 2009, en la X Fiesta Estival de la Patagonia en San Martín de los Andes, y en la XXIV Fiesta Nacional del Teatro en Chaco, representando a Neuquén. Recordamos que *Martin Bresler*, en 1993, fue estrenada por el Grupo *Río Vivo* con la dirección de David Zampini.

⁷ La fuente es un DVD ofrecido por los productores de la puesta en escena, el Grupo de Teatro *Los unos y los otros*.

⁸ Con el nombre del árbol de la zona de Junín de los Andes, este grupo de teatro independiente se creó en 1998 con la dirección de Jorge Villalba.

⁹ El seminario, de 120 hs., fue organizado por la Fundación Artística y Cultural *Tribu salvaje*, en el marco del plan de fomento del Instituto Nacional del Teatro, entre marzo y septiembre de 2008, con el auspicio de la Universidad Nacional del Comahue, y declarado de interés educativo por el Consejo Provincial de Educación. En el diálogo entre el actor, el director y demás participantes del seminario con la supervisión de José Luis Valenzuela, se fue observando el proceso de construcción de la puesta en escena de *Martin Bresler*.

¹⁰ De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

¹¹ En oposición a la “obra-paisaje”, la “obra-máquina” encauza la progresión dramática por encadenamiento de causa y efecto. Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques*. Paris: Aries, Actes Sud.

¹² Martins, J. (2007). “Poética para el actor”, en *Revista Teatro, CELCIT N° 22*.

¹³ Considerar el cuerpo en su dimensión escénica implica atender a las dramatizaciones que resultan “canales de simbolización” donde la fantasmática depositada en un cuerpo entra a jugar en un espacio y en un tiempo, revestida en personajes. Matoso, E. (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós.

¹⁴ Heredia, Ma. F. (2007). “Ahorro y exceso: manifestaciones de lo corporal en el teatro argentino de las últimas décadas”, en AAVV. *Teatro XXI*. UBA: Revista del GETEA.

¹⁵ Propato, C. (2008). “Notas acerca de la dramaturgia: De lo cotidiano a lo extracotidiano, de la imagen primigenia al armado de la obra”, en *Dramateatro. Revista digital*, Venezuela.

¹⁶ Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo y Dobal.

¹⁷ Entre el repertorio de técnicas de adaptación dramática, particularmente entre los procedimientos macro-textuales, A. Finzi señala la “focalización de la función ideológica”. Ver Finzi, A. (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de A. de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador, p. 100. También en un capítulo del mismo autor, en Dubatti, J. (Ed.) (2003). *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Atuel.

¹⁸ De Toro, F. (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post modernidad, feminismo, post colonialidad*. Madrid: Iberoamericana.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Cum cum nieieu, Junín de los Andes, su historia.*

²¹ *Primera historia de Neuquén, recuerdos territorianos.*

UN PUÑADITO DE HISTORIAS ESCRITO PARA LA ESCENA

Alicia Frischknecht (2010)¹

Cuatro historias en las que “están todos los viajes que no pude hacer, los que no haré, los que hice”². Más allá de la presentación de su autor, no podemos reducir la lectura a la de una literatura de viajes: otras dimensiones -espacio y tiempo- cobran con el viaje un sentido particular en la selección. Ese cruce habilitado por las obras existe solamente en el texto, en la voz autoral, en la de los personajes, espacio que es difícil de asir si no se repone por completo la apuesta a la que Finzi nos desafía.

El teatro de Finzi siempre sorprende: lo inopinado de sus historias, la compleja y completa investigación que las atraviesa, la composición del discurso de los personajes, sus matices y sus tonos particulares, ese movimiento seductor del autor que conduce a los personajes y a los espectadores por una sinuosa trampa en la que se ve envuelto para desprenderse de la vía de la lógica, de lo esperable, de lo conocido y lo real. Para su dramaturgia, los intérpretes son múltiples, como lo son las lecturas que amerita esa compleja trama/trampa. El texto dramático no puede ser pensado sino a través de la recuperación de una dinámica que teje y desteje permanentemente la trama y el sentido que refiere. Se trata, como el propio Finzi señalara, de un “texto mestizo o de un texto polifónico (...) despliega un campo visual susceptible de leerse desde los modos en que relatan las artes visuales”³, pero que admite también la plasticidad de lo sonoro, de lo lingüístico.

Un puñado de historias escritas, editadas o puestas en escena en contextos bien diferentes de la obra de Finzi, entre 1989 y 2007. Chiflados, soñadores, delincuentes, trasnochados viven en sus páginas, configuran ese juego compositivo que pretende seducir al espectador.

Declara Finzi que escribió *Camino de cornisa* en 1986, con la voluntad de explorar el “espacio de intercambio, un espacio alquímico, donde su produce la maravilla”⁴, la frontera. El desierto, el viento, la noche, la fe en la máquina dan paso a un encuentro inesperado. Sebastián Crisólogo, soldado del ejército de Roca, interpela a los cinco pasajeros del Plymouth detenidos por el azar en ese desolado paraje para actualizar su reclamo, aquellas tierras que espera se le devuelvan. El presente del viaje, las expectativas de la fiesta glamorosa, los deseos particulares se desdibujan para dar lugar a otra utopía en la que los órdenes están alterados. No será la confianza progresista la que devuelva a los cinco a su ruta, sino la “esfera del destino”⁵, ese ojo de vidrio que va a ser lo que vuelva a poner en marcha el automóvil. El silencio del desierto articula el paso a esa otra dimensión en que los sentidos se multiplican, en el que las historias de los cinco pasajeros del Plymouth son atrapadas por una historia complicada con el paisaje, con la historia de la Patagonia y con sus personajes mitológicos.

Allá, ya nos ha descubierto, se confunde con el cielo, hasta que el cielo sea un solo pedazo gris y el sol se acabe hundiendo entre las huellas. Porque los caminos no tragan saliva, tragan tierra, y lo que vamos dejando atrás también se convierte en cielo, esos son los caminos en el sur, me contaba papá, de tan largos se parecen al agua cuando la marea sube, en el mar⁶.

El vuelo a través del Atlántico marca la entrada a otra fábula, otro viaje, el encuentro entre Lindbergh y Saint-Exupéry (en *Primavera, 1928* de 2007). Si bien el espacio habilita un corrimiento hacia otras geografías, el mismo personaje garantiza la relación con la encrucijada por espacios y tiempos que reconocemos como familiares a lo patagónico: otro episodio distrae

el periplo, la niebla sobre el San Lorenzo, sobre la planicie de Abraham y la aparición de ese “prodigio de la naturaleza”, el animal que va a cambiar su piel, que va a dar lugar a una metamorfosis subyugante. Un debate sobre la aviación, sobre el lenguaje, sobre la identidad de los personajes, sobre el amor y sobre la escritura.

Saint-Exupéry: ¿Sabe, Lindbergh? Yo soy escritor. Y como soy escritor vivo en las novelas, ¿entiende? Ese es mi destino. Hoy estoy aquí; mañana, ¿quién lo sabe?⁷

Las notas del autor van interpretando la trama, no se resignan a reponer las indicaciones para la escenografía, dialogan con el lector, con el director. El vuelo también es la alternativa del autor que se refugia en una estructura caprichosa: incrusta una composición de tres partes, “La naturaleza y sus prodigios”, para la que las coordenadas pierden absolutamente su sentido.

La leyenda del Dorado o Aguirre, el Marañón (1989) nos sumerge en la historia americana. Otro aventurero, con la necesaria dosis de locura, anima la empresa en cierto modo insólita. Nuevamente, la clave para describir la dramaturgia del autor no puede encontrarse en un formalismo clásico: las didascalías que adquieren valor narrativo, las interrupciones temporales constantes, esa suerte de realismo mágico sugerido para la esfera teatral, se conjugan en un discurso marcadamente poético. Son operaciones que dan cuenta de sus propios recorridos investigativos, de su propia experimentación escrituraria.

El humor ácido, corrosivo y provocador, rasgo característico del autor, marca el tono de *Voto y madrugó* (2002). Producto de un contexto histórico complejo, nuestra historia reciente, los avatares de fines de 2001, la desazón política, para el que las tres palabras que esgrimen los personajes en sus pancartas, “esperanza, trabajo, democracia”, en el orden en que se las quiera, terminan por perder su sentido. Se hacen parte, a través de los carteles, del discurso de los personajes, Jeremías y Crescencio, pegadores de carteles políticos, como aquellos otros que son depositarios de la dedicatoria de Finzi. Otras palabras, las del Manifiesto Comunista, articulan a lo largo de la obra el pensamiento de Jeremías, de Magallanes. Son esos “versos que encandilaron” a Jeremías, a pesar de que no sabe quién es el autor, sólo la fecha en que se escribieron aquellas palabras a las que reconoce una dimensión poética, 1848:

Lo que no es anónimo es esa porción de sogas que los pescadores en la Patagonia le dan a sus criaturas; la pasan por rebozador medio harina de coirón, medio concha molida. Y no es anónimo porque tampoco alcanza. ¿Hay bala, Crescencio? ¡Entonces, estos carteles están disfrazados! ¡Porque las papeletas del voto no las escribimos ni usted, ni yo, ni los ilusionados, ni los estafados! ¡No, no va, la cosa; un balazo más al cuerpo y el sol, mire, no me lo aguanta!⁸

Como nos ha acostumbrado, los dos personajes dialogan con entidades y criaturas que no parecen de este mundo pero que se mueven con soltura en la escena: Magallanes, una pulga andaluza, Blake, el cancerbero a quien le crece, en el curso de la obra, su tercera cabeza. Magallanes se escucha en *off*. Desafíos a los que incita al lector, al espectador, al director: un ejercicio de interpretación que nos libra, al tiempo que nos amarra, a condiciones particulares de diálogo con otros sentidos, con otras superficies textuales, con otras esferas de producción de significados.

Una exhaustiva cronología y un cuidadoso estudio acompañan las cuatro obras seleccionadas para el volumen, a cargo de José Luis Caputo. Como no puede ser de otra manera, Caputo elige otro orden para la lectura, *La leyenda del Dorado o Aguirre, el Marañón*,

en primer lugar; *Camino de cornisa*, *Voto y madrugada* y para cerrar, *Primavera*, 1928. Busca en este otro orden las líneas que capturen la esencia de la dramaturgia de Finzi: la dimensión mítica de la primera, el espacio utópico de la frontera, en *Camino de cornisa*, la precariedad compositiva de *Voto y madrugada* y, finalmente, los límites de la experiencia real en *Primavera*, 1928. Cierra el volumen el comentario de Jorge Dubatti, “Alejandro Finzi, teórico del teatro”, y una exhaustiva bibliografía.

NOTAS

¹ En referencia a: Alejandro Finzi (2009). *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. Prólogo a cargo de Denise Delprat, estudio crítico, Jorge Luis Caputo. Comentario y bibliografía a cargo de Jorge A. Dubatti; p. 216.

El artículo de A. Frischknecht fue publicado por Telondefondo, *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2010, versión *on line*.

² En sus palabras liminares, p. 7.

³ Entrevista incluida en E. Trozzo *et al.* (2004). *Didáctica del teatro II. Una didáctica del teatro para el nivel polimodal*. Mendoza: INTeatro-UNCuyo.

⁴ En Alejandro Finzi, *De escénicas y partidas* (2003). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 8. Entrevista realizada por Emilia Deffis de Calvo.

⁵ Alejandro Finzi, *Tablón de...*, ob. cit., p. 45.

⁶ *Idem*, p. 25.

⁷ *Idem*, p. 70.

⁸ *Idem*, p. 70.

PERSONAJE Y AUTOR
EN *SUEÑE*, CARMELINDA DE ALEJANDRO FINZI

Laura Marcoccia (2011)¹

"We are such stuff as dreams are made on".
(Shakespeare, 1611. *La tempestad*, IV,1)

Seguramente Edward Kienholz no imaginó, mientras montaba su instalación² *La espera* para el Museo de Nueva York, en 1965, que el personaje que ubicaría sentado en el centro de su obra un día se levantaría de su sillón.

La mujer que descansa o duerme ¿o muere?, mientras espera, fue bautizada por la dramaturgia de Alejandro Finzi³: Carmelinda. El personaje migra de la instalación, y como una criatura pirandelliana, busca todos los senderos que le ofrece la escena para construir su teatralización. Carmelinda se desplaza por un entramado compositivo que conjuga diversos lenguajes, el personaje es todos los lenguajes que se expanden en el instante eterno de la instalación.

El autor presenta un cuidado especial por la obra de arte de Kienholz, y este esmero se hace evidente en el carácter poético que imprime al texto teatral, al punto de trascender el discurso del personaje y la condición técnica de las didascalias. Finzi está pensando en una pieza teatral como un proyecto plástico, estético, literario.

Primero, la instalación

En ocasión de una entrevista⁴, se le preguntó a Alejandro Finzi acerca de la génesis de *Sueño*, *Carmelinda*⁵ y él expresó que se trataba de un encargo de Jorge Mateus, el director del grupo Callejón de Agua, de Quito. Mateus le indicó la instalación de Edward Kienholz *La espera* porque él quería volver a actuar al término de su función como director de la Escuela de Teatro de la Universidad Central de Ecuador.

Edward Kienholz, fallecido en 1994, fue un artista norteamericano especializado en instalaciones. *La espera* reproduce una escena cotidiana⁶: la de una mujer sentada en un sillón de la sala de su casa, quien parece haber quedado dormida tras dejar caer una labor de bordado a sus pies.

En la pieza teatral, Carmelinda espera a Ernesto, un hombre que finalmente no volverá a su vida. A través de un monólogo, va entablando diálogos, entonces habla con Nicasio, el pajarito que tiene en una jaula de pie; con el abuelo, en el retrato del cuadro grande en la pared que domina la escena, y habla con Ernesto, al leer sus cartas. Ernesto es su amor, un calderero de barcos que le ha enviado, en muy pocas palabras, datos técnicos de su trabajo y la esperanza probable de su regreso. Ella se las rebusca para encontrar alguna reminiscencia romántica en esas líneas, mientras le reprocha a su hombre el tener que saber de su paradero solo a través de las estampillas de los sobres. En el devenir de la obra, Carmelinda borda, lee, habla, descubre que su pájaro está muerto en la jaula y, hundida en la más absoluta soledad, se sienta a esperar.

El personaje: esperar, dormir y soñar en la espera

El personaje femenino que se yergue de su asiento nació personaje. Carmelinda migra de la instalación a la fantasía de Alejandro Finzi, quien, tal como Pirandello en *Seis personajes*

en *busca de autor*, pudo haberse sorprendido un poco con esta llegada. Como en la obra del autor italiano, en *Sueño*, *Carmelinda* aparece la noción de la preexistencia del personaje que pretende representar una historia que le pertenece, que es anterior a la creación misma del dramaturgo.

Como una realidad autosuficiente, Carmelinda asume su encarnación vía la palabra poética de Finzi, quien va desnudando su intimidad. Ella misma es una posible metáfora de aquellos anhelos personales que se desea tanto, es decir, que se está dispuesto a creerlos reales y tangibles, como sea, dejándose llevar por el más pequeño indicio. No importa si la lógica dice que solo es la imaginación y que ellos aún están muy lejos de estar sucediendo verdaderamente.

En Carmelinda hay una obstinación por esperar a Ernesto que trasunta el dolor por el abandono, una soledad que cala muy hondo. Toda la atmósfera que genera su discurso imprime una melancolía que conmueve. A través del monólogo, se deja entrever un ser humano con sus vicisitudes reales.

De a poco se va descubriendo el universo de la protagonista y los recuerdos acerca de sus días con Ernesto, de quien se intuye el desprecio hasta que, en el final, ella se propone dormir y soñar, definitivamente.

Carmelinda: Ahora sí. Ernesto va a llegar en cualquier momento, ya lo sé. Si cree que después de todo este tiempo puede traerme de regalo una torta, se equivoca.

Yo quiero otra cosa, ¿está claro?

Dejo el bordado aquí. Y me quedo así, para que me vea, no bien abra la puerta.

Para que me encuentre dormida. Profundamente dormida. Yo, sueño.

Y un día el destino golpea a su puerta, pero ella no lo sabrá:

Un lento silencio crece entre las sombras. Ellas, aunque muy pronto la mañana se las lleve, todavía acompañan a la durmiente.

Un instante después se oyen los pasos de alguien que sube por una escalera vieja. Quien llega se ha detenido. Luego se escuchan tres golpes en la puerta.

Quizás la única que no pueda escucharlos sea Carmelinda. Por eso, el recién llegado vuelve a golpear con un poco de insistencia.

Solo le responde el silencio.

Se oye el picaporte, que se mueve.

¿Cómo es el sonido de una puerta que no se abre desde hace mucho tiempo?

El autor y el discurso didascálico

La obra se comporta como un poema, no es un producto estético independiente de la instalación. De ahí la necesidad de poner especial atención sobre el discurso didascálico, porque este constituye el lugar en donde el dramaturgo es el sujeto de la enunciación, en donde se evidencia su presencia y refuerza el carácter literario del mismo en consonancia con la obra artística que constituye su escenario. Dice el autor al iniciar la obra:

El dispositivo escénico debe reproducir, con la mayor fidelidad posible, la instalación *The Wait*, del artista Edward Kienholz,

<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1996/Articles0796/EKienholz.html>.

Puede también encontrarse una fotografía de la obra en el libro de Walter Hopps *Kienholz: a retrospective: Edward and Nancy Reddin Kienholz*, with contributions by

Rosetta Brooks, Whitney Museum of American Art, New York, 1996.

La precisión del dato marca su intencionalidad y a la vez da pie al monólogo del personaje que tienen en común ambas producciones artísticas.

Al comenzar el espectáculo, tal vez, Carmelinda haga esta confesión: “¿Cómo realizó Edward Kienholz esta instalación?”.

(...)

Aquí donde yo estoy, él, Kienholz trajo la oscuridad. En la oscuridad todo se ve. Ella me reconoce. Un hilo de luz es lo único que no se ve. Lo que está quieto y se repite. Lo que anda a tientas, porque no se difunde.

Kienholz hizo esta instalación en California, en 1965. ¿Eso es lejos o es tarde?

Aquí se advierte que más allá de la didascalia técnica con la que se inicia el texto, el personaje toma distancia de su entorno para mostrarlo, presenta la instalación y refuerza la independencia de su discurso cuando dice: “Al comenzar el espectáculo Carmelinda ‘tal vez’ haga esta confesión”. Carmelinda resuelve qué decir.

Patrice Pavis en su indispensable *Diccionario del teatro* define “didascalias” como “indicaciones dadas por el autor a sus actores para interpretar el texto dramático, o indicaciones escénicas”. Para Fernando de Toro (1990), las didascalias no son solamente las indicaciones escénicas del texto dramático sino también toda información contenida en el diálogo de los personajes, tales como descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de los personajes, etc. Incluyendo la mención de sus nombres, los cuales identifican a cada escritor, datos sobre características físicas, espacios y tiempos, etc.

En *Sueño, Carmelinda*, hay dos tipos de didascalias: las que son indicaciones meramente técnicas, que describen condiciones de producción de enunciados, y otras que, además de marcar la interpretación funcionan como discurso poético. Estas últimas son las que interesan particularmente en este trabajo.

Esta carta no deja de tener un aire, digamos, romántico, sentimental. Carmelinda piensa lo mismo y por eso será que aprieta contra su pecho otro de los retratos, casi robándolo de su mesita.

Más allá de que el espectador de la obra perciba el sentimiento amoroso de Carmelinda porque aprieta contra su pecho uno de los retratos de la mesita, el “aire romántico” de la carta está dado por lo escrito, la idea de sentimental no surge naturalmente sino a instancias del conocimiento previo que se tenga de la obra o de las características de la imagen elaborada por Finzi.

Apenas iniciada la obra, Carmelinda pregunta al pájaro de la jaula: “¿Escuchás Nicasio?” y la didascalia responde: “No hay nada que escuchar, salvo la sombra. Sombra preñada entre la noche y el encierro”. Y ante la reiteración de la pregunta de Carmelinda, la didascalia vuelve a contestar: “Ahora sí, para el que tenga oído agudo como el de Carmelinda: el sonido de un tren, muy distante”.

Estas didascalias, lejos de ser únicamente técnicas, no solo corresponden a la descripción del contexto de la enunciación sino que evidencian una intencionalidad poética basada en la construcción de figuras como la prosopopeya y la metáfora.

También cambian su naturaleza lingüística y se transforman fundamentalmente en signos visuales y sonoros y la mayoría de las veces se revela su valor estético con la realización

de las mismas: “El traqueteo de una locomotora cruza las paredes y crece con su respiración de asmática”.

Adquieren un peso tan importante como el mismo discurso del personaje. Por momentos es todo una sola cosa, ambos discursos son uno solo, es un *continuum*:

Carmelinda borda con infinito cuidado el nombre del buque. Mientras, se escucha la tos de la locomotora: El Expreso deja la estación y se aleja.

Para ella, estos pequeños detalles que restan no llevan demasiado tiempo. Listo.

Carmelinda: Ya está.

No hay transición en el deslizamiento del rol de dramaturgo al de narrador. El dramaturgo da la palabra a los personajes pero el narrador da su versión personal de las acciones de los personajes. En *Sueño, Carmelinda* aparecen didascalias comentativas, subjetivas y valorativas, por ejemplo mientras Carmelinda borda, habla con el pajarito, disgustada por las cartas de Ernesto, de pronto se pincha, entonces entre signos de exclamación dice el autor: “¡La bordadora acaba de pincharse un dedo con esa aguja bendita!”. Y más adelante vuelve a comentar sobre la aguja: “Es esa aguja desgraciada”.

El dramaturgo sigue siendo narrador al ponerse en contacto directo con el lector, mediante la evocación de una acción pretérita:

Carmelinda: Ernesto Puñales, hombre de pocas palabras. “El que trabaja, no conversa”, me decía.

Una torta de naranja. ¿Te gusta?

Dijo que sí con ese gesto suyo.

¿Otra porción?

Ernesto había dicho que sí.

Y están también las constantes apelaciones directas al lector del que reclama cooperación:

La bordadora algo acaba de escuchar. Sin embargo, ni el abuelo colgado ahí detrás, con su fiera pose fotográfica, ni Nicasio, ni yo tampoco, escuchamos algo. ¿Y ustedes?

También en este otro ejemplo:

Carmelinda: Vení, Nicasio.

Ah, te oí.

¿Ustedes también?

Todas las didascalias apuntan a la sensibilidad con las que el autor interpreta lo que Carmelinda quiere hacer o decir y siente: el personaje parece estar dictando al autor sus gestos, sus sentimientos. Se diría que el personaje seduce al autor y se le impone. Su autodefinición y autonomía recuerdan, como se dijo anteriormente, a aquellos personajes que buscaban un autor en Pirandello. “Suspira, Carmelinda. Qué remedio”.

En síntesis, el texto dramático contiene signos para ser leídos y para ser representados. Sin duda una obra de teatro se escribe con la idea subyacente de la representación, está concebida para ser representada. Pero en *Sueño, Carmelinda* la instancia escrituraria es de suma importancia para comprender la concepción de teatro como reproducción de la instalación. Todos los lenguajes se entrelazan para tal construcción y particularmente es el discurso literario, la esencia poética la que realza el valor estético de la obra artística: es arte

y solo arte.

Sueño, Carmelinda es la historia de una mujer que sueña, que espera lo que sueña y que quiere pensar el amor desde esa enorme ilusión que tiene, dice Finzi. En complicidad con el personaje el autor hace visible una existencia que está cristalizada en el instante eterno de la instalación. Junto a él, Carmelinda desanda el tiempo de los momentos previos que la hubo de sumir en un sueño contundentemente eterno, en una escena cuidadosamente resuelta.

En la obra se muestra con la máxima claridad que ser verdadero, es decir, ser representable y estar representado significa tener más vida que simplemente ser real. Y la instalación, su albergue, como dispositivo escénico, captura la fragilidad de Carmelinda en su mundo propio, clausurado, en el que el sueño conspira con la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

CAMILLETTI, Gerardo (2001). “Lo poético y lo pictórico”. *Pagine Corsare*, Pier Paolo Pasolini Pages.

DE TORO, Fernando (1990). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

PERALTA, Gabriela. “Todo buen texto se disuelve en escena, como un caramelo se disuelve en la boca”, entrevista a Alejandro Finzi, 14/12/2006, en: *Agencia ISA Información Social Alternativa*.

PIRANDELLO, Luigi (1994). *Seis personajes en busca de autor*. Bogotá: Nuevo Siglo.

NOTAS

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.) (2011). *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera, 1929-2010)*. Neuquén: Educo, p. 96-105.

² Una instalación artística es un género de arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1970. Las instalaciones incorporan cualquier medio para crear una experiencia visceral o conceptual en un ambiente determinado. Los artistas de instalaciones por lo general incorporan el espacio de demostración, tomando este espacio como un elemento más de la obra, sean estos espacios públicos museos, galerías de arte o espacios urbanos diversos.

³ Alejandro Finzi es un docente de la Universidad Nacional del Comahue, un inspirado dramaturgo que ha escrito numerosas obras, de las cuales algunas han sido representadas tanto en nuestro país como en otros escenarios de América Latina y Europa.

⁴ Entrevista realizada por Gabriel Peralta para la Agencia ISA Información Social Alternativa.

⁵ La obra fue presentada por primera vez en París, en mayo 2005, por el Théâtre Hibou, (Catherine Ferri, Bruno Debrant y Luis Jaime Cortez) en traducción de Denise Delprat.

En Argentina se estrenó en el 2007, en Buenos Aires, con puesta de Daniela Ferrari. La obra participó del Festival Nacional de Teatro, organizado por la UN y ganó el Diploma destacado en dramaturgia del Premio Teatro del Mundo, 2006/07 de la UBA. Fue Editada por el MNBA de Neuquén, en 2009.

En 2011 se estrenará en Salinas, Ecuador, con puesta de Verónica Chiriboga; en Costa Rica, con montaje de María Bonilla y tendrá una nueva puesta en Buenos Aires, con la interpretación de Lina de Simone.

⁶ Un mueble antiguo, bajo, de madera maciza y oscura, aparece recostado sobre la pared, y sobre la alzada, tutelando la sala, un cuadro de marco oval, un retrato de un hombre. Delante del mueble, sobre uno de los lados, hay una lámpara de pie y, sobre el otro, una jaula de pájaro, también de pie. En el centro, sobre una alfombra, una mujer está sentada en un sillón, junto a este una pequeña mesa completamente cubierta de portarretratos. Muy próximos también, en el piso hay un pequeño apoya pie sobre el que se extiende una labor y, más allá, un canasto con elementos para bordar.

PALABRA POÉTICA Y DENUNCIA
Voto y madrugada de Alejandro Finzi

Patricia M. Vaianella (2011)¹

A Marta Lena Paz
A Nora Dávila
In memoriam.

Jeremías: (...) el pan no se amasa con promesa, se amasa con derecho. Además, ahora que la ley enviudó, no por vieja sino por crimen, ahí están los charlatanes buscando casamiento. Solo que el derecho no es una palabra, es pelea. (*Voto y madrugada*: 62)

Magallanes: Y pasé completamente desapercibido. Fijate cómo estarían los políticos de entretenidos, distribuyéndose favores y prometiéndose cargos a último momento, que ni me vieron pasar. (*Voto y madrugada*: 73)

Para comenzar

La producción teatral² de Alejandro Finzi, autor nacido en Buenos Aires y que reside en la capital de la provincia de Neuquén desde 1984, se erige -en nuestra opinión- como un hito fundacional de las literaturas argentina, latinoamericana y universal. Respaldan esta premisa las publicaciones, traducciones y representaciones teatrales en diversos lugares del mundo. También, las distinciones que ha merecido: en 2007 el Festival de Biarritz en el espacio de “Cine y cultura latinoamericanas” dedicó su sección “teatro” a la obra integral del autor argentino y en este año, el Instituto Nacional de Teatro le otorgó “la distinción a la trayectoria patagónica por su contribución al teatro nacional”.

Voto y madrugada, escrita en el año 2000 y publicada por primera vez en 2007, se constituye en una pieza singular porque -desde la teatralidad y el humor- conlleva una significación doble y profunda hacia quienes vivimos en sociedades injustas en las que el poder avasalla a todos sus habitantes, sobre todo, a los más pobres y desprotegidos: vale la pena luchar por los ideales y únicamente el amor hace posible la construcción de una nueva “mirada” de la realidad. Para ello, nuestro autor nos presenta -en una zona de las afueras de una ciudad- a dos pegadores de carteles, Jeremías y Crescencio, acompañados por seres extraordinarios -Blake y Magallanes- y por representaciones del sol y de la luna, cuyas imágenes pintadas nos recuerdan a los relatos infantiles que conocimos en nuestra niñez. En ese ámbito -cercano a la contienda electoral-, lleno de sombras, de sonidos y de silencios, conocemos como lectores y espectadores, acciones disparatadas que nos transmiten vivencias sencillas pero esenciales. Además, reconocemos un singular empleo de las didascalias -en las que muchas veces “se escurre” el mismo Finzi- así como también el uso del lenguaje de la oralidad que se entretreje en el discurso poético.

El ataque al poder político injusto, a las votaciones fraudulentas y a la extorsión desmedida para quienes no comparten la ideología del poder de turno se constituye como un eje central de la obra. El mismo Finzi³ expresa: “*Voto y madrugada* es, también la historia de una estafa, la de los políticos”. Pero también, como decíamos en palabras precedentes -cito textual de la misma fuente-: “... es, por eso, un homenaje a la ingenuidad y a la ilusión de todo un país, el nuestro”.

Según lo expuesto, nos proponemos profundizar en el estudio del:
-sentido del mundo representado;

- análisis de la construcción dramática y de los recursos escénicos;
- lenguaje.

Sentido del mundo representado

Jeremías

Con su presencia comienza la obra frente a un paredón vacío, sin carteles y pegatinas. Trae al sol sujeto con una cadena desde Río Gallegos. “Una bala de goma” ha agujereado la cabeza del “astro”. Junto con Crescencio lo curan. Rechaza el ambiente electoral en el que la trampa, la mentira, el fraude, la injusticia ahogan los derechos individuales y desconocen la existencia del hambre y de la falta de trabajo:

- Aquí tiene la bala anónima. Mírela bien. Otros la llaman bala de goma.
- No, Crescencio. No hay balas anónimas. Todas tienen nombre y apellido, dirección y remitente, porque el destinatario siempre es el hambre, la necesidad... (...)
- ... y la libreta de desocupado. Lo que no es anónimo es esa porción de sogas que los pescadores en la Patagonia les dan a sus criaturas: la pasan por rebozador medio de harina de coirón, medio concha molida. Y no es anónimo porque tampoco alcanza. (31-32)⁴

Diseña con su compañero “una pira”, formada por papeles-boletas y parte del aceite empetrolado que trae del sur con el fin de destruirlas. Como el personaje de Martín en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato y Adán en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal decide - con Crescencio-mujer- ir al sur, Ushuaia, con el fin de “airearse” del clima de opresión que los invade en la gran ciudad.

Crescencio

Pelea por el paredón vacío y limpio. Trae a la luna desde el Amazonas. La afirma con un ladrillo o con un trozo de madera. Enfermero, meteorólogo. Cuida el engrudo que le queda como un tesoro, pero, finalmente lo comparte con Jeremías. Define de modo singular la “amnesia” que aparece en la sociedad: “Amnesia es lo que abunda: de la local, de la general, de la cómplice” (49), “de la involuntaria”. (50)

La pulga andaluza, Magallanes

Vive en el morral de Jeremías en una cajita. Sobrevive a un naufragio y por casualidad se encuentra con Jeremías en Río Negro. Allí consigue un puesto en la compañía de Daniel Vitulich, actor a quien el autor le dedica la obra. Desde la ficción, ha conocido a un escorpión, llamado Andrei, que aparece en la pieza *Chaneton* de nuestro autor. En *Voto y madrugó* se lo describe de este modo: “... supe que el bicho se quedó en una barda al lado del Limay para investigar la muerte de un periodista”. (38)

Blake, un bicho de dos cabezas⁵

A lo largo de la obra Crescencio lo transporta en un carrito. Al comienzo del encuentro con Jeremías, no permite que este se acerque porque no se conocen. Poco a poco la situación se modifica. Cuando nace su tercera cabeza asistimos a una situación semejante a la de un parto: lo socorren los pegadores de carteles en funciones de médico y enfermero.

Los políticos

Desde las “Indicaciones para una puesta en escena”, cuando se describen los carteles que llevan los protagonistas, el de Crescencio expresa con letras mayúsculas: “VOTE A CARLOS TRANZA”. Si bien el vocablo original en México se escribe con “s” y aquí aparece escrito con “z”, el significado que nos brinda el Diccionario de la Real Academia Española es “tramposo/trampa”⁶. Esta connotación se profundiza a medida que dialogan los personajes. Citamos algunos ejemplos significativos:

- En las recién mencionadas “Indicaciones para una puesta en escena”: “Aquello que prometen los carteles es, desde hace mucho, siempre lo mismo...”.

- Crescencio le dice a Blake: “Con un peso y medio que pagan, capaz que para tu bufandita me alcanza”.

- Jeremías describe a quienes atacan a los que no quieren pactar con la clase dirigente: “¡Criminales, vendidos, entregadores! ¡Están cargando contra los que se niegan a vender su voto!; (...) Este es un campo de asesinato, campo electoral...”.

- El mismo Jeremías, más adelante, brinda su idea de rechazo a causa del fraude: “¿Los vio?: eran los políticos, a los gritos, queriendo repartir documentos de identidad en las puertas del cementerio. Hoy es el día de los comicios, sí”.

Análisis de la construcción dramática

Voto y madrugada posee una estructura lineal ya que los protagonistas actúan en el escenario con un paredón de fondo. Allí comparten sus preocupaciones, sus angustias y sus inquietudes para vencer a quienes ejercen la política de modo ilegal.

Cuando Jeremías y Crescencio desaparecen de la escena porque decidieron unir sus soledades e ir al sur austral, la obra culmina con un diálogo entre Magallanes y Blake. En realidad, Magallanes es quien interpreta los susurros de su interlocutor: frente a la injusticia provocada por la indiferencia de los políticos, deciden seguir a sus compañeros de ruta y continuar la labor de quienes los precedieron, Magallanes y Solís. De este modo, cierra esta didascalía la pieza: “Blake y Magallanes, en su tablita, se acercan al barquito, porque la navegación, viento en popa, será larga, y la aventura marinera, para todos, recién comienza”.

Recursos escénicos

Como siempre sucede en las obras de Finzi en “Indicaciones para una puesta en escena” expresa: “Debe prestarse particular atención a los decorados sonoros propuestos a lo largo de la obra”. Sí, porque los sonidos constituyen un elemento constitutivo esencial hasta tal punto que podríamos afirmar que “el ámbito auditivo” conforma un personaje más dentro de la acción dramática. Descubrimos:

a.- sonidos: de sirenas

b.- ruidos: balaceras, disparos, metrallas, gritos, vozarrones, (ruidos) de megáfonos y camiones. Merece transcribirse una de las dos didascalías en las que descubrimos la mezcla o hibridez de los sonidos. Se relacionan con el momento de la operación de Blake: “Se oye la balacera, entre jingles políticos, discursos, aplausos, vivas, bombos, bombas de estruendo, órdenes, contraórdenes, voces de alto y clamor de justicia (...)”.

c.- silencios: como el de Crescencio ensimismado, el provocado por la veda política y el del final que deviene después de la explosión que pergeñaron en sus mentes Jeremías y

Crescencio para destruir al mundo electoral pero que ejecutó Magallanes.

Lenguaje

Compartimos con Rosina Rodríguez de Bonet, que prologa *La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón*, sus conceptos cuando se refiere a que todo el teatro finziano se impregna de una poesía que conmueve y emociona tanto en la contemplación de la escena como en la lectura⁷.

Podría decirse que en esta pieza -en particular- el lenguaje poético-metafórico (“la luna guarda promesas de enamorados”), (“él quiere poner el pecho, abierto cada mañana, pero no para trabajar de colador”) se entremezcla con el coloquial-cotidiano (“Venga con la mamá”), (“Bajá de una vez”). También, en este entretejido teatral conviven poemas (“En mí puedes imitar ese tiempo del año en que no existen hojas, o algunas amarillas penden de aquellas ramas, que el viento agita, coros en ruinas donde, ha poco, cantaron dulces pájaros”), el comienzo de la canción creada por la escritora mexicana Consuelo Velázquez en 1940 (“bésame, bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez”) y lo que en las indicaciones escénicas aparecen como versos pero que en realidad forman parte del *Manifiesto comunista* de Karl Marx (1848) (“... para centralizar todos los instrumentos/de producción en manos del Estado./Es decir de los obreros organizados en clase/dominante”)⁸. Debemos agregar, asimismo, que el lenguaje se ve enriquecido por vocablos que provienen de distintas disciplinas: Biología, Medicina, Geografía, Meteorología.

La presencia-cómplice del autor en las didascalias provoca en el lector una reacción risueña, paralela a la que imaginamos cuando vemos a los personajes de esta obra en escena: ante la pelea “a cartelazos” de Jeremías y Crescencio, el autor expresa:

¿Qué necesidad hay de que la gente se grite de esa manera?: Parece que necesidad hay, porque Crescencio y Jeremías se trenzan, a cartelazo limpio y a brochazo -no tan limpio- en una guerra sin cuartel: se dan sin asco pero con engrudo.

Conclusiones

Para Finzi “el teatro (...) es la forma que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma”. También, “la resistencia íntima a develar la verdad, aquello que exhibe un espectáculo que se proyecta como objeto artístico”⁹. Ambas definiciones nos ayudan a desentrañar el entretejido conceptual a partir del cual *Voto y madrugó* se constituye como un grito de esperanza en medio de una sociedad en la que la verdad y los hechos responsables de la clase dirigente, política, no se muestran como un modelo a seguir. Esta obra, escrita en el 2000, se manifiesta como una voz profética, anticipatoria, de los hechos ocurridos en nuestro país en los años siguientes. Aún no los hemos superado. Y se siguen repitiendo.

Los personajes -Jeremías, cuya etimología nos remite a “el elevado”¹⁰; Crescencio, cuyo origen nos permite pensar en “el que crece”¹¹; Ana Clara, la maestra que enseñó a Jeremías a leer y escribir; Ana, “compasión o Dios se ha compadecido”¹²; Clara, “ilustre, de sentimientos puros y limpios”¹³- se manifiestan en el receptor como una “brisa suave que reconforta” en medio de los que ejercen el poder con atropello, silencio, violencia y destrucción.

Las figuras del sol y de la luna así como Blake y Magallanes¹⁴ complementan a los anteriores. Brindan un oxígeno “sanador” -desde lo lúdico- a las situaciones-“límite” planteadas en una sociedad enferma cuyos políticos se muestran como “ovejas” cuando en

realidad se aprovechan de las situaciones como “lobos depredadores”.

Complementan lo esbozado el uso privilegiado del espacio sonoro múltiple -sonidos, ruidos, silencios- así como también la presencia diversa del lenguaje -metafórico, de la oralidad, transcripción de poemas, el comienzo de una canción y de fragmentos de la obra de Marx.

Como síntesis, culminamos nuestro aporte con palabras del mismo Alejandro Finzi: “*Voto y madrugó* es para quienes integramos este grupo, el recuerdo de Daniel Vitulich y la certeza de que la ilusión y el sueño, como un río, nos sigue juntando”.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de consulta general:

BUSTOS FERNÁNDEZ, María Amelia (Comp.), (1996). *La literatura en la Patagonia norte*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

TAHAN, Halima (Ed.), (2000). *Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

VIDELA de RIVERO, Gloria y CASTELLINO, Marta Elena (Ed.), (2004). *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.

V.V.A.A. (2007). *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. Buenos Aires: Argentores.

V.V.A.A. (2004). *Didáctica del teatro 2*. Mendoza: Instituto Nacional del Teatro-Facultad de Artes y diseño del espectáculo, Universidad Nacional de Cuyo.

Bibliografía consultada en Internet:

DRAE. *Microsoft@ EncartaR 2009 1993-2008* Microsoft Corporation.

<http://www.misabueso.com/nombres/nombre.php?submit=submit&nombre=jerem%C3%ADas>.

Consultado (en Red): agosto 1 del 2010.

http://www.misabueso.com/nombres/nombre_crescencio.ht_ Consultado (en Red): 1° de agosto del 2010.

http://www.misabueso.com/nombres/nombre_ana.html. Consultado (en Red): 1° de agosto del 2010.

http://www.misabueso.com/nombres/nombre_clara.html. Consultado (en Red) 1° de agosto del 2010.

Obras del autor:

FINZI, Alejandro (2009). *Tablón de estrellas. Camino de cornisa. Primavera 1928. Leyenda de El Dorado o Aguirre el Marañón. Voto y madrugó*. (Prólogo de Denise Delprat. Estudio crítico a cargo de José Luis Caputo, con un texto de Jorge Dubatti). Buenos Aires: Colihue.

----- (2007). *Voto y madrugó. Teatro 2000*. Neuquén: El fracaso.

----- (2005). *Patagonia, corral de estrellas*. (Ciclo de obras de teatro patagónico). Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

----- (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

----- (1994). *Leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón. Benigar*. Neuquén: Fondo Editorial Neuquino.

Otros textos del autor y acerca del autor, con una publicación del diario Río Negro:

FINZI, Alejandro (2008). *Dramaturgia del personaje e Historia: entre la escritura documental y la escritura ficcional*. Neuquén. Sin indicación bibliográfica por el momento.

RODRÍGUEZ DE BONET, Rosina (1994). “Prólogo”. FINZI, Alejandro: *Leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón*. Neuquén: Fondo Editorial Neuquino, p. 5-6.

ROUILLET, Eduardo (2009). *Muchas miradas de un mismo drama*.

[Http://www.rionegro.com.ar/diario/2009/03/31123468017174.php](http://www.rionegro.com.ar/diario/2009/03/31123468017174.php).

NOTAS

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.) (2011). *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Luis Alberto "Kique" Sánchez Vera, 1929-2010)*. Neuquén: Educo, p. 194-204.

² Merecen mencionarse entre su producción: *Viejos hospitales; Barcelona 1922; Molino rojo o un camino ancho y desierto; Aguirre, el Marañón o La Leyenda de El Dorado; Camino de cornisa; Martín Bresler; Benigar; Chaneton; Bairoletto y Germinal; La piel o la vía alterna del complemento; El secreto de la Isla Huemul; Patagonia corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupéry; La isla del fin del siglo; Mazzocchi; Sueño, Carmelinda; Primavera, 1928...*

³ Finzi, Alejandro (2007). "Acerca de voto y madrugó", en *Voto y madrugó. Teatro 2000*. Neuquén: El fracaso, p. 14-15.

⁴ Finzi, Alejandro (2007). *Op. cit.* Todas las citas en bastardilla corresponden a esta edición.

⁵ Blake en el transcurso de la obra genera otra cabeza.

⁶ DRAE. *Microsoft@ EncartaR 2009 1993-2008CMicrosoft Corporation*.

⁷ Rodríguez de Bonet, 1994:5-6.

⁸ Respetamos la escritura de la obra.

⁹ Finzi, Alejandro (2008). *Dramaturgia del personaje e Historia: entre la escritura documental y la escritura ficcional*. Neuquén. Sin indicación bibliográfica por el momento.

¹⁰ Recuperado de [http://www.misabueso.com/nombres/nombre.php?](http://www.misabueso.com/nombres/nombre.php?submit=submit&nombre=jerem%C3%ADas)

[submit=submit&nombre=jerem%C3%ADas](http://www.misabueso.com/nombres/nombre_crescencio.ht). Consultado (en Red): agosto 1 del 2010.

¹¹ Recuperado de http://www.misabueso.com/nombres/nombre_crescencio.ht.

¹² Recuperado de http://www.misabueso.com/nombres/nombre_ana.html.

¹³ Recuperado de http://www.misabueso.com/nombres/nombre_clara.html.

¹⁴ En "Indicaciones para un puesta en escena" Finzi expresa con respecto a los personajes: "La inmovilidad de Blake es absoluta".

- A Magallanes, claro está, no se la ve, pero escucharla, se la escucha muy bien.

- En la Tate Gallery de Londres se encuentra el único retrato existente de Blake. Lleva por título *El Cancerbero* y es obra de William Blake.

GRUPO DE TEATRO RÍO VIVO

(En *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo, 2011, p. 168-183;193-196)

Oswaldo Calafati

Antes de tratar la dramaturgia y el teatro de Alejandro Finzi es imprescindible referirse al Grupo de Teatro Río Vivo, creado por el dramaturgo cordobés y el actor y director Daniel Vitulich en 1986, como una feliz continuación de uno de los elencos de Teatro de la Universidad Nacional del Comahue. Es necesario aclarar que varios elencos fueron auspiciados en distintas circunstancias por la Secretaría de Extensión Universitaria o por el Decanato o el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de esa casa de estudios.

Según información suministrada por el propio grupo, el mismo tuvo dos orientaciones fundamentales: la realización o concretización artística teatral y la difusión de una dramaturgia fuertemente ligada al campo pedagógico y social.

Este grupo teatral, de pocos integrantes, recuerda, en muchos aspectos, al Teatro Íntimo que creó Strindberg en Estocolmo en 1907. Y esta comparación es válida, quizás, también por su postura estética, simbolista, a pesar de los esfuerzos de su teórico de cabecera, José Luis Valenzuela, por querer caracterizar su trabajo como adscripto a las nuevas tendencias postmodernas. Como veremos al tratar la dramaturgia de Finzi, esta opinión es, por lo menos, discutible.

En sus quince años de vida, este grupo de “teatro de cámara” estuvo constituido, fundamentalmente, por Alejandro Finzi como su dramaturgo principal. Puede afirmarse que el grupo se organizó con la finalidad de poner en escena las obras de Finzi, con una fuerte y cercana vigilancia del mismo, en una época en que los dramaturgos suelen ser “interpretados” de diversas maneras por los directores o por los actores. Daniel Vitulich fue el actor que mejor interpretó -según declaraciones reiteradas del mismo Finzi- sus intenciones estéticas e ideológicas. Desgraciadamente, Vitulich falleció abruptamente en 1998, a los 40 años de edad, circunstancia muy lamentada por el dramaturgo, que había encontrado su intérprete ideal y uno de sus mejores amigos.

Cierta sobriedad gestual, un trabajo intensamente introspectivo y un físico y rostro triste y un poco añorado hacía de Vitulich el mejor intérprete de las obras-sonatas de Finzi.

El grupo fue completado por varios actores, en distintas circunstancias y obras, pero sus principales integrantes fueron además de Vitulich, Javier Santanera, Gabriel Urweider, Oscar Vera, Pablo Donato, Marcela Cánepa, Luis Giustincich, María Lara Acosta, Anahí Muñoz, María Rufino y Grisel Nicolau.

Como directores podemos mencionar a José Luis Valenzuela, David Zampini, María Rosa Pfeiffer, Víctor Mayol y últimamente, Cheté Cavagliatto, en Córdoba.

En los “decorados sonoros”, en que tanto insiste Finzi, han colaborado sus hijos Daniel y Andrés Finzi, además del conocido musicalizador Jorge Enei. En muchas oportunidades, aparece, en los programas de mano, su esposa Laura Vega, como asistente. Los afiches y programas fueron diseñados e ilustrados por los conocidos plásticos Eduardo Carnero y Liliana Montes Le Fort y en la escenografía, colaboró también el Teatro de las Dos Lunas, de General Roca, dirigido también por Valenzuela, docente de la Universidad Nacional de Córdoba.

La trayectoria de Río Vivo es muy rica y estuvo signada por el destino itinerante e internacional que caracteriza a la obra de Alejandro Finzi.

Su actividad comienza en 1987 con la puesta de *Viejos hospitales*, la obra paradigmática e iniciática del dramaturgo cordobés que había obtenido un importante galardón

en 1982-83 en un concurso realizado en Metz, Francia.

En 1988, ofreció la creación colectiva *Historias de un querer*, visión teatral de la adolescencia en comunidades latinoamericanas pobres y en 1989, con la dirección de Valenzuela, *Benigar*, obra de Finzi invitada especialmente al III Festival Nacional de Teatro realizado ese año en Córdoba. Esta obra da inicio a una “labor de rescate de personajes patagónicos muchas veces olvidados, estando presentes en la geografía patagónica y en el ámbito nacional”.

Al año siguiente, se concretó *Reunión de escuela*, obra caracterizada por el mismo Finzi como “teatro de urgencia, heredero del de la guerra civil española, ya que se creó en ocasión de la amenaza que grupos parapoliciales hicieron a estudiantes de las escuelas de Cipolletti, Río Negro, el año anterior”.

Con la dirección de David Zampini en 1993, se puso en escena *Martín Bresler*. Con esta obra es el primer grupo patagónico invitado a participar de un festival europeo, el XVI Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, en Oporto, Portugal.

Al año siguiente, el conjunto ofreció la obra *Chaneton*, con dirección de José Luis Valenzuela. Esta obra, premiada en el Concurso Nacional de Dramaturgia 1993 del Fondo Nacional de las Artes, fue ampliamente difundida en Neuquén, ofreciéndose en Chos Malal, con la asistencia de familiares del periodista neuquino cuya lucha contra la censura finalizó con su alevoso asesinato. Tuvo una gran circulación, apoyada por asociaciones de periodistas, en el Festival Latinoamericano de Teatro, realizado en Córdoba, en el XII Festival Internacional de Teatro de Lieja, en Bélgica y se presentó también en Colombia.

En 1995, Vitulich preparó *La maestra*, como un trabajo para obtener su título en la Escuela Provincial de Titeres. Un año antes el grupo había conocido a su autor, el famoso dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, creador del teatro popular de Cali y su obra se adaptaba a las duras luchas que estaban realizando esos años los docentes neuquinos contra la frustrada implantación, en Neuquén, de la Ley Federal de Educación, que tuvo su culminación en 1996 y 1997 con las “puebladas” de Cutral Có y Plaza Huinul. Hay que recordar que esas propuestas dieron origen a los fogoneros y piqueteros, una forma de protesta y movilización social que se iban a difundir después por todo el país, con el fracaso del modelo neoliberal que quería imponer el gobierno nacional.

Pero *La maestra*, además, fue una verdadera joya de puesta en escena no ortodoxa, con actuación predominantemente deíctica, con un espacio escénico de tipo épico y una evidente estilización del texto dramático en una puesta intertextual. El personaje de la maestra se transformó en un verdadero ícono simbólico, rodeada de grandes muñecos que recordaban las puestas callejeras del Bread and Puppet Theatre neoyorkino manipulados sabiamente por sus compañeros titiriteros. La actriz María (Mary) Rufino se desempeñó en el rol central con una gran expresividad. Esta es, a nuestro entender, una de las pocas puestas en escena memorables del teatro neuquino. Y esta obra representó a Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro de 1997.

En 1996, Río Vivo representó *Bairoletto y Germinal*, obra inscripta dentro del proyecto de recuperación de personajes neuquinos desconocidos. La dirigió José Luis Valenzuela y fue invitada al IV Encuentro Nacional de Teatro de Córdoba y al XV Festival Internacional de Teatro de Lieja, en Bélgica, donde comenzó una gira que se extendió por Alemania y Polonia, en la que todo el grupo se puso en contacto directo con la tradición de Grotowski y de Kantor. La prensa polaca elogió vivamente a Río Vivo y a la obra, comentando la sorpresa que provocó en el público de ese país, con tan profundas tradiciones católicas, que la imagen de la virgen

descendiera de su nicho devocional para traer “un rato de alivio y esperanza” a los sufridos personajes.

En 1998, ofreció *El secreto de la isla Huemul*, con puesta de David Zampini y eficaz actuación de Luis Giustinch y María Lara Acosta. En 1999, llevó a la escena *El cruce de La Pampa*, una de las pocas obras de otro autor, Rafael Bruza en este caso, finalizando la actividad del grupo con la obra *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*, unipersonal escrito para permitir que el actor Javier Santanera concretara una beca en Europa. Pero el extraordinario personaje convocó a un seminario internacional que se realizó en la Universidad Nacional del Comahue. El fallecimiento de Daniel Vitulich hirió de muerte al conjunto que en julio de 2001 finalizó sus actividades con la puesta de *Voto y madrugó*, una de las últimas obras de Finzi. Ese mes, el diario local *La mañana del Sur* publicó una extensa nota central a doble página como homenaje al grupo en sus quince años de existencia. Ése fue su canto del cisne.

La obra de Alejandro Finzi

Finzi es un dramaturgo cordobés nacido en 1951, licenciado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba y radicado en la ciudad de Neuquén desde 1984, donde desempeñó varias actividades en la Universidad Nacional del Comahue, en donde en la actualidad ocupa el cargo de profesor titular de Literatura Europea Contemporánea y dirige un grupo de investigación. Obtuvo el doctorado en Literatura Comparada en la Universidad Laval, de Québec, Canadá, donde residen sus dos hijos. Realizó investigaciones en la década del 80 en el Centro de Sociología del Teatro del Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas, especialmente invitado por la Unión de Sociedades de Arte Dramático de Francia y el Teatro de la Røle.

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

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

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

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

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

Más que ubicarlo como regionalista crítico (Barei, 1990), un mero experimentalista (Sagaseta, 1995), un propugnador de una nueva conciencia histórica (Bustos Fernández, 1994) o

un representante de las nuevas tendencias (Valenzuela, *passim*) creemos que este autor se remonta a las funciones más remotas del teatro, a su función sacrificial expiatoria, para ser estrictos, con una evidente finalidad catártica y didáctica.

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

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

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

Para este análisis, hemos tenido en cuenta toda la obra conocida del autor hasta la fecha, es decir, unos treinta y siete trabajos¹, de los que cuatro son obras didácticas, uno es un programa radiofónico, dos son adaptaciones de poemas (uno, muy notable, *Albatri*, merecerá un tratamiento aparte) y cuatro son exposiciones de teatro danza. Restan veintiséis obras teatrales, desde 1968 hasta el 2005 que fueron escritas en treinta y ocho años de vida, desde los diecisiete hasta los cincuenta y cinco años de edad del autor. De estas veintiséis obras, diez son de temática patagónica. Tomaremos esas diez, más otras siete, por lo que nuestro corpus se ciñe a lo que consideramos las diecisiete obras principales de este dramaturgo.

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

Un análisis actancial de las obras del corpus devela lo que podríamos denominar una estética de la expiación. Los personajes no desarrollan acciones sino que son objetos de una pasión. El espacio escénico, siempre cerrado, es un verdadero calvario donde el personaje central está aislado y es torturado, mientras sus alocuciones son reflexiones solitarias, a veces muy ingenuas y añiadas, al estilo de la *loquela* poética propuesta por Julia Kristeva. Se trata de criaturas -como en el teatro absurdistas- desoladas, inermes, que musitan o balbucean sus infortunios. No hay acción, trama ni desenlace. El conflicto, consustanciado como un destino

trágico, no se resuelve sino que se encona. Los oponentes son fuerzas naturales, naturalizados como instancias abstractas del mal. Los actores de estas obras tienen que tener una formación grotowskiana, porque las obras son ceremonias sacrificiales en donde los protagonistas son un Agnus Dei o un Ecce Homo.

Ningún objeto del deseo es obtenido por los sujetos. En *Extranjeros*, Elena no encuentra a Tobías y debido a las maquinaciones del Explorador y del Gran Juez (presente sólo por medio de un altavoz en ésta y en otras varias obras) es devuelta a su isla. En *Viejos hospitales*, la madre no consigue salvar la vida de su hijo ya que sus oponentes, su marido, las enfermeras y el mismo médico no la ayudan. En *Molino rojo*, el poeta loco Fijman es destruido gracias a la acción del Médico, del Guardiacárcel y de su propio padre. En *Aguirre...*, el héroe se estrella contra el Juez, el Gobernador y el mismo rey de España. En *Camino de cornisa*, la sensitiva Isabel sufre una metamorfosis, al estilo kafkiano y se transforma, ya en la frontera, en el horroroso pájaro vampiro mapuche Pihuchén. En *Benigar*, el protagonista lucha sin esperanza contra un río y contra la imagen de su padre, sin poder terminar su diccionario mapuche. En *La isla del fin del siglo*, todos los personajes articulan una serie de monólogos tristes, mientras asisten al desmoronamiento de la Patagonia. En *La piel*, obra fundamental con elementos autobiográficos, Walter insiste en escribir una guía sobre los patos de la República, mientras el doctor Demorgongón (un demonio renacentista) lo somete a una serie de operaciones que acaban con su vida. En *Albatri*, basada en el poema homónimo de Baudelaire, el hermoso albatros, que sólo puede volar (metáfora del poeta) sucumbe a la irrisión de los marineros, que lo sacrifican. Martín Bresler, héroe de la obra de ese nombre, es perseguido y condenado por un Juez inexorable, que lo hace apresar un día antes de su posible liberación definitiva, para terminar muriendo en un manicomio. En *Chaneton*, el periodista cae asesinado por defender la justicia y la libertad. Los personajes de *Bairoletto* y *Germinal* son perseguidos por Doble Faz mientras soportan una vida miserable y triste. En *El secreto de la isla Huemul*, una pareja es hostigada por manifestar libremente su amor. En la obra *Patagonia, corral de estrellas...* Saint Exupéry se estrella, con su avión, en su viaje a la Patagonia. Jeremías, el simpático pegacarteles de *Voto y madrugó*, hace una crítica despiadada del sistema electoralista liberal, soñando con una democracia muy alejada de la actual realidad y que parece entrever en un “libro de poemas” encontrado en un tacho de basura: el manifiesto comunista; *Mazzocchi*, el poeta suicida y *Carmelinda*, la infortunada protagonista, sueñan otra realidad mientras sucumben en el estólido mundo presente. En algunas piezas, Finzi introduce una serie de personajes animales: el alacrán, conocido como el Príncipe Andrei, en *Chaneton*; la pulga andaluza Magallanes y el bicho de tres cabezas Blake en *Voto y madrugó*; el grillo Auguste Rodin, en *Mazzocchi* y la araña Solange en *Martín Bresler*. Todos ellos son ayudantes naturalizados como fuerzas benéficas pero al mismo tiempo caricaturizados y minimizados en sus posibilidades de modificar las situaciones en las que aparecen como acompañantes o meros confidentes.

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

Es conocido el gusto del dramaturgo por lo que él mismo denomina sus “decorados sonoros”.

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

Finalmente, habría que considerar su defensa de la poesía y del teatro simbolista. Finzi no entiende a la poesía como un decorado hermoso y vistoso para agradar a la platea, sino como el único medio “político” para defender al sujeto en la actualidad. Sólo el discurso poético honra apropiadamente al enunciador, encerrado y atrincherado defensivamente en su yo, que, por ese mismo motivo, no puede madurar y crecer apropiadamente. Es decir, somos como niños asustados que tenemos miedo de crecer. Este es el tema, justamente, de *El pájaro azul* de Maeterlinck, autor al que gusta citar Finzi y que, por medio de parábolas simbólicas, tan apreciadas por sus contemporáneos, se refería a profundos problemas de la existencia humana. La poesía propone la utopía de un verdadero espacio compartido en el que los hombres puedan comunicarse libremente, sin ataduras económicas y sociales.

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

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

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

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

(...)

Albatri: una fugaz maravilla

Una de las pocas puestas en escena de importancia de los últimos años llevadas a cabo en Neuquén fue la realización, por parte de un amplio grupo de artistas del teatro aunados comunitariamente sin diferencias, como ya lo habían hecho en los intentos de formar la Comedia Neuquina, en el Ensamble de Ópera de Calle para concretar *Albatri* a fines de 1991.

Un trabajo similar había sido ofrecido, poco tiempo antes, por el Teatro Tascáble, de Bérnago, en Neuquén.

Aprovechando un subsidio para el área teatro de la Fundación Antorchas de ese año se integró un equipo con participantes del coro universitario de la UNC, los grupos Claroscuro y Después de Todo y músicos independientes. El elenco de actores sumó cuarenta y dos integrantes, la casi totalidad de los actores de Neuquén capital; la escenografía en medios naturales, al aire libre, estuvo a cargo de Vilma Chiodin, Juan Carlos Romero y Jorge Michelotti y el vestuario, de Oscar Sarhan, Marité Corbera, Vilma Chiodin y Ana M. Arrazola. Como asistente de coreografía trabajó la brillante Marcela Cánepa. La dramaturgia, basada en el poema homónimo de Baudelaire, fue escrita por Alejandro Finzi, la dirección escénica estuvo a cargo de Cecilia Arcucci, la dirección musical del maestro Daniel Costanza y la dirección general de Fernando Aragón Escudero.

Nunca Neuquén asistió a un despliegue tan monumental y artísticamente tan significativo como en esta oportunidad. Hay que lamentar sólo su fugacidad, la imposibilidad económica que hubo para repetirla o para poder hacerla conocer en el resto del país y del mundo.

La puesta se hizo al aire libre, en la zona de las bardas de la ciudad, en el alto, cerca del predio ocupado por la Universidad Nacional del Comahue, en una zona conocida como El Balcón del Valle. Era una obra musical, cantada y danzada, con mucha percusión, con los protagonistas, que encarnaban distintos tipos de albatros y personajes, montados en zancos, lo que hacía a la obra riesgosa y difícil de seguir por los espectadores y de realizar por todos los participantes que formaban grupos móviles. Un total de unas cincuenta personas trabajaron para llevar a cabo esta obra.

Sin embargo, a pesar de algunas dificultades producidas por la poca colaboración municipal, la extraña obra, más parecida a una procesión religiosa que a un espectáculo teatral fue seguida por muchísima gente, cerca de un millar, que se agolpó para presenciar la fascinante ceremonia.

La trama, muy sencilla en el poema original, fue enriquecida por Finzi, que desarrolló una amplia cosmogonía mítica simbólica al mejor estilo del teatro medieval o del teatro español barroco, con personajes como el Ciego, la Memoria, la Rapsoda, el Coro, el Mago cuidador de la Máquina del Tiempo, el Niño, el Albatros Tambor y el Albatros Poeta. La nueva trama trató de exponer el drama de la existencia de la poesía en un Mundo-Barco tripulado por los hombres que cazan, ciegan y matan al Albatros Tambor para ser luego encantados por el Albatros Poeta. Hay un final feliz ya que el Albatros Tambor resucita y el Albatros Poeta, ya muerto, es reconocido por todos.

Este trabajo inusitado fue repetido unos días después en el Camping Municipal Bariloche, junto al lago Moreno, en San Carlos de Bariloche y la comunidad de esa ciudad rionegrina también la apreció en toda su belleza y complejidad. El periodismo hizo un amplio eco de esta actividad y los elogios fueron abundantes en los medios de la zona.

Fue una puesta autotextual, en un espacio simbólico-expresionista pero abierto, móvil,

lúdico, muy difícil de clasificar y más próximo al espacio circense y ceremonial de una procesión carnavalesca, como las que dieron origen a la Commedia dell'Arte. Realmente, fue una experiencia única que demostró la madurez de los artistas neuquinos.

NOTA

¹ 1968: *Los Co*. 1972: *Excursión*. 1980: *Lejana Ítaca*. 1982: *Nocturno o el viento siempre al Sur; Viejos hospitales*. 1983: *Extranjeros o Elena de Guadalupe; Buzones de un edificio de departamentos; Barcelona, 1922; Españoles en la Patagonia*. 1986: *Canto del cisne; Molino rojo o un camino alto y desierto; Aguirre, el Marañón o la leyenda del Dorado*. 1987: *Reunión de escuela; Camino de cornisa o Línea Sur, 1942*. 1988: *Detrás, las fronteras*. 1989: *Benigar*. 1990: *La piel o la vía alterna del complemento*. 1991: *Historias del conejo corredor; Vigilia para un ángel o un ángel del dolor; Albatrí, ópera de calle; Territorios (ciclo radiofónico)*. 1992: *La isla del fin del siglo; Pedrin en las calles; Mascaró* (adaptación de la novela de Haroldo Conti); *Ballet Pessoa* (teatro danza); *Martin Bresler*. 1993: *Amares; Chaneton*. 1994: *Bairoletto y Germinal*. 1997: *Noticias patagónicas* (teatro-danza). 1998: *El secreto de la isla Huemul; Boyerito et Ayelén* (teatro danza). 2000: *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry; Sueño a las olas* (teatro danza); *Voto y madruco*. 2004: *Mazzocchi; El niño travieso*. 2005: *Sueño, Carmelinda*.

POESÍA, HOMENAJE Y CRÍTICA

Mazzocchi de Alejandro Finzi

(En Garrido, A., Dir., 2012. *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Educo, p. 93-108)

Patricia Vaianella (2012)

*“A mi hijo Ignacio Sarmiento,
presencia entrañable de la vida”.*

Mazzocchi de Alejandro Finzi se estrena el 2 de septiembre de 2004, en la sala Azucena Carmona, del Complejo del Teatro Real, ciudad de Córdoba. Es una producción de la Comedia Cordobesa. Es retomada en 2009 y sigue hasta ahora en cartel. Participa del Festival del Mercosur en 2005, del Ciclo de la Memoria, del Ciclo Retro en 2009, del Festival País Teatral en 2009 y 2010, con funciones en el Teatro Nacional Cervantes y El Centro Cultural Haroldo Conti de Buenos Aires. Ha hecho una gira por el norte patagónico el año pasado y gira provincial en 2005, 2009 y 2010. Este año hace presentaciones para escuelas de enseñanza media. El espectáculo continúa en cartel, a siete años de su estreno. Tiene en carpeta giras nacionales e internacionales. La obra ha sido traducida al inglés por Michael Waile.

Es interpretada por Alvin Astorga con dirección de José Luis Valenzuela.

*Usted está solo
yo salí de mi cabaña
para decirle esto
que está solo en este camino
pero allá
hay voces
sé que sufre
sé todo porque usted tiene
lo que los hombres llevan consigo
la pobreza
no no
salí de mi cabaña
para decirle que está solo
váyase
no diga nada
en el camino no hay nadie. (Mazzocchi, 1985:238)¹*

Alberto E. Mazzocchi

Nació en Las Varillas, Departamento de San Justo, Córdoba, el 21 de septiembre de 1937. Fue, se puede inducir, alguien sin demasiado aprecio por la educación sistematizada, ni aún la académica formación que le hubiera ofrecido la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Universidad Nacional de Córdoba, la que abandonará por el año 1956 cuando contaba con 18 años para abrazar un derrotero plenamente personal, autodidacta. Abril de 1957, primer viaje sorpresivo a Buenos Aires, del cual no tenemos demasiados datos de su actividad en esa ciudad. Viaje sin reparo que se volverá a repetir en agosto del mismo año. Por lo que Federico Undiano relata en su ficha biográfica, tal vez el primero se debiera a una desazón amorosa y el segundo

a la inminencia de ser incorporado al Servicio Militar Obligatorio. Motivo este último que lo llevará, ya de regreso en la ciudad de Córdoba, a perpetrar su primer intento de suicidio, ingiriendo fármacos que lo llevarán al estado de coma. Septiembre de 1957, internación psiquiátrica, terapia de *electroshock* y fuga. Además, exceptuado de cumplir con la milicia. Enero de 1958, segundo intento de suicidio. Luego de una discusión con la madre, y en su presencia, se hiere a la altura del corazón con un cuchillo. Nueva internación psiquiátrica a instancias de su madre en el Sanatorio Las Rosas. Otra vez logra fugarse y con ayuda de su amigo F. Undiano obtiene los medios para viajar nuevamente a Buenos Aires, lejos del alcance de su madre quien, hasta que él cumpliera la mayoría de edad -veintidós años-, tenía derecho a decidir por su hijo y a acosarlo según hizo, tal relata en sus comentarios su amigo antes mencionado F. Undiano. Abril de 1958, Córdoba, tercer intento de suicidio, cortándose las venas de la muñeca izquierda. Nuevo intento fallido e internación en el Hospital Córdoba. Marzo de 1959, Mazzocchi viaja a Montevideo, Uruguay, a reunirse con F. Undiano, una vez más para escapar del cerco materno: aún es menor de edad. Luego de intentar trabajar infructuosamente, se dedica un tiempo al vagabundeo. Junio de 1959, abandona Montevideo rumbo a Córdoba. Diciembre de 1959, se casa con Lidia, diez años mayor que él. La relación se deteriora casi inmediatamente, en medio de violentas peleas. Lidia lo abandona y vuelve a la casa paterna. El poeta no se resignará a esto: a punta de pistola obliga a su mujer a regresar con él. Se instalan en una pensión de la ciudad de Córdoba en donde es sorprendido por la policía, que tenía órdenes de captura sobre él. A cien metros de la pensión, en las inmediaciones del Parque Sarmiento, siendo las 13,30 horas aproximadamente, se dispara un tiro en la sien. Tenía tan solo veintidós años².

Comenzamos...

El teatro es -para Alejandro Finzi- aquel ámbito de la cultura que propone atentar contra la banalidad y la masificación de los discursos. (...) es el lugar donde la maravilla se va a vivir para contarnos de su soledad, de sus muertes y sus partos. Y eso lo hace noche a noche. De terca que es. (Molinari)

¡Qué cierta definición! Nos coloca en ese recodo donde las pasiones humanas, las miserias y la génesis de la vida se muestran. Y es el espectador-lector quien de alguna manera, al compartir el texto y/o la escena, trasciende a sí mismo y se modifica.

En el marco de lo esbozado en el párrafo precedente, cabe preguntarse: ¿la obra *Mazzocchi* (2004, inédita) nos hace partícipes de estas vivencias?

Intentaremos desentrañarlas. Para ello, tendremos en cuenta cómo se entrelazan:

-los discursos de los personajes Alberto Mazzocchi y el grillo Auguste Rodin, cuya voz aparece en *off*;

-las didascalias, plenas de imágenes visuales y sonoras, metáforas, sinestesias, la pluralidad de nominaciones con que los personajes son enunciados, la intromisión del autor en el texto;

-los símbolos;

-el instante final de la vida del poeta referido y homenajeado y los fragmentos de sus poemas que recita³.

Lo expuesto se constituirá en un medio para comprender por qué Finzi ficcionaliza a Alberto Mazzocchi, cómo la producción de ambos autores dialoga con las acciones y de qué

modo algunos miembros de la sociedad refuerzan la paulatina destrucción de quienes viven, agónicamente, “en los márgenes”.

Nuestro trabajo propone el análisis de:

- el sentido del mundo representado,
- la construcción dramática y los recursos escénicos,
- el lenguaje.

El sentido del mundo representado

Alberto Mazzocchi

Lo ubicamos únicamente con un impermeable, una boina, una camisa, un morral y un encendedor, a orillas del Río de la Plata, en el puerto de Montevideo. La policía lo persigue y él huye, corre, se esconde. No les contesta casi. Cuando lo hace, evade las respuestas. No tiene nombre ni destino. Recuerda a Córdoba como su lugar de nacimiento. Desconoce su provincia. La soledad lo agobia. También, la incomprensión y la brutalidad de quienes ejercen el poder. Se protege en la naturaleza que lo recibe.

Solo el contacto con un caballo provoca un cambio en medio de un matorral. Se humaniza y lo quiere curar, limpiar la herida. Rasga su camisa para envolver/proteger la herida. Le expresa:

Venga, venga conmigo. Es un cimarrón, parece. ¿Qué, usted está huyendo, eh? Venga, vamos. También soy bagual, ¿sabe? No se asuste. No, no tengo lazo, montura. No tengo bozal. Cimarrón, sí. Me escapé del corral. ¿Qué no lo van a encontrar? a mí tampoco. Usted y yo, a pelo, al galope, hasta donde haya un hogar, qué le parece. Un hogar, mire lo que le digo. ¿Qué está lastimado, usted?

La cura no llega porque el caballo escapa. Esta conciencia “de lo otro” y “por lo otro” lo prepara para un nuevo vínculo, el del grillo Auguste Rodin. Su presencia provoca una apertura en su ser: le da su nombre y apellido, le recita sus poemas, le cuenta su vida en el hospicio. Sin embargo, cuando cree que Rodin ha muerto, saca el revólver que había colocado en su morral y se suicida.

Auguste Rodin, el grillo

Su nombre y apellido nos recuerdan al escultor francés (En el fragmento del poema *He besado*, que inicia la obra, de alguna manera se preanuncia la presencia de Rodin). Tiene el mismo trabajo. Viaja como polizón en un barco que lleva quebracho al puerto de Calais. Lo encuentran los marineros y lo tiran al río. Lo salva un poema de Alberto Mazzocchi, hecho barquito de papel. Necesita calor. El poeta lo cobija con un pedazo de camisa rasgada pero no posee la quitina para mejorarle su esqueleto. Desaparece. Recita el poema final.

La policía

Aparece en la “duermevela” del poeta. Su actitud y discurso conllevan violencia, maltrato, actitud omnipotente. Tiene el mismo trato con el caballo al que persigue en el matorral:

¡Por la ribera, la bestia. Por la costa. Los matorrales, esos. Que no escape. Quieto, ahí. Fustazo. Fustazo entre las patas. Otro, otro más. Castiguenlo, que así estos aprenden. Sacrifiquenlo. No. No lo maten todavía!

La construcción dramática

La obra se estructura a partir del desvarío del protagonista, provocado por su soledad, incomunicación, presencia de la muerte. Abre la escena un fragmento del poema, *He besado*, en el que la muerte se manifiesta como una presencia “fría y solitaria” como la del mármol. Su sinrazón nos permite reconstruir distintos momentos desordenados: el hoy, en Montevideo, después de fugarse del lugar donde estaba hospitalizado; el pasado, en Córdoba, en un hospicio. En este mundo de delirio, el poeta se permite “monodialogar” con seres de la naturaleza que no lo castigan sino que es él quien los cuida.

La acción culmina con algunos versos de otro poema de Mazzocchi, “es preciso parecerse a los grillos”, en la voz del grillo Rodin. En él, se unen la naturaleza y el poeta en vivencias cercanas a la muerte.

Recursos escénicos

Finzi expresa con respecto al mundo sonoro, presente en sus obras:

La acotación del mundo sonoro es esencial para mí. Yo asocio el texto dramático con una partitura. El trabajo del actor con la palabra lírica es indisoluble del espacio musical. El campo sonoro se pone en diálogo con mis personajes. (Artal, 2005)

Desde las didascalias el espectro sonoro acompaña al protagonista y a sus imaginarios interlocutores y se interrelaciona con el ámbito espacial en que estos se desplazan:

-ámbito portuario: en medio de la oscuridad y semioscuridad: “Silencio”, “la sirena de un barco”, “el golpeteo corto de las olas”;

-mundo de la naturaleza: en medio de un pajonal o pastizal, cercano al puerto: “el galope encierra la noche en un corral”, “el relincho del animal que se debate, acorralado”;

-la sonoridad relacionada con hechos vitales esenciales del personaje: “Un lento silencio” preanuncia el encuentro con Rodin; al final de la obra, después de la muerte del poeta, “Oscuridad”;

-(lo sonoro) vinculado con el espacio o ámbito visual: “le responde un silencio preñado por las olas del río”.

Lenguaje

Fernando De Toro precisa las características de la escritura de Finzi al decir que: (...) explota la naturaleza misma del lenguaje metaforizándolo, a fin de revelar lo que no es expresable o, más bien, no es expresable con un lenguaje racional. Esto es parte de la estrategia escritural de Finzi puesto que se manifiesta en todos sus textos. (De Toro, 2008:325)

En *Mazzocchi*, a esa riqueza sensorial, sensual, la descubrimos en:

- las didascalías;
 - las metáforas: “El horizonte se enciende”, “El plenilunio del invierno montevideano se convierte en una lamparita que cuelga del cielo”;
 - las imágenes visuales: “En un bolsillo de su impermeable Mazzocchi encuentra un puñado desordenado de papeles”, “Mazzocchi se detiene, busca un papel en sus bolsillos, busca encender un cigarrillo”;
 - las sinestesias: “Un nubarrón cruza la luna y la empuja al río pero antes que se ahogue una rana conversadora se la traga”, “A lo lejos se escucha el relincho de un caballo”;
 - la selección de sustantivos y adjetivos para describir el ámbito en el que Mazzocchi es presentado, posee caracteres negativos: “oscuridad”, “una semioscuridad”, “silencio”, “matorral”, “ciudad distante”;
 - el empleo reiterado de adjetivos indefinidos: “algún pájaro”, “otro recodo del río”, “alguna piedra”, “algunos golpes secos”;
 - la intromisión del autor en el texto por medio de diversos recursos:
 - a- adjetivación: “El muchacho trata de esconder su triste bolso entre algunas piedras”, “golpeteo corto de las olas”;
 - b- diminutivos: “Hace con él un barquito de papel”;
 - c- verbos expresivos que reflejan la posición cercana-participativa del autor: “El río trae nuevamente la voz del barco”;
 - d- inclusión en diversos tipos de oraciones: “¿Auguste Rodin sigue con atención la lectura del poema? Esperemos que sí”, “¿Qué hará con eso?”.
- Deseamos agregar que Finzi, intencionalmente, ha seleccionado multiplicidad de formas para nombrar a los personajes en las acotaciones escénicas:

Alberto Mazzocchi: “Alberto Mazzocchi”, “Mazzocchi”, “El muchacho”, “El poeta”, “Alberto”;

Auguste Rodin: “El grillo”, “El insecto”, “Auguste Rodin”, “Auguste”, “Rodin”.

-los parlamentos de los personajes: consideramos muy relevante cómo en el texto Finzi ha relacionado de manera singular versos de poemas que el poeta recita para sí y para Rodin: *He besado, Tengo que viajar como todos los que viajan a altas horas de la noche, Para nadie, para mí mismo que después quedo solo, Olvidaba decirte, Tengo ojos de animal, Son demasiados, Es preciso parecerse a los grillos*, y el texto completo *Realmente hubiera podido* con la voz de los personajes. El empleo del vocabulario en unos y otros insta un diálogo profundo e íntimo entre ambos discursos. Por ejemplo, cuando aparece el caballo, Mazzocchi recita fragmentos del poema *Tengo ojos de animal* (5), en el que se incluye como tal y caracteriza al equino como un ser original⁴:

Nosotros los animales somos seres muy tristes
y a medianoche en mi ventana se arrima un perro
y me dice los perros que él ha visto muertos
mientras venía camino a mi casa (...)
ayer ha muerto un caballo
y nosotros los animales hemos dicho entre nosotros
que es muy triste que se haya muerto un caballo como él
sobre las hierbas salvajes esté tendido
este cuerpo que hiede que fue de un caballo (...)
sin embargo nos ha impresionado
a nosotros los animales que el viento

este viento que nos choca a nosotros en el hocico y a los árboles
imitara nuestro canto fúnebre
nosotros los animales no tenemos sentimientos
en la vasta soledad
solamente nos hace falta comer para vivir (...)⁵.

La presencia de los símbolos se filtra en los diálogos:

-“barquito de papel”⁶ nos remite a la navegación y al viaje (Cirlot, 1981:98). Lo descubrimos cuando Mazzocchi tira al río una parte de *Tengo que viajar* y Rodin habla de él como su tabla de salvación en el río;

-“caballo” connota “energía cósmica”, “instintos”, “movimiento cíclico de la vida” (Cirlot, 1981:110-111). Aparece en medio del pastizal cuando el poeta se escapa de la policía. Promueve en el escritor una movilización, un cambio.

Para concluir...

En un reportaje que forma parte de la edición de *Tablón de estrellas*, Finzi define al teatro como “el lugar donde quisiéramos mostrarnos los unos a los otros, en nuestra soledad, en nuestra terrible soledad, balbuceando y reaprendiendo a hablar”. (Caputo, 2009:183)

La lectura y análisis de *Mazzocchi* nos han permitido adentrarnos en el mundo sin sosiego de lo humano, en la pasión “en carne viva” de quien fuera en vida el poeta cordobés. Su discurso poético, entremezclado en la obra con las acciones, muestra la singularidad de su escritura que nos recuerda la de los versos de Temuco de Neruda, la del *Trilce* de Vallejo, la del *Poeta en Nueva York* de García Lorca, la de Oliverio Girondo⁷. Este texto completa la singularidad de algunos ejemplos precedentes:

Olvidaba decirte/que el mar guarda el secreto/que yo no escribí en las piedras mi nombre/ni dejé a propósito una huella en el suelo/encontré la verdadera tristeza en estos cadáveres de pájaros/pero si también he apartado la arena/fue por algo. (Pacheco, 2004:54)

La obra de Finzi llega a nosotros -lectores/espectadores- ubicándonos, ficcionalizados, en los últimos momentos de la vida de Mazzocchi. En medio de un espacio en penumbras y poco acogedor, se desplaza el personaje. En su “deambular sin sentido” sólo encuentra vínculos con animales que le permiten “descentrarse”. Sin embargo, la soledad lo sobrecoge y conduce a la muerte cuando Rodin desaparece de la escena.

Fernando De Toro culmina su trabajo relacionado con la obra del escritor que vive en Neuquén, de este modo:

Lo que queda claro es la gran calidad poética de su escritura. En su obra observamos un regreso al texto, pero a una textualidad de cuando el teatro era poesía, en el sentido griego de esta palabra. (2008:346)

En nuestro aporte hemos intentado demostrar cómo el empleo original del lenguaje -en las didascalias, en los diálogos, en los aspectos sonoro y visual- constituye en la producción finziana o finzina un corpus esencializador identitario que conmueve y nos transforma.

El poder y sus abusos, la indiferencia, se erigen, en la obra de Finzi, como un soporte complementario para atacar y denunciar a quienes los sustentan. En *Mazzocchi* son los policías

que persiguen al escritor y al caballo los que actúan con violencia, los denigran.

Según lo expuesto, inferimos que “la palabra” poetiza, en *Mazzocchi*⁸, las vivencias de los personajes; se transforma en tributo al poeta cordobés cuya producción conociera el autor en su juventud y cuestiona la brutalidad con la que algunos seres son tratados.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Alberto Mazzocchi:

MAZZOCCHI, Alberto E. (1985). *Poemas-Poèmes*. Edición bilingüe realizada al cuidado de Federico Undiano, con la traducción francesa de Jacques Aureillan. Paris: L’Harmattan. Colección Contre-Chant Amérique Latine.

Acerca de Alberto Mazzocchi:

BARBARÁ, Claudio. “Mazzocchi o el vuelo del poeta”.

DUBATTI, Jorge (2011). “El Rimbaud latinoamericano”. En *Tiempo Argentino*. Suplemento Cultura.

FINZI, Alejandro (2007). “Mazzocchi: poeta de la soledad”. Recuperado de <http://www.agenciaisa.com.ar/cultura/articulo.php?idArt=50>.

RODRÍGUEZ, Juliana (2008). “Rescate de una voz subterránea (...)”. En *La voz*. Recuperado de http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/cultura/08/10/16/nota.asp?nota_id=441161.

S/a. “A propósito de la primavera”. Recuperado de <http://kickingandsquealing.wordpress.com/tag/alberto-mazzocchi/>.

“[P/L@] Los poetas de Córdoba”. Recuperado de <http://ar.groups.yahoo.com/group/paraleer/message/422----->.

Acerca de Alejandro Finzi y su obra:

ARTAL, Susana G. (2005) “La palabra y el viento”. En *La Nación* (26/06/2005).

BERGERO, Fabián (2005). “Oficio de distancia y soledad”. En *Interior. Neuquén. Luz de la Patagonia*, p. 3.

CAPUTO, Jorge L. (2009). “No hay artificio. Hay sueño”. Entrevista a Alejandro Finzi. En su *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, p. 180-205.

DE TORO, Fernando (2008). “El teatro de Alejandro Finzi. Entre el Apocalipsis y la utopía: más allá de la posmodernidad”. En *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

HALAC, Gabriela (2003). “Dialogar con Alejandro Finzi □ en ningún lugar □.” En *Revista Picadero*, nro. 8, enero/febrero. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

MOLINARI, Beatriz. “Alejandro Finzi: Sería bueno que el gobierno lea a Shakespeare”. En *La voz del interior*. Córdoba.

PACHECO, Carlos (2004). “Alejandro Finzi/Neuquén. La escritura teatral, escritura de un pentagrama”. En *Cuadernos del Picadero*, nro. 2. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 48-54.

Acerca de *Mazzocchi* de Alejandro Finzi:

“Mazzocchi”. Recuperado de <http://vos.lavoz.com.ar/node/167137>.

“Pondrán en escena obra de teatro basada en un varillense”. Recuperado de http://www.03533lv.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1591:pondran-en-escena-obra-de-teatro-basada-en-un-varillense&catid=52:cultura-y-espectaculos&Itemid=106

“*Mazzocchi* de Alejandro Finzi. Tributo teatral a un poeta cordobés”. Recuperado de <http://www1.rionegro.com.ar/diario/esc/2010/09/10/25446.php>

-----, Recuperado de

http://www.argentores.org.ar/07_sede_internet/04_ida_y_vuelta/2010/246.htm.

----- Recuperado de

<http://www.8300.com.ar/2010/09/10/agenda-cultural-20/>.

Obras de consulta general:

ARGENTORES (2011). Cuaderno de *Florencio*. Año 6, nro. 25.

CATENA, Alberto (2003). “¿*Quo vadis?*”. En *Revista Cabal*. Buenos Aires, Cooperativa de Provisión de Servicios, septiembre-octubre.

CIRLOT, Juan E. (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

DRAE. *Microsoft@ EncartaR 2009-1993-2008* Microsoft Corporation.

TAHAN, Halima (Ed.), (2000). *Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

NOTAS

¹ Mazzocchi, Alberto E. (1985). *Poemas-Poèmes*. Edición bilingüe realizada al cuidado de Federico Undiano, con la traducción francesa de Jacques Aureillan. París: L'Harmattan. Colección Contre-Chant Amérique Latine, p. 238.

² Recuperado de <http://ar.groups.yahoo.com/group/paraleer/message/422>.

³ Solamente aparece completo en el texto de Finzi el poema “Realmente hubiera podido” (junio, 1958): “Realmente hubiera podido/no decidir suicidarme si mi encendedor/si estuviera seguro que mi encendedor/no se me perdiera o no se me deteriorara/si estuviera seguro que mi encendedor/fuera lo suficientemente bello para retenerme en esta vida/y encender los cigarrillos de mala marca con él/y mirar con su luz las cosas en la oscuridad/y alumbrar con él un camino en la oscuridad”.

⁴ En el texto de Finzi los poemas de Mazzocchi se transcriben encomillados.

⁵ En el texto se copia fragmento del poema.

⁶ “Barquito de papel” también aparece en las didascalias.

⁷ Versos que pertenecen al poema “Olvidaba decirte”.

⁸ También en el resto de la obra de Finzi.

UNA METÁFORA DE LA AUSENCIA

Aproximaciones a la mimesis en *Sueño, Carmelinda* de A. Finzi

Alba Burgos (2012)¹

La obra *Sueño, Carmelinda* de Alejandro Finzi² nos pide ahondar en los procedimientos compositivos que utiliza el autor. Intentaremos focalizar la mirada³ y el oído para comprender aquello que escapa a la más minuciosa descripción: el personaje Carmelinda es conformado por el autor a través de lo que ella misma imagina. ¿Quién crea a quién? Y entonces ¿cómo se produce la mimesis en esta obra? Revisaremos algunos conceptos desde *Poética* de Aristóteles en relación al personaje y a la metáfora que, en el caso de Carmelinda, la constituyen.

Aproximaciones a la mimesis

Y puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación. (...) Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer. (*Poética* 1449b 32; 1450a 7)

De esta noción se desprende y también en su recorrido por las estéticas que llegan a nuestros días, que siempre hubo una referencia al objeto imitado. El teatro puede llevar a un extremo esta forma de representación referenciando la realidad en una mimesis "pasiva" según Josette Féral (2003:74), en la que la imitación hace pie en el objeto de la misma. Pero con un ojo que mira un objeto que se desdibuja, se reconstruye y se hace difícil de asir, por lo que también aquel ojo se modifica, se produce un movimiento del orden de lo lúdico. Aquí parecería a nuestro entender, el juego, un corrimiento, un traslado de signos, de representaciones de lo real o de la naturaleza. Es el punto de encuentro con la teatralidad. Esta noción tan relacionada con la mimesis aristotélica va definiéndose: la mimesis "activa" es no-imitativa y en ella el sujeto modifica, completa algo de la naturaleza que no estaba. Nos centramos en la relación sujeto/objeto, en la que está la posibilidad de una percepción, un reconocimiento en lo que se ve, en lo que se muestra mediante las acciones, pero también un desplazamiento de signos que dejan ver entre o detrás de estos. A partir de las estéticas de vanguardia, tras diversas experimentaciones en el teatro se intenta llevar la realidad misma a escena acentuando el carácter performático y problematizando la imitación mediante la reconstrucción de estructuras preexistentes. Los límites entre la representación y lo representado no quedan claros. Además queda develado que el actor/triz:

(...) referencia su propia realidad teatral, y desde allí construye ficción (...) ejecuta, representa. Construye ficción y opera sobre su estar en escena. Parado sobre una doble tarea: representar y realizar. (Martín, 2010:33)

El personaje también parece romper los límites y más que objeto de mimesis pasa a ser sujeto de la mimesis. Arribamos a otro momento interesante en la representación: la creación de teatralidad en la obra que nos ocupa:

-Tal vez, al comenzar el espectáculo, Carmelinda haga esta confesión:

“¿Cómo realizó Edward Kienholz esta instalación? Un artista desplaza la materia, quiebra una forma, la abre, la hace gemir.

La materia es parturienta.

Aquí donde yo estoy, él, Kienholz trajo la oscuridad. En la oscuridad todo se ve. Ella me reconoce. Un hilo de luz es lo único que se ve. Lo que está quieto y se repite. Lo que anda a tientas, porque no se difunde.

Kienholz hizo esta instalación en California, en 1965. ¿Eso es lejos o es tarde?

Solo él tiene la respuesta.

Y yo tengo mis cosas.

El sueño ¿no es un fantasma? ¿No?”. (Finzi, 2005:20)

Y más aún, es el primer momento de quiebre en que la dramaturgia plantea la independencia del personaje, un carácter que va desde la ficción a la realidad de otra ficción: ¿una *metá forá*⁴ en la poética postmoderna? De una representación a otra y más aún, de una categoría a otra: “¿Eso es lejos o es tarde?”.

Hay bordes donde asoman la realidad y la ficción, una suerte de desplazamiento, un procedimiento que de-construye una estructura cerrada o un mundo posible que focalizado, mostrado y visualizado por un tercero, crea sentidos. La suma de estos procedimientos produce la teatralidad. Estos conceptos parecen ser difíciles de separar: el primero (construcción de personajes) se emparenta con la representación de acciones en el teatro, mientras que la teatralidad está en el orden de una expectación, un acto de ostensión, un juego donde la verdad se convierte en ficción en un marco virtual, un espacio otro en el que el juego se impone a través de reglas propias.

“Estamos hechos del mismo material de los sueños” (Shakespeare. *La tempestad*)

Sabemos que *Sueño, Carmelinda* fue escrita “a pedido” según cuenta el autor en el prólogo de la obra, y pensamos de inmediato en el manejo de técnicas en la escritura que descubren el juego que implica su creación. Este es el punto de encuentro entre la lectura de la *Poética* de Aristóteles y un texto del siglo XXI enmarcado en las dramaturgias de la Norpatagonia.

El movimiento de una frase o de un párrafo, de un formato textual o de un género, donde tienen lugar el tiempo y la invención, aseguran, como el juego o la poesía, el pasaje de un espacio al otro, un automovimiento, un índice general de lo viviente.

Juego implica placer, una acción recíproca de la realidad síquica del sujeto con el objeto real.

Una cosa se transforma en otra. Que ello es así lo confirma un elemento común en lo que hemos explicitado como juego, a saber, que algo es referido como algo, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento. (Gadamer, 1996:69)

¿Nos remite a la magia, una relación basada en la confianza? Pues ella también está presente en la obra: el rito, la circularidad de las acciones de los personajes, una circularidad espiralada donde el volver a empezar nos hace pensar en un pequeño traslado pero hacia lo mismo, sumando una suerte de condensación en algunos casos, una metáfora. ¿Y la relación con el teatro? La mimesis, en lo placentero del juego, permite acciones que tienen que ver con la

representación a través de imágenes, aquello que está para ser visto allí y por otros ojos.

La transgresión de las formas textuales y dramáticas, aún las que son deconstrucción de otras, es lo que tenemos en cuenta al considerar dramaturgias como la de Alejandro Finzi. ¿Del teatro a la poesía o viceversa? El punto de unión o de relación ahora es la metáfora: un traslado que pone en juego la noción de mimesis.

Para comenzar a recorrer el entramado de la obra revisaremos a nivel de su estructura:

1. juego presencia-ausencia de los personajes;
2. juego de voces entre las de la didascalía y las de los personajes.

¿Mera descripción? (presencia-ausencia de los personajes)

Dijimos al comienzo que la descripción más minuciosa no alcanza a develar al personaje en escena por lo que haremos una focalización sobre la pintura *The wait* de Kienholz⁵.

Una mujer está sentada en un sillón. Su cuerpo parece un esqueleto. No tiene cabeza: ha sido reemplazada por un retrato con imagen de rostro de mujer. Está vestida con ropas grandes y zapatos que, más que vestirla, la desnudan en su osamenta. Sobre la falda sostiene un animal, aparentemente un perro.

La habitación es oscura. Hay un velador y una pequeña mesa con retratos pequeños. A la derecha, una jaula que al parecer contiene un pájaro. A los pies del personaje hay un costurero abierto y otra suerte de mesita con objetos como fotos y otros papeles. Todo refleja quietud. Sobre la cabeza del personaje hay un retrato oval de un hombre que mira en dirección opuesta hacia donde mira la mujer sentada.

Ahora la descripción de la escena planteada por el dramaturgo: Carmelinda está en escena con un pájaro enjaulado a quien le dirige la palabra y que al final descubre muerto. Hay un retrato del abuelo que mira, sabe y al que se dirigía Ernesto. Se mencionan animales: albatros, el pájaro, el gallo.

Carmelinda borda una labor que tiene un sol, un barco, cielo y pájaros. El sol es de arena, no se puede distinguir, quizás por la poca luz. Sus dedos no tienen luz. El barco no tiene nombre, Ernesto no se lo dijo. Busca en el costurero y no encuentra. Hace torta de naranjas con una receta simple. Pregunta permanentemente a todos los seres que menciona pero se relaciona con el no saber, no entender, no distinguir: una mancha de su dedo borronea en una carta y no se ve si es mancha o estampilla. Borda, duerme, sueña, escucha ¿Escucha? ¿Borda? O bordea, va por el linde⁶, por el límite borroso, silencioso y oscuro del sueño atravesado solo por ruidos lejanos que se esperan: un tren, una canción, el nombre de un barco, una palabra... Aunque en realidad hay muchas voces que la habitan, que desde su interior animan los objetos. O más bien, "sus" cosas van gestando y pariendo las voces presentes que estarán en el interior de su mundo oscuro.

Nicasio, el pájaro, no tiene aniversarios, no come, no sabe volar, muere.

El abuelo del retrato no duerme, ya no la mira, pero señala, la sigue...

Ernesto firma, escribe telegramas y cartas, dibuja, hace promesas, envía estampillas, baila. Decía, reclamaba, gritaba, reprochaba. Deglutía, devoraba, un hombre de pocas palabras que nunca escribió el nombre de sus barcos.

Está ausente para ella.

¿Y la didascalía? (El juego con las voces)

Las indicaciones que hace el autor para la escena son bien concretas:

- La instalación de Kienholz.
- El decorado sonoro propuesto en el texto.

Las dos materialidades escénicas, espectaculares, son tomadas por Carmelinda en la “confesión”, el primer acto de habla del personaje en la obra: “¿Cómo realizó Kienholz esta instalación? Un artista desplaza la materia, quiebra una forma, la abre, la hace gemir”. (p. 20)

Vemos que desde el comienzo, el tejido, el entramado ficción-realidad se hace consciente aún para el personaje ya que habla del acto de creación como un acto erótico y parturiento. Pero esa materia se mueve, es desplazada por el artista, es decir, aquello de que la metáfora es un traslado según el filósofo. Y es que, además, en la obra la labor tiene emociones, la didascalía habla con el espectador oyente:

La labor, de tan cuidadosa, se deja llevar por la emoción y la puntada, Carmelinda tira al piso la tarea:

(...)

La bordadora algo acaba de escuchar. Sin embargo, ni el abuelo colgado ahí detrás, con su fiera pose fotográfica, ni Nicasio, ni yo tampoco, escuchamos algo. ¿Y ustedes? (p. 30)

Este momento en la obra es a nivel simbólico, el que tuvimos en cuenta en primera instancia para empezar a desentrañar lo que llamamos traslados, de-construcciones que develan sentidos.

En la didascalía⁷ la grafía perdió el resaltado en negrita que la diferenciaba (¿error de tipografía?). La voz de la didascalía se confunde, no escucha, pasa a la primera persona del plural: no “escuchamos” y pregunta “dialoga”: “¿Y ustedes?” Pero parece haber perdido el control que compartía con la mirada teijoscópica del retrato del abuelo.

La labor se emociona personalizándose. Estaba en su falda (como el perro en la pintura de Kienholz) y es arrojada.

¿Qué ha ocurrido? Al parecer, se descubre un entramado “una red, mi pensamiento”: el viento, sonido caro a este autor, habla del destino: de un tejido, esa red. Un barco llega hasta allí con su carta, sus cuerdas y las penas: Barlovento, el nombre de una ciudad, la ciudad del viento... Y el nudo que nombra la carta, la voz de Ernesto (¿el enamorado de sí mismo?) está en el bordado de Carmen (poesía) Linda (linde, señal).

El personaje encuentra la expresión de un nudo, preguntándose esta vez a sí misma, doblando, dando la vuelta para tirar esa labor y bailar, paso a paso.

Traslados

“*Metaphorà (...) estin (...) epiphorà*”. Aristóteles habla, en el capítulo XXI de *Poética*, sobre las especies del nombre; define a la metáfora como el traslado de un nombre y lo que nos interesa es este procedimiento que implica movimientos que ya venimos mencionando desde el comienzo. En un gesto de traición, intentaremos visualizarlos ya que van conformando el nivel simbólico de la obra.

Desde el inicio, hay un intento que falla. Carmelinda abre el diálogo pero lo hace con

un tú-animal y quien le responde es la didascalía, voz que no dialoga, que la traduce.

Las cosas, esas materias que le pertenecen, son personificadas: la sombra está preñada y puede escucharse, la locomotora es asmática, la noche arrastra al tren. La escena parece ser otra escena ya que la mujer dice estar profundamente dormida, soñando, por lo que los objetos se transforman en habitantes de su sueño. Ella está en el otro lado, en el del parecer, el lugar donde se manifiestan los fantasmas: le da de comer al pájaro y la imagen de Ernesto contesta con un gesto.

Otra imagen se encadena pues en un gesto de costumbre, retoma el bordado en el que se han perdido las pocas palabras del calderero, el bordado que hiere sus dedos.

El primer dato de la realidad se desdibuja, el 29 de febrero es una fecha que no está siempre en el calendario, solo aparece cada tanto, es su aniversario, un tiempo con interrupciones que Ernesto come con el pastel de naranjas y en el que lo atragantan los reclamos al padre, al que habita el retrato, al parecer es trazo del calderero. Carmelinda sigue buscando y encuentra las cartas en un moño azul: las palabras en un nudo. Hay algo que habla, que hecha luz, fotos que hieren los dedos sin luz. Han aparecido juntas, la firma, las cartas y el viento, una canción que teje, ata nudos, trasladados a una labor que hace puntadas adelante y atrás en el piso y un giro como un pase con el que hay otro y otro. El ritmo del punto es el mar que desgrana el tiempo como la arena del sol. El dibujo va desdibujando, el sueño que ahoga el sol. Los nombres en las cartas anudados para ella que pretende dejar la red como el pájaro la jaula antes de morir. Pero todo gira: la danza nupcial de los albatros que antes de partir roban los latidos de las hembras que están preparadas como ella, aunque quien sale de la jaula muere, quien ya no es mirada queda en la incertidumbre de preguntas sin respuestas, cubierta por las sombras en el mismo amanecer. Las puntadas parecen haber atrapado un barco que navegaba en unas cartas, señales de la ausencia.

Para el dramaturgo las voces de los ausentes son traídas por ese viento que escribe cartas y teje redes⁸.

Según las variantes que ofrece Laura Fobbio (2009) este discurso a solas del personaje desdibuja las diferencias entre formas dramáticas, narrativas y poéticas además de manejar el tiempo y el espacio valiéndose de la intersubjetividad, ya que en el espacio escénico se encuentra presente el personaje ausente de Ernesto terminando de configurar la otra escena antes mencionada.

Beatriz Trastoy toma la figura de diálogo travestido, un monólogo en el que el personaje configura un interlocutor o varios interlocutores. En el caso de esta obra, estos se constituyen en un tejido tal que Carmelinda los convoca pero ellos están instalados en las demandas hacia ella. Quizás podríamos hablar de una demanda que responde a otra demanda como la que el autor cita al comienzo:

Aprendan a distinguir el amor como una pasión imaginaria del don activo que él constituye sobre el plano simbólico. El amor, el amor de aquel que desea ser amado, es esencialmente una tentativa por capturar al otro en sí mismo, en sí mismo como objeto. (...) amar es amar a un ser más allá de aquello que aparente ser (...). El amor como una de las líneas de compartir en la que el sujeto se compromete cuando se realiza simbólicamente en la palabra, se dirige hacia el ser del otro. (Lacan, 1953/54)

Ernesto, el ausente en la demanda de Carmelinda, es atrapado en su objeto, el bordado que llega a convertirse en su palabra, el nivel simbólico que anudado al real y a su imaginario la constituyen. El fantasma se manifiesta, claro que en el sueño, ese sueño que condensa y

produce la incertidumbre en que significantes y significados se confunden: el lugar propio de la metáfora teatral en la que imagen y sonido se entrelazan⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- FOBBIO, Laura (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.
- GADAMER, Hans-Georg (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, p. 66-83. Recuperado el 23/11/2010, de http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/elemento-ludico-del-arte.htm.
- FÉRAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- FERRARI, Daniela (2004). *El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi*.
- FINZI, Alejandro (2005). *Sueño, Carmelinda*. Neuquén: Secretaría de Cultura y Deportes. Municipalidad de Neuquén.
- (Comp.) (2010). *Personaje y ficción*. Neuquén: Educo.
- LACAN, Jean (1953-54). *Le séminaire, Livre I: Les écrits techniques de Freud*.
- MARTIN, Daniela (2010). "Teatro mimético, teatro antimimético: la tensión realidad-ficción en las prácticas escénicas contemporáneas". En *El apuntador. Revista de artes escénicas*, III generación. Año 10, nro. 21.
- NOVARINA, Valère (1999). *Le théâtre des paroles*. Paris: Editions P.O.L.
- SARRAZAC, Jean Pierre (1999). *L'avenir du drame. De Circé/Poche*, nro. 24, Belfort.
- , (2006). "El impersonaje: Una lectura de la crisis del personaje". En *Literatura: teoría, historia, crítica*, nro. 8, p. 353-369.
- SHAKESPEARE, William (1981). *Teatro y poesía*. Buenos Aires: Aguilar.

NOTAS

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.) (2012). *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Alicia Fernández Rego)*. Neuquén: Educo, p. 109-122.

² Dramaturgo radicado en Neuquén, nacido en Buenos Aires en 1951, se crió y estudió en Córdoba. En 1984 se radicó en el sur del país donde vive hasta hoy. Los talleres de dramaturgia que realizó durante los '80 fueron el inicio de muchas escrituras de la región. Ejerció la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén y actualmente es docente en la Universidad Nacional del Comahue a cargo del área de Literatura Europea. En 2004 se doctoró en la Université Laval de Québec con la tesis "Estudio de *Vuelo nocturno* de Antoine de Saint Exupéry". Entre sus publicaciones: *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas* (2006); *El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo* (2007); *Teatro. Nuevo siglo y tradición* (2008); *Nuevo teatro europeo. Antología de obras (...)* (2008); *Personaje y ficción en la literatura teatral europea contemporánea* (2010); *Literaturas europeas y siglo XXI* (2010); *Personaje y narración en el teatro europeo contemporáneo* (2011), etc.

Entre sus obras de ficción, las más conocidas: *Viejos hospitales*; *Molino rojo*; *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*; *Aguirre, el Marañón o la leyenda del Dorado*; *Benigar*; *Chaneton*; *Bairoletto y Germinal*; *La isla del fin de siglo*; *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*, entre otras.

³ Aristóteles dice en *Retórica* respecto de la metáfora: "También agrada si presenta ante los ojos el objeto" (1410b); "(...) y llamo poner ante los ojos algo a representarlo en acción" (1411b).

⁴ Hacemos referencia al término definido por Aristóteles: "Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía". (*Poética* 1457b.7)

⁵ Kienholz, Edward (Fairfield, Washington, 1927-1994). Artista estadounidense. En su primera época destacó por sus paneles murales decorados con objetos de desecho. A partir de finales de la década de los '50 creó figuras tridimensionales que reflejaban aspectos sociológicos de EE. UU., con una perspectiva a la vez realista y metafórica, y aún psicoanalítica: *Roxy's* (1961), *Memorial de guerra portátil* (1968).

⁶ Linde: "amb. plural límite, término, confín, lindero, aldeaño". En *Diccionario manual de sinónimos y antónimos de la lengua española Vox. 2007*. Larousse Editorial, S. L.

Linde: "término, señal, límite, mojón, confín, divisoria, hito". *Open Thesaurus. Distributed Under GNU*

general Publica License.

⁷ Nos llama la atención esta pérdida en la didascalía, ya que el término viene del verbo griego, *didásko*: “enseñar; instruir, informar; declarar, explicar, ensayar y hacer representar; aconsejar, instigar”. (Pabón de Urbina, 1999:148)

⁸ Objeto de otro análisis sería el seguimiento del silencio que envuelve a las mujeres en varias de las obras de este autor: *Sueño, Carmelinda; Martín Bresler; Benigar*, por ejemplo.

⁹ En otro momento de la investigación se podría ir pensando en el universo intertextual del autor: “(...) morir, dormir ¡No más! ¡Morir, dormir! ¡Dormir!... Tal vez soñar (...) qué sueños nos pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida”. (Shakespeare, *Hamlet*, III, 1)

TEATRO Y ECOLOGÍA EN UNA OBRA DE A. FINZI

(En Garrido, M., Dir., 2012. *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Educo, p. 123-133)

Néstor Tkaczek

Grieta de luna llena o aventuras en la isla 132, es una obra escrita en el 2009 por Alejandro Finzi y aún no representada. El texto teatral responde a la poética del autor (lenguaje poético; seres especiales, cuestionadores de la realidad; cuestionamientos al poder; horizonte utópico; simultaneidad de tiempos y espacios; ruptura de las formas tradicionales del relato teatral, etc.).

La obra se inicia con dos epígrafes que tienen en común la pérdida. Por un lado un fragmento del *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* de Jean Jacques Rousseau que narra el inicio de la propiedad privada, y por otro el comienzo de *Santos Vega* de Rafael Obligado. Y *Grieta de luna llena* trata específicamente de la pérdida de una isla casi en la desembocadura del río Limay, en la provincia de Neuquén.

¿Qué es lo que se pierde?, pues un estado natural, parte del medio ambiente que caracterizaba a esa isla. Y se pierde por proyectos urbanísticos que modifican y artificializan el medio ambiente¹ detrás de fuertes intereses económicos.

Es cierto que ya en otras obras del autor había una preocupación por temas que tenían que ver con la depredación de la naturaleza como *La isla del fin del mundo* o *Camino de cornisa* por nombrar dos ejemplos; pero lo particularmente distintivo es que en algunas de sus obras recientes el tema ecológico es central como en el texto que hoy nos ocupa o la obra infantil *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* escrita en el 2010.

Ante esta preocupación fuerte nos pareció pertinente abordar el texto teatral desde una perspectiva ecocrítica, creemos que este enfoque puede revelar aspectos impensados de la obra, sabiendo de antemano que es un análisis en el que lo social, lo ideológico y lo pragmático intervienen y permite dar un enfoque comprometido sobre el tema².

Así nos interesará ver qué concepciones dicotómicas de naturaleza hay en la obra y cómo esa diferencia genera conflictos. Examinaremos el rol que cumplen los humanos en un medio natural y sus consecuencias. Además, estableceremos algunas notas caracterizadoras entre el espacio textual y su referente empírico.

El teatro de A. Finzi, como escribe Osvaldo Calafati, tiene una función expiatoria con una evidente finalidad catártica y didáctica (2011:175). Es un teatro que busca inquietar al espectador, sacarlo de su comodidad, romper con lo previsible, y además propone interrogantes; complica y plantea desafíos no solo para directores y actores, sino también para los espectadores. En su teatro entran lo maravilloso, lo onírico, lo extraño, lo impensado con el objetivo de ensanchar ese...

(...) espacio teatral que se abre y se multiplica en la frontera, es el único que nos puede contener también como seres humanos. (Prólogo a *De escénicas y partidas*)

Con este alcance catártico y muchas veces didáctico del teatro finziano no es descabellado -creo- proponer una aproximación ecocrítica a esta obra. Antes de adentrarnos en el análisis quisiera dejar algunas consideraciones sobre la ecocrítica ya que esta disciplina es muy reciente en el campo académico de habla hispana y está casi en pañales en nuestro país. Uno de sus fundadores, Cheryll Glotfelty, dice que:

La ecocrítica toma como objeto de estudio las interconexiones entre la naturaleza y la cultura, en especial los artefactos culturales de la lengua y la literatura. Como postura crítica, tiene un pie en la literatura y otro en la tierra. Como discurso crítico negocia entre lo humano y lo no humano. (2010:54)

Uno de los objetivos de la ecocrítica es despertar conciencia sobre los problemas medio ambientales, ya que estos problemas son en gran medida fruto de nuestros actos, son un subproducto de la cultura, por llamarlo de alguna manera.

La naturaleza

Como el título lo indica hay un referente muy preciso, la denominada Isla 132, y el conflicto que supone el proyecto urbanístico denominado Paseo de la Costa, que destruye el medio ambiente natural de la isla y lo sustituye por otro en el que la injerencia del hombre es preponderante. Hay una constante, (llega posiblemente a funcionar como un motivo) en nombrar ya sea por los personajes o en las didascalias en qué consiste este proyecto: un hotel cinco estrellas, un *apart* hotel, tres torres y edificios de oficinas³.

El espacio textual en que se mueven los personajes es un rincón de la Isla. Desde allí, mediante deícticos, construirán de manera indirecta el resto del entorno espacial.

Hay dos personajes en la obra que pertenecen a ese lugar, uno es Genaro y el otro es el botero García, un fantasma, ya que su oficio es de otro tiempo. Ese tiempo que Carmen recuerda:

Antes, yo sé porque mi mamá me cuenta, había boteros, hacían el traslado entre el balneario municipal y la isla. Era el verano, y las familias venían, con sus canastas y reposeras y pasaban el día. (p. 11)⁴

Es decir que la isla antes del proyecto estaba habitada. ¿Qué concepción de la naturaleza tienen los habitantes de ese lugar? No es el concepto de naturaleza virgen ni el de naturaleza silvestre apenas tocada por el hombre, sino el concepto de naturaleza en íntima interrelación con el hombre, en la que se respetan los ciclos naturales y que el hombre aprovecha en justa medida para su subsistencia. Estas posturas se basan en vivencias de pertenencia y empatía con el entorno. Así lo dice Genaro:

Acá me crié. Fíjese: ahí donde están los postes y el alumbrado y las veredas del edificio ese, era mi casa. ¿Propiedad privada? Propiedad de mis animales, los chanchos, seis cabras, el Rousseau, unos pavos, gallinas, la quintita, el gallo Ramón. La casa, me la tiraron abajo. (p. 9)

Para sobrevivir también se valía de su caballo:

Antes salíamos, él y yo, con el carro por toda la isla: se desmalezaba, se juntaba la verdura, fruta, el ramaje caído cuando había tormenta. Lo que hubiera para hacer. (p. 9)

Por otro lado está Víctor, el gerente del hotel, que considera que la isla pertenece a su empresa y que esta ha traído el progreso:

Carmen: Lo que hicieron los políticos y la empresa, la destrucción de la isla 132.

Víctor: Esa es pura mentira. Propaganda. Antes qué había en esta isla. Entonces el gobierno, los políticos, los concejales y legisladores vieron que era una oportunidad de

crecimiento para la gente. La empresa trajo inversión y futuro a la ciudad⁵. (p. 14)

Es evidente que el concepto de naturaleza que tiene el grupo que Víctor representa es netamente economicista, ancla en la ideología del desarrollo. La postura frente al ambiente es fuertemente antropocéntrica. La naturaleza está al servicio del hombre. Ella no posee valores propios ni derechos. Por esa razón se la percibe como una canasta de recursos o una forma de capital⁶. Desde esta concepción de desarrollo impuesta por el neoliberalismo, la sustentabilidad tiene poca vida ya que, si la meta es el crecimiento, el desarrollo promoverá la continua artificialización de la naturaleza, más tarde o más temprano la naturaleza desaparecerá; de la misma manera, si se intenta conservar la naturaleza se está frenando el desarrollo. De esta manera se repite el conflicto donde la naturaleza no tiene cabida en el mundo del desarrollo entendido como crecimiento y artificialización. En este caso la posibilidad de crecimiento para la gente, el futuro para la ciudad solo es para unos pocos que han tomado posesión de un lugar que es de todos.

Las consecuencias

Con este marco las consecuencias para el medio ambiente natural de la isla son catastróficas: los invasores no se detienen ante nada, así Genaro pierde su caballo, se lo matan y luego lo hacen canapés para el día de la inauguración del complejo hotelero. Una de las muestras de cómo se ha destruido el ecosistema⁷ de la isla es el constante salvataje de aves heridas. Don García trae un cisne de cuello negro para curarlo, Genaro pide ayuda a Carmen y Víctor, este hecho es importante ya que le permite ver al Gerente la otra cara del progreso.

Genaro traza un panorama de la situación ambiental del río y de su amenaza para las aves: Los alambres de púa, alrededor de la isla. Escombros o desprendimientos, de la época en que levantaron todo esto: caños por debajo que se rompen, cables torcidos y óxido, derrames y pegamentos, herrumbre y aluminios, vidrio, lata y cloaca: eso es el lecho del río ahora. Cimiento de edificación. Lo que tiene la vida delante suyo no es la muerte, es el desecho. (p. 14)

Por eso lentamente han emigrado las aves, ya no hay más golondrinas, benteveos, garzas, resiste esta familia de cisnes de cuello negro expuestos a los peligros de los desechos. Además la contaminación del agua se hace evidente cuando Víctor teme que le prepare el trago con el agua del río:

Ah, claro, ahora entiendo, quédese tranquilo que no es agua del Limay. Mire si voy a utilizar agua podrida, por favor. No. Es agua de lluvia. Por ahora, lo mejor que se consigue. (p. 17)

La fauna ha quedado diezmada, ya no quedan liebres en la isla ni nutrias; Limay arriba el panorama es el mismo por la construcción de barrios en sus orillas.

La voz de las didascalias se encarga de censurar la situación ambiental de la isla y de las márgenes del río:

(...) ¡pero qué fardo espantoso!: pasto, sí, por supuesto que lleva; pero mezclado con botellas de plástico, bolsitas de supermercado, papeles y envoltorios surtidos. (p. 16)

También han sufrido las consecuencias del proyecto la flora autóctona y los frutales plantados por el hombre. Genaro le prepara un trago a Carmen y se lo hace con durazno ya que “ananá, acá no se da, y la frutilla silvestre dejó de venir cuando empezaron a destruir la isla”. Y Víctor responde: “¿Y el durazno de dónde? acá ya no hay un solo frutal”.

Los responsables

Genaro levanta su voz acusadora y responsabiliza a los malos políticos:

Un político es quien reúne esfuerzo, ingenio e imaginación y hace de la barda un vergel habitable. No el que permite que una empresa tire toneladas de hierro y cemento en uno de los pocos espacios donde la naturaleza puso cientos de años para parir un valle. Políticos no hay. Otra cosas son. (p. 14)

También levanta su voz contra los emprendimientos salvajes que usan la tierra como un mero recurso para hacer negocios inmobiliarios y expone su idea de que los recursos naturales son públicos:

Si el comercio de la tierra destruye el entorno, lo degenera, esa transacción es terrorista, no posee legitimidad, no tiene el amparo de ley alguna. Cuando el canibalismo de los emprendimientos privados se perpetúa en la destrucción sistemática de recursos naturales no renovables, quienes la ejecutan, pierden todo derecho sobre la tierra. El recurso vuelve al dominio público. (p. 16)

Esa propuesta también estará presente en el final de la obra, ya Genaro proyecta: “Cuando esto se expropie vamos a hacer una escuela de artes y oficios. Hace falta ¿o no? Y estamos estudiando los planos. Y después, cuando terminemos con eso...” como vemos una de las características del teatro de A. Finzi es que pese a la opresión hay siempre lugar para la utopía.

La obra se cierra con el sonido descomunal de lo que los personajes y la voz didascálica llaman “la Grieta”, elemento simbólico sin dudas que representa quizás la escisión occidental de hombre y naturaleza o bien, por qué no, el lamento, la queja de la tierra dolorida ante el avasallamiento de los hombres.

Así desde un rincón de la Isla 132, se nos muestra en la voz de los personajes cómo dos concepciones de la naturaleza (y dos posturas ideológicas) muy diferentes entran en conflicto. Les queda a los débiles como Genaro y Don García la resistencia frente a la inhumanidad de los grupos económicos que solo cuentan ganancias.

La obra es un claro alegato contra la destrucción del medio ambiente de la isla y su contaminación, es además una denuncia al poder político corrupto y a los grupos económicos que explotan un recurso que es de todos en su propio beneficio; desde esta perspectiva muestra el compromiso del autor en la defensa de la naturaleza y puede decirse que esta obra funciona como una “ecocrítica” de esa realidad.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2011). “La obra de Alejandro Finzi”. En *Historia del teatro de Neuquén*, Neuquén: Educo, p. 174-183.

CAPUTO, Jorge L. (2009). “El teatro, zona liminal: apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi”. En FINZI, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, p. 163-179.

DELPRAT, Denise (2009). “Prólogo” a *Tablón de estrellas*. Buenos Aires, Colihue, p. 9-13.

FERRARI, Daniela (2004). “El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi”, ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de teatro iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Getea, agosto.

GUDYNAS, Eduardo (1999). “Concepciones de la naturaleza y desarrollo en América Latina”. En *Revista Persona y sociedad*. ILADES, Santiago de Chile.

FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel; BARELLAVIGAL, Julia (Eds.) (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

NOTAS

¹ El medio ambiente es un sistema formado por elementos naturales y artificiales que están interrelacionados y que son modificados por la acción humana. Se trata del entorno que condiciona la forma de vida de la sociedad y que incluye valores naturales, sociales y culturales que existen en un lugar y momento determinado.

² Es posible que se nos reproche (para quienes están habituados a análisis más inmanentistas del texto teatral) cierto descuido del funcionamiento dramático del texto con todo lo que ello implica; pero a modo de desafío nos ha interesado esta perspectiva más “social”, por llamarla de alguna manera.

³ El proyecto a cargo de *G & D Developers* preveía una inversión cercana a los 23 millones de dólares. Son 5 lotes sobre el río Limay (434 metros de frente). Superficie terreno: 27.280 m². Superficie total para construir: 39.000 m². Proyecto mixto: dividido en cuatro bloques: Bloque 1 Cines: 6 salas. Patio de Comidas: 1.200 m². Locales comerciales: 5.000 m². Entretenimiento: 700 m². Bloques 2 y 3: Locales comerciales: 5.000 m². Oficinas: 5.000 m². Bloque 4: Hotel 4 estrellas: 120 habitaciones. Residencias *Apart hotel*: 15.000 m², divididos en 3 torres y un edificio bajo, *Spa Club*: 1.000 m². Estacionamiento: 200 cocheras. Estacionamiento general descubierto: 400 cocheras. (Puede consultarse en detalle en www.lanacion.com.ar en la edición del lunes 16 de octubre de 2006)

⁴ Ya que la obra permanece inédita, cito por el número de página de una versión electrónica gentilmente cedida por el autor.

⁵ Es interesante cotejar lo que dice Víctor con las declaraciones de uno de los responsables del grupo *G&D Developers*: “La ciudad funciona, sin duda, como puerta de la Patagonia y nosotros queríamos ubicarnos en el mejor lugar. El río es uno de los factores diferenciales de los desarrollos inmobiliarios y por sí mismo hace una notoria diferencia entre un lugar y otro. Además, el agua sube el valor del proyecto”.

⁶ Un caso ilustrativo lo ofrece la definición de desarrollo que brinda Osvaldo Sunkel, quien fuera un destacado economista en la CEPAL, y uno de los propulsores de la temática ambiental en el continente. Dice este autor (1990): “El desarrollo puede definirse como un proceso progresivo de transformación del medio ambiente natural en medio ambiente construido y artificializado. En ese proceso se crean nuevos bienes y servicios que contribuyen a aumentar el bienestar y la productividad económica de la población”. (p. 13)

⁷ Se conoce como ecosistema al conjunto formado por todos los factores bióticos de un área y los factores abióticos del medio ambiente. El ecosistema es una comunidad de seres vivos con los procesos vitales interrelacionados.

¿QUÉ ES HAMLET EN EL ANFITEATRO?

(En Garrido, M., Dir., 2014. *Actas de las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Educo, p. 337-343)

Juliana Betancor

¿Qué es *Hamlet en el anfiteatro*? ¿Desde dónde comenzar una propuesta de lectura, un análisis? ¿Hacer las típicas lecturas de obra de Alejandro Finzi? ¿Hablar del paisaje patagónico y de su amor por Shakespeare? ¿Desde allí ponerla en diálogo con sus hermanas? Hacerlo sería desparticularizarla, entonces...

Veamos por el lado de lo que significó para el Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). No es menos rocoso el panorama, un vendaval - patagónico, por supuesto- que pasó, desató y ató estructuras, espacios, roles, comunidad, y como el viento cuando aminora se fue diluyendo en nuestra cotidianidad. Existió esa única puesta, entonces...

En esas cavilaciones me encontraba cuando epifánica e irónicamente me di cuenta. ¡Claro! ¡Por dónde se empiezan todos los textos: por el título! Allí estuvo todo el tiempo ante mí como un cartel luminoso, titilante, en el que no reparamos: *Hamlet en el anfiteatro*. En el cruce de lo clásico con la coyuntura se encontraba la clave de lectura que me permitiría entender la efímera y particular efectividad de la obra.

Comencemos estableciendo que en la obra abundan guiños decodificables solo a partir de los conocimientos letrados sobre el clásico de William Shakespeare y sobre el contexto social-municipal de producción, lo que habitualmente denominamos competencia teatral y competencia cultural¹.

¿Qué es un clásico? Una producción artística que ha logrado trascender el contexto de producción y mantenerse vigente con el paso del tiempo, que es aceptada y significada por los sucesivos receptores, quienes suman nuevas lecturas que no invalidan las anteriores, sino todo lo contrario. Eso es lo que aparece en parte del título. *Hamlet (...)* es el nombre que apela a nuestros conocimientos previos y sobre el que generaremos hipótesis de expectación que permitirán ubicar exitosamente a este príncipe y aquella obra de A. Finzi en el Anfiteatro de Neuquén.

Precisamente en la construcción nominal que presenta el lugar de la acción es dónde se hace presente la coyuntura: “El anfiteatro”. Desde estudios lingüísticos discursivo-funcionalistas, se ha propuesto que la construcción de las frases nominales se relaciona con lo que el hablante cree que es fácilmente accesible al oyente (Cumming-Ono, 2000:178). De este modo, desde la actitud o punto de vista del enunciador, las frases nominales plenas están asociadas con referentes que es necesario activar en el enunciatario: los pronombres se asocian a conceptos activos y los artículos a “la presunción del hablante de que el oyente puede identificar un referente, ya sea sobre la base de una mención anterior en el discurso o bien a partir del conocimiento obtenido de otras fuentes. El marcador de determinación (*the*) está asociado con referentes identificables”. De estas dos posibilidades se da la segunda dado que estamos hablando del título. Y es que no se habló de otro tema entre los artistas que del entierro del Anfiteatro, y no es que tuviéramos muchos en Neuquén sino que el acto lapidario referenció aún más aquel que teníamos.

Así, entre lo clásico y la coyuntura se habilitan lecturas, principalmente a partir de la ironía² -entendida como la estrategia retórica de dar a entender lo contrario de lo que se dice,

generalmente contiene una burla fina y disimulada- y una serie de inversiones respecto al hipertexto En este punto es donde se engarzan la competencia cultural y la competencia teatral ya que el “uso de la ironía exige la presencia de un lector capaz de reconocer las estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego”. (Zavala, 1992:70)

La descodificación del enunciado irónico utiliza las competencias culturales, ideológicas, los conocimientos compartidos del locutor y del interlocutor o receptor, y plantea el problema de la articulación de dichas competencias con las competencias propiamente lingüísticas de ambos. (Sopeña Balordi, 1997:9)

El primero de los fragmentos que nos propone este juego se da cuando vemos a los sepultureros “des-sepultando” el anfiteatro. Inmediatamente aparece Hamlet y comienzan un diálogo en el que la ironía apunta al intendente Horacio “Pechi” Quiroga.

Marcelo: ¿Y ése que viene ahí, Iván?

Iván: ¡Otro vecino más, muy bien! ¡Van sumando! ¡Más somos, más rápido terminamos!

Marcelo: No parece que venga a desenterrar el anfiteatro, ése.

Iván: ¿Vos decís? ¡Traigan otra carretilla...!

Marcelo: ¿No será algún funcionario municipal, el intendente, capaz?

Iván: Vestido como está, no parece.

Marcelo: El carnaval ya pasó y los corsos de Neuquén se hacen en Zapala, no acá.

Iván: No, pero fijate bien... ¿No será...?

Llega Hamlet.

Hamlet: Buenas noches.

Marcelo: ¿Es o no es?³

Iván: Seguro que nadie mejor que él para decirlo.

Marcelo: Escúcheme, don, ¿Usted no es el intendente?

Hamlet: Disculpen, no entiendo ¿“Intendente”, dice?

Iván: No, esperá. No podés hablarle así. Yo creería que a éste, con esa facha, hay que dirigirse de otra manera. Parece tener un cargo muy importante. Lo que le pregunta mi compañero es si usted es el “burgomaestre” de Neuquén.

Hamlet: ¿El burgomaestre de dónde?

Iván: ¿Viste? ¡Algo entiende!

Marcelo: ¿Pero qué quiere decir “burgomaestre”?

Iván: El burgomaestre de nuestra ciudad, don.

Hamlet: Yo soy Hamlet, Príncipe de Dinamarca.

Marcelo: ¡Éramos pocos y parió la abuela!

Hamlet: ¿Cómo dijo? No comprendo...

Iván: “*Vulnerat omnes, ultima necat*” (todas hieren, la última mata.)

Hamlet: Ah, sí, por supuesto...

Iván: ¿Viste? Te dije que era Quiroga. Los intendentes saben muchas cosas, conocen idiomas, incluso. No, si a mí no me engañan, éstos... Y dígame, señor, ¿qué andaba haciendo por el Parque Central a estas horas?

Ante estos razonamientos no podemos menos que sonreír. Se produce lo que Luigi Pirandello, alineado con teorías clásicas como las de Aristóteles, denomina “cómico”, entendido esto como un “advertir lo contrario”. Advertimos lo contrario precisamente a partir de uno de los índices de ironía: el uso de la hipérbole aplicada, en este caso, a los saberes de

los intendentes. La máxima expresión de esta inversión se da en el cultismo que supone el conocimiento del latín potenciado por el adverbio “incluso”. Se hace presente en el texto la realidad extratextual: esa especie de diálogo de locos entre el gobierno municipal y los ciudadanos, con gobernantes que parecen hablar otro idioma. Más adelante se retoma la idea de “hablar y no comunicarse” cuando se renarra desde la particular óptica de Iván, el argumento de *Hamlet*, lo que despierta la curiosidad de Marcelo.

Marcelo: ¿Se hizo el loco o quedó “medio medio”...?

Hamlet: Y, bueno, es simple, uno, en circunstancias tales, habida cuenta de los graves acontecimientos, no sé si me explico; claro que nunca se sabe, las conductas, mire no sé bien. ¿Por qué no le preguntan al autor?

Nuevamente la identificación entre Hamlet y Quiroga se da por el estilo del discurso político periodístico que usa el personaje. Además ¿Quién es el autor en este caso? Más adelante volveré sobre esto.

Ya dijimos que una de las claves de lectura es la ironía, una especie de “dar vuelta” el sentido, y que otra clave es la serie de inversiones que tienen que ver con lo propiamente textual, con el diálogo entre esta obra y el hipertexto shakesperiano, por ejemplo:

Iván: Y ese cambio hizo sufrir mucho a su novia. La hermosa Ofelia.

Los integrantes del Coro dejan su quehacer y miran a una de las Excavadoras. Al unísono exclaman:

¡Ahí está, Ofelia...!

Hamlet: ¡Ofelia, sos vos! ¡Ofelia, mi amor!

De inmediato el ilustre príncipe dinamarqués comienza a correr detrás de la bella excavadora.

Marcelo: ¿Y a éste, qué le agarró, ahora?

Iván: Es que Ofelia, como él la había dejado, fue y se suicidó, tirándose en el río...

Marcelo: ¡Al Limay! ¿Pero adónde pasó? ¿En el Paseo de la Costa o por un lugar menos peligroso? ¿Se partió la cabeza con un cacho de cemento? ¿Así fue?

Ofelia: ¡Quién es este tipo! ¡Sáquenmelo de encima! ¡Qué le pasa! ¡Por favor! ¡Degenerado!

Hamlet: ¡Entonces no te ahogaste...! Vení, vení que te explico. Yo, lo que estoy, es loco de amor...

Aquí encontramos una Ofelia cuerda desconociendo a Hamlet; Ofelia sacando a luz, desenterrando el anfiteatro, haciéndolo emerger. Se propone una imagen opuesta a la de la conocida Ofelia que se hunde en las tinieblas de la locura, que cae, se sumerge y se ahoga. En el mismo sentido se desovilla el fragmento próximo inmediato:

La carrera se interrumpe en el preciso momento en que se oye el maullido de un gato. Todos permanecen anhelantemente inmóviles mientras el maullido vuelve a oírse pidiendo auxilio:

¡Rápido, por allá, es un gato enterrado por Quiroga! ¡Hay que salvarlo! ¡A cavar, a cavar...! ¡Apuren!

Hamlet: ¿Cómo? ¿No es acá que está la calavera de Yorick, el bufón de rey?

Alguien tira una pala al Príncipe. Hamlet la toma en el aire y de inmediato se pone también a cavar. ¿Y qué encuentra él mismo bajo la tierra y los escombros unos instantes después?

Hamlet: ¡Lindo gatito, hermoso....! ¿Tiene sed, no es cierto, quiere leche, un poquito?

Iván: ¿Me lo da, Príncipe?

Hamlet: A usted, no. A ella...

Y Ofelia, pura ternura, recibe al gatito sobreviviente entre mimos y primeros auxilios...

Vemos cómo en esta tragedia hay sobrevivientes y una vida pequeña que cuidar. Encontramos un Hamlet que rescata -al gatito, y al anfiteatro presentándose allí- y no uno que ejecuta. Aquí la identificación inicial entre el Intendente y el personaje, que se ha ido deshaciendo durante la obra, queda completamente desmontada, y por sí queda alguna duda de esto uno de los personajes grita:

¡Rápido, por allá, es un gato enterrado por Quiroga! ¡Hay que salvarlo! ¡A cavar, a cavar...! ¡Apuren!

Es interesante detenernos en la pregunta que figura en las acotaciones, en la apelación directa al lector. Para quienes estuvieron involucrados en el rescate del anfiteatro o lo siguieron de cerca, esa pregunta es retórica. De hecho, un nombre propuesto para el resucitado lugar fue "El gato negro"⁴. No solo un gato aparece bajo los escombros, también hay un libro que establece otra serie de opuestos que podría establecerse como razón-sinrazón, solidaridad-autoritarismo.

Marcelo ha encontrado un libro entre los escombros. Es el libro que se creía abandonado en un banco. Lo abre y lee un fragmento, antes de entregarlo a su dueño:

Marcelo: "El mundo está fuera de juicio... ¡Suerte maldita!...

Que haya que tenido que nacer yo para enderezarlo..." (*Hamlet*)

Anteriormente dije que volvería sobre la pregunta ¿quién es el autor? Cuando entrevistamos a Alejandro Finzi respecto a esta obra, compartió pensamientos y sentires que corroboran estas últimas dicotomías:

Y lo de la obra que escribí para el anfiteatro, yo veía este movimiento, estaba profundamente conmovido, íbamos con Laura, mi mujer, llevábamos unas facturas... ¿Qué hace un autor? ¿Cómo le entrás al problema? Más que una firma y esas cosas. Entonces voy caminando, en mis caminatas matinales de mi casa al centro, dos o tres días y se me ocurrió *Hamlet en el anfiteatro* y bueno, ustedes⁵ que tuvieron la generosidad de montarla y fue una cosa muy, muy, conmovedora. Hablaba el otro día en la presentación del libro, por el trabajo de ustedes, de los estudiantes, la generosidad de llevarla a escena, pero cómo también terminó la obra haciéndose con las lucecitas de los celulares iluminando todo. Una cosa muy bella.

Esa experiencia social, colectiva, espontánea es la esencia misma de lo teatral. Lo teatral está fundado en lo espontáneo, lo generoso, en pensar -creo- que todos, -todos los actores, los profesores, los coordinadores, el autor- hicieron un viaje hasta el renacimiento isabelino. Hicimos las cosas en las condiciones de producción de aquel tiempo. Es como si fuésemos esos actores que vienen llegando en *Hamlet*, y Hamlet ya le dice a Polonio: "Vos a esta gente me la atendés de diez porque quieras que a vos te atiendan como los atendés". Y entonces vinimos todos como si hubiésemos llegado en un carronato del año 1590, y

hubiésemos llegado ahí y hubiésemos hecho el montaje para decir lo que hay que decir frente a la barbarie. La barbarie se instala, te destruye un anfiteatro, un lugar cultural, con pretextos inmundos; te lo destruye, pero frente a eso se instala la verdad, la verdad del arte. Todo eso fue luminoso porque es un gesto de construcción.

Si uno se pone a pensar fríamente, pero fríamente, un segundo, a las tres de la mañana cuando eso estaba tapado de escombros, una montaña de escombros, ver eso y que un grupo de chicos diga:

Vamos a sacarlo ¡Van a tardar como 300 años! Es como la pirámide de Keops por lo menos. Es un gesto humano de una generosidad, de una belleza, el de esos chicos. Meterse en ese lugar para reconstruir es conmovedor. Ninguna de las razones esgrimidas por la autoridad es valedera. Y se demostró que ese era un gesto de barbarie propio de los nazis, por ir a las tres de la mañana, el hecho de ir a escondidas a destruir ¿A qué te hace acordar? A cuando los nazis entraban a los guetos y sacaban a las tres de la mañana a la gente a los campos. A eso te hace acordar. (Finzi, 27/04/2013)⁶

De allí que el hecho de desenterrar un libro sea mucho más que desenterrar el dispositivo/máquina del tiempo que instala a *Hamlet* en el anfiteatro. Un libro, un gato, un anfiteatro enterrado implican la misma barbarie.

Así fue que desentramando el juego de opuestos, de reverses de la trama y del lenguaje, se puede intentar una explicación sobre la efectividad de lo efímero de la obra. ¿Qué es *Hamlet en el anfiteatro*? Una luciérnaga que alumbra una única vez, en una noche puntual, en el laberinto temporal que trae al príncipe de Dinamarca al Parque Central de la ciudad de Neuquén.

BIBLIOGRAFÍA

- CUMMING, Susanna y Tsuyoshi ONO (2000). "El discurso y la gramática", en Van Dijk, Teun. (Comp.). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso. I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- ECO, Umberto (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen.
- FINZI, Alejandro (2012). *Hamlet en el anfiteatro*. Neuquén, inédito.
- SOPEÑA BALORDI Emma (1997). "El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa", en *Homenaje al prof. J. Cantera*, Madrid: Serv. Publicaciones Universidad Complutense.
- VILLEGAS, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- ZAVALA, Lauro (1992). "Para nombrar las formas de la ironía", en *Discurso Nro. 7*, Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado, UNAM.

NOTAS

¹ En opinión de J. Villegas:

Entenderemos la competencia cultural como la familiaridad del utilizador y descifrador de signos de un sistema cultural con los signos del mismo y su habilidad para descifrarlos adecuadamente dentro del contexto de emisión. (...) la competencia teatral implica la familiarización con los códigos teatrales y estéticos dentro del sistema cultural y teatral. (2005:17)

² Desde el punto de vista literario se considerará la ironía como un tropo de expresión que entraña una oposición: la noción de antifrasis se ve ligada a la de ironía, se enuncia algo para hacer entender lo contrario. En revistas.ucm.es/index.php/thel/article/download/.../33887

³ Resuena aquí el eco de la inevitable pregunta, de la referencia inmediata al pensar en *Hamlet* de

Shakespeare. Otro guiño del autor.

⁴ Invito a la lectura del cuento de Edgard A. Poe titulado *El gato negro*. Entre ese texto y la sepultura del Anfiteatro se pueden establecer varios lazos que no viene al caso desarrollar en esta oportunidad. Lo único que voy a decir es que hay una mente criminal, atroz, que es descubierta por los maullidos de un gato negro tapiado.

⁵ Hace referencia a estudiantes y docentes de la ESBA.

⁶ Entrevista realizada por Alba Burgos y Juliana Betancor.

CON EL DEDO EN LA LLAGA¹

Una aproximación a *Tosco* (2013) de A. Finzi²

(En Garrido, M., Dir., 2014. *Actas de las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Educo, p. 344-366)

Patricia Vaianella

*A la memoria de mis padres,
Elena Concetti y Victorio Vaianella,
y de mi prima Sara Concetti.*

Tosco es (...), el dirigente sindical antiburocrático, el auténtico dirigente obrero que no solo cuida y representa los intereses de los trabajadores sino que además busca un camino para una sociedad justa. Es decir, que su acción y pensamiento no quedan en una labor limitada a discutir convenios o leyes, sino que, con persistencia, va buscando caminos y procedimientos que lo ayuden a terminar con el sistema de pedidos y dádivas. Para luego ya pretender, como búsqueda máxima, que todo el sistema se afirme en estructuras igualitarias. En esa época argentina, Tosco es una *rara avis*. Valentía, honestidad, perspicacia, calma, capacidad para el debate. Ni obedecía directivas partidarias ni participaba en el banquete constante. La contrapartida definida es el dirigente neoperonista Vandor. Una especie de *manager* de la relación Estado-Capital-Trabajo. (...)

Tal vez, la cualidad más alta de Tosco era no entrar en internas, en discusiones interminables sobre personalismos o directivas de secta. (...) Tosco es todo lo contrario del fanático adoctrinado: “Siempre es necesario encontrar las coincidencias para la acción y para la lucha en base a la unidad. Con ello lograremos los triunfos que anhelamos. Como lo enseña la historia del movimiento obrero”. Lo pensó, lo escribió y lo llevó a cabo. (Bayer, 2000)

Breve biografía de Agustín Tosco

1930: Agustín José Tosco nace el 22 de mayo en Coronel Moldes (Córdoba), hijo de Santiago Tosco y Dominga Arneodo. **1944:** Termina sus estudios primarios y se traslada a la Ciudad de Córdoba a estudiar en la Escuela de Trabajo Presidente Roca, donde es elegido presidente del Centro de Estudiantes. **1947:** Es designado para hablar en el cierre del ciclo, ataca el sistema que se lleva adelante en la escuela, se niega a recibir el diploma de parte del Director y es ovacionado por sus compañeros. **1948:** Se incorpora a Luz y Fuerza como ayudante electricista en el taller electromecánico, luego se transforma en técnico especializado. En esa época toma conciencia de los conflictos sociales, y decide tomar partido por su clase. **1949:** Es elegido subdelegado. Ingresa a la Universidad Tecnológica de Córdoba a la carrera de Técnico Electricista. **1950:** Ascende a delegado. **1951:** Cumple con el Servicio Militar. **1952:** Es electo secretario del cuerpo de delegados de Luz y Fuerza de Córdoba. **1953:** Gana las elecciones para la conducción del gremio en la Provincia. **1954:** Es elegido secretario gremial del secretariado nacional de la Federación Argentina de Trabajadores de Luz y Fuerza (FATLYF). **1955-1957:** Es inhabilitado por la intervención militar. **1957:** Preso durante una semana por una huelga en defensa de los compañeros de Luz y Fuerza. **1958:** Integra el Congreso Normalizador y es nuevamente reelegido en los cargos antes mencionados. **1969:** Entra a prisión por 48 horas días antes del Cordobazo. Después del levantamiento del 29 de

mayo estuvo preso siete meses en La Pampa y Rawson. Después del Viborazo vuelve a prisión en Devoto y en Rawson. **1970:** Asiste como invitado a la asunción de Salvador Allende, líder de la Unidad Popular, a la Presidencia de Chile. **1972:** Ingresa a prisión a disposición del P.E.N., y estando en la cárcel es elegido dirigente máximo de su sindicato y secretario general adjunto de la CGT regional. **1975:** Muere en la clandestinidad, producto de una enfermedad infecciosa el 5 de noviembre de 1975³.

Comencemos y pensemos...

I

Nos parece lícito repensar qué valor poseen “hoy” los momentos del ayer. Si desconocemos nuestro pasado, difícilmente comprenderemos el presente y nos veremos imposibilitados de planificar el futuro... He aquí una de las dificultades de los argentinos que no valoramos la Historia. Nos cegamos en medio de las dicotomías y, apasionadamente, obstaculizamos la continuidad de los proyectos. A partir de los enfrentamientos, nos paralizamos, nos transformamos en ignorantes y faltos de capacidad de ver y comprender al “Otro”. Al negar, desdibujamos la realidad y no la afrontamos. Solo lo acontecido nos ayudará a aprehender el presente y proyectar los días venideros.

Por eso, ficcionalizar la Historia es un modo de reflexionar acerca de ella y actualizarla. También, una forma de enfrentar lo que consciente o inconscientemente no deseamos o podemos asumir. (Pensemos en el origen del teatro...). Para llevar a cabo esta construcción y/o reconstrucción Alejandro Finzi se vale de la presencia de:

1.- criaturas:

a.- personajes que provienen de distintas nacionalidades, disciplinas, épocas (Jacob Fijman, Juan Benigar, Abel Chaneton, Antoine de Saint Exupéry, Carlos Darwin, Lope de Aguirre, Martín Bresler, Lola Mora, Juan Bautista Bairoletto, Alberto Mazzocchi, Enrique Buenaventura, Bertolt Brecht, El Quijote...),

b.- seres anónimos (un pasajero solitario, una mujer con su hijo en brazos muerto, un explorador, un médico, una cantante lírica, un vendedor de libros, Ana y Walter, el último chacarero, un fotógrafo, un policía de frontera...),

c.- elementos de la naturaleza que se corporizan y animizan (el río, una araña, un alacrán, el caballo de Bairoletto, el viento, una gaviota, la pulga andaluza, un oso, un elefante rosado...),

2.- **ámbitos espacio-temporales:** (un hospicio, la orilla del río, una cárcel, una plaza, la frontera, los límites o suburbios de una ciudad, una oficina, un largo banco cercano a una puerta cerrada, una isla...),

3.- espectros:

a- visual: luces y sombras,

b- auditivo: palabras, ruidos, sonidos y silencios,

c- lingüístico: en él confluyen el lenguaje de la oralidad y el poético-metafórico y simbólico,

4.- didascalias.

II

En *Tosco. (Teatro)* (2013) dialogan Agustín -hito fundamental del sindicalismo argentino y, sobre todo, cordobés- y el Bichito de luz Saturnino que por momentos se corporiza en la jornada de la evasión de los presos políticos de la cárcel de Rawson. En este encuentro conviven la Historia -pasado, presente y futuro-, enseñanza, memoria... Luces. Sombras. Ruidos. Silencios. Ecos. Ternura. Prepotencia. Denuncia. Homenaje.

Nos proponemos adentrarnos en cómo:

1.- Saturnino aparece de alguna manera como “cable a tierra” de un Tosco apasionado, intelectual, comprometido con el pueblo,

2.- Tosco, más allá de su experiencia militante, sale de su aparente “acartonamiento” para acercarse a Saturnino. Descubrimos que su responsabilidad frente a los demás presos se convierte en gesto punzante de la denuncia ante el poder opresor e injusto. También, les rinde homenaje a los caídos en Trelew,

3.- la voz de Susana Lesgart acompaña las acciones de los dos personajes,

4.- la prepotencia de quienes gobiernan se manifiesta a través de la conducta inhumana de los carceleros,

5.- las voces de los presos y los lenguajes adquiridos por imitación a los de los insectos, se transforman en medios de comunicación viables para vencer el mundo de la oscuridad, del frío, del silencio...,

6.- el universo poético, fundamento esencial de la escritura de nuestro autor, fluye en medio del discurso de los personajes y de las didascalias,

7.- las acotaciones escénicas -como en toda la producción de Finzi-, se erigen como portadoras de la “función irónica, emotiva y expresiva del lenguaje”⁴.

Para ello, nos valdremos del estudio de:

I.- el sentido del mundo representado,

II.- la construcción dramática y los recursos escénicos,

III.- el lenguaje.

I.- Sentido del mundo representado

Saturnino, el bichito de luz⁵

En la primera didascalia el autor lo presenta como:

(...) un coleóptero, con sus élitros y bioluminiscencia ventral. (...) Con una capacidad extraordinaria de metamorfosis: en la celda frente a Agustín Tosco, adquirirá fisonomía humana. En las restantes escenas, se mostrará como un puntito luminoso intermitente con el que es reconocible por las noches.

Saturnino, después de buscar a Tosco en el Sindicato de Luz y Fuerza de Córdoba y de enterarse en Coronel Moldes de que está preso en el Penal de Rawson con otros compañeros, llega hasta esta Penitenciaría el 15 de agosto de 1972. Atraviesa “Santa Rosa, Choele Choele, la meseta de Samuncurá y Puerto Madryn”. Lo ayudan a encontrar el camino “el alacrán Andrei⁶, Solange, la araña más vieja del penal de Unidad Penitenciaria número 9 de Neuquén. La voz de Susana Lesgart⁷ lo guía para descubrir a Agustín desde el corredor. El coleóptero tiene frío, cansancio y mucha sed, le falta el aire. Ha perdido su bufanda, “tejida con pelo de chcolo”, que lo abrigaba. Se le quedó “en el cerco de alambre de púas” que rodea la cárcel. Formó

parte de El Cordobazo, con otros tres de su misma especie:

(...) durante la noche del 29 de mayo (...) andábamos como lamparita intermitente, en el techo de una ambulancia del Hospital de Niños, toda la noche de aquí para allá, entre el tiroteo.

Comprende que no hay en Córdoba ya bichitos de luz pero piensa que los pocos que pueda convocar -sobrevivientes- deben “organizarse, resistir... en una asamblea multisectorial”. Escuchó en Córdoba -a Agustín- “en la sede de su gremio (...) debatir, discutir, argumentar...”. Y presenció “cómo las ideas que entre todos se repartían iban amasándose, iban tomando forma”. Por eso, lo busca y ansía su consejo, “una consulta urgente, por un problema catastrófico: un curso acelerado de organización de asambleas”.

Casi al culminar la obra, los presos políticos convocan a Saturnino para que abra cada una de las cerraduras de las celdas. De este modo, pone en práctica toda la experiencia adquirida con Agustín. Es el día de la fuga del Penal de Rawson. Los acompaña... Se despide del dirigente lucifercista con un abrazo y recibe de sus manos una bufanda -que es un hilo que arranca Agustín de su frazada- como señal de agradecimiento por el vínculo y comunicación que se han mutuamente brindado. Regresa a su Córdoba natal -el útero- transformado:

*.- físicamente: lleva un mameluco y su caja de herramientas de cerrajero,

*.- desde el punto de vista espiritual, con dos proyectos: convocar una asamblea y abrir una cerrajería.

En su condición de insecto, lo percibimos con hábiles y ágiles movimientos para atravesar cerrojos y para escabullirse de la presencia no deseada de los carceleros. Al humanizarse, complementa a Agustín y lo contiene -con palabras, expresiones, historias y gestos- en un ámbito tan poco acogedor como es el presidio.

Agustín Tosco

Un momento de nuestra Historia:

“¿Quién podrá detener el avance de un pueblo convencido y decidido?” (Agustín Tosco)⁸

Cuando aparece Saturnino, no comprende la situación⁹, a pesar de que el “hilo de voz de Susana Lesgart” lo contiene y tranquiliza. Ayuda al insecto a abrir la puerta de su celda para, de este modo, lograr el primer contacto. Su desconfianza no le impide ser amable ni hospitalario. Recuerda -con añoranza- a Coronel Moldes, lugar donde naciera. Poco a poco, se involucra en el diálogo y permite darle a conocer a su interlocutor -y de modo indirecto, al lector y al espectador- acontecimientos propios del desarrollo histórico¹⁰ de los que fuimos víctimas todos los argentinos, la dictadura de Onganía, entre otras. También, El Cordobazo, símbolo de la unión de los obreros, los estudiantes universitarios y simples pobladores que exigían una vida más justa, “donde el hombre no sea lobo del hombre, sino su compañero y su hermano”¹¹. Además, nos pone en conocimiento de que todas las reivindicaciones sociales - surgidas, sobre todo, de la lucha del sindicalismo combativo de Córdoba, en especial de Luz y Fuerza-, se respetarán¹²:

Saturnino: ¿Es usted el que organizó “El Cordobazo”, no?

Tosco: Bueno, no fui yo. Fueron muchos compañeros. Obreros, estudiantes, vecinos de los barrios...

(...)

La respuesta fue una y solidaria. Paro activo: el cordón industrial y la universidad, el

vecindario. Salimos a la calle. Miles.
Saturnino: A eso iba. Sacaron a Onganía.

Sin embargo, sabe que a pesar de que pasaron tres años, “la lucha continúa”¹³. En su reflexión se permite entrelazar los momentos previos que viven en el hoy, anteriores a la fuga de la cárcel, 15 de agosto de 1972, con los que experimentó la madrugada del 29 de mayo de 1969:

Tosco: Ésta es la misma noche, como aquélla, la víspera del 29: yo había vuelto a Villa Revol, me preparé un plato de sopa y me puse a estudiar las estrategias acordadas junto a Atilio, Elpidio, René¹⁴. Habían sido aprobadas por las bases en cada sindicato...

Y agrega: “En asambleas simultáneas habíamos resuelto las acciones y habíamos acordado los mandatos de cada una”. Y más adelante: “Espontáneas, multitudinarias, en cada barrio, en las plazas, en las esquinas...”.

Relata, además, la forma en que el Ejército -en su día- avanzaba hacia la ciudad desde el Tercer Cuerpo, cómo las barricadas le obstaculizaban el camino. Sin embargo, hubo enfrentamientos en los que “los milicos” mataron, en primer lugar, al obrero de SMATA - Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor- “Máximo Mena”. Luego, al estudiante “Daniel Castellano”. Tres años antes la policía acribilló a balazos -“frente al cine, en la avenida Colón”- al obrero y militante estudiantil “Santiago Pampillón, mártir de nuestra resistencia”, según lo menciona Tosco en este texto.

¿Cómo organizarse?

“El sindicato es una herramienta que nos puede ayudar, por eso luchamos para recuperarlo”. (Agustín Tosco)¹⁵

Mientras escucha lo sucedido, Saturnino, muy inquieto, lo interroga a Tosco acerca de cómo organizar las asambleas de las luciérnagas o bichitos de luz, tema que lo preocupa en demasía y que expresara en las primeras escenas. A continuación, Agustín sistematiza -con orden y gran lucidez- lo adquirido al respecto en su militancia sindical: en primer término, pregunta si pertenecen a un sindicato con todos los beneficios que ello implica: agruparse y defender el trabajo, la salud, la diversión, el barrio, la escuela..., conquistas que los obreros han logrado en todos los años de lucha¹⁶. Luego, detalla que para conformar una asamblea se debe:

- *.- reunir un grupo por pequeño que sea,
- *.- acordar un primer temario,
- *.- escribir las actas.

Acto seguido, fundamenta las razones por las que las asambleas se llevan a cabo. Sintetizamos su pensamiento por medio de sustantivos significantes:

- 1.- Solidaridad. Existencia y búsqueda del otro. Actitud recíproca.
- 2.- Necesidad (“plural, colectiva, procede de muchos...”). Lucha por los derechos inalienables.

- 3.- Tiempo. El personaje lo define de este modo:

El tiempo (...) es la determinación con la que resolvemos el objetivo acordado frente a lo imprevisto, la contingencia. Esa capacidad (...) la adquirimos al escuchar a los demás. Escuchar es despojarse, es desnudarse...

La última expresión -metafórica- revela la extraordinaria capacidad del autor para construir el discurso poético.

Las precisiones precedentes nos permiten comprender cómo el compromiso con los demás y con su dignidad se constituyó en eje esencial de la vida del dirigente obrero.

Ruptura del orden:

(...) tenemos fuerzas morales para denunciar los atropellos y asumir actitudes de claro enfrentamiento desde la cárcel a los usurpadores y a los represores de nuestros derechos más elementales. (Agustín Tosco)¹⁷

La llegada de los guardias interrumpe el diálogo. Obliga al silencio. Saturnino vuelve a su condición de insecto. En medio de burlas y desprecio descubren un papel, una carta que Agustín ha escrito a un Juez. Denuncia en ella las condiciones en las que viven los presos políticos en ese penal, las torturas a las que se los somete y exige la inmediata libertad de todos. El carcelero nuevamente desprecia al preso y lo denigra.

La fuga:

Nuestra preocupación mayor era la suerte corrida por los compañeros que se habían fugado (...) (Agustín Tosco)¹⁸

Después que Saturnino abre las puertas de las celdas, Tosco decide quedarse “[e]n este pedazo de patria que la dictadura quiere que el país olvide”. Hacerlo constituye su forma de resistencia. Sabe que ha hecho todo lo posible como aquel para ayudar a los evadidos.

Saturnino parte con los presos políticos. Tosco, ante la partida, le cuenta cómo los presos han aprendido de los insectos para comunicarse “día tras día, mes tras mes. Señas, golpecitos, gestos cifrados, zumbidos, chasquidos, ruiditos”.

Homenaje:

Compañeros, compañeros... los quiero escuchar. Compañeros no se caigan, porque si ustedes caen ellos están muertos, pero está en ustedes el que los hagan vivir. (Agustín Tosco)¹⁹

Agustín queda solo en el escenario sin luz, según las didascalias. De pronto se ilumina la escena y se adelanta. Se dirige al público con el discurso que el Tosco histórico expresara cuando sale de la cárcel de Rawson, liberado por la Junta Militar gracias a las movilizaciones populares que se hicieron en su apoyo. Cuando finaliza, el atardecer llega y nuevamente la oscuridad invade el ámbito. Solo las luces de las luciérnagas titilan.

Los que ejercen el poder:

1.- Los carceleros: con su actitud intimidatoria mediante silencios, golpes, palabras ofensivas desprecian a los presos y los matan, al final de la obra (En la Historia sabemos que sobre todo intervinieron distintas fuerzas de seguridad.),

2.- La dictadura: Agustín la ataca. Le explica a Saturnino lo que ha hecho esa “Junta de Comandantes”. Culmina su denuncia con dos expresiones metafóricas que conllevan la idea de destrucción y dolor: “Hizo del Estado un brazo impregnado de sangre y terror. El país en agonía,...?”,

3.- Los gobiernos que contaminan: Saturnino, en un momento, cuando le cuenta a Agustín que jugaban al truco en el último matorral de La Cañada con otros bichitos de luz, expresa que dos, “originarios del Limay”, murieron porque “bebieron agua de ese río”. Finzi - en dos líneas- en boca de la luciérnaga ataca a quienes destruyen con sustancias y construcciones a sus márgenes, ese río tan amado por los lugareños. Pensemos en otras obras finzianas en las que la denuncia por la destrucción de la naturaleza está presente: *Grieta de luna llena o aventuras en la isla 132* (2009), *La isla del fin del siglo* (1990), *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* (2010)... También, en *Mazzocchi* (2004) cuando se esboza una idea acerca de los quebrachales se hace referencia a lo sucedido en el Gran Chaco con la empresa argentina de capitales extranjeros llamada La Forestal.

II.- La construcción dramática

En invierno aparece Saturnino en uno de los pabellones de los presos políticos del penal mencionado. Dialoga con uno de ellos, Agustín Tosco. Lo considera con la autoridad suficiente como para pedirle un consejo, objetivo de su viaje. Poco a poco crean un estrecho vínculo que culmina con el abrazo final, antes de la partida del coleóptero.

Nos interesa realizar un esquema de cómo cambia Saturnino de su condición de luciérnaga a ser humano. De este modo, intentamos relacionar “los hechos del afuera” con su realidad corpórea esencial. Según una explicación del autor en un diálogo informal: “el agua del jarrito que bebe Saturnino provoca las transformaciones. Del mismo modo sucedía con las pociones mágicas en la Edad Media y/o Renacimiento”:

Condición de insecto	Causa del cambio: ser humano
Insecto, al comenzar la obra.	Se humaniza, momentos previos al diálogo con Tosco acerca de El Cordobazo.
Se modifica, coleóptero.	Un silencio previo. Figura humana.
Otra vez, en su apariencia lumínica.	Susana Lesgart les pide un abrazo a ambos personajes. Para su concreción, otra vez se hace hombre.
Gritos de los carceleros. Irrupción violenta de luz. Vuelve a ser “bichito de luz”.	Pide agua nuevamente (como en el comienzo del diálogo) a Agustín. Retoma su cuerpo.
Pedido de los presos: apertura de las cerraduras: retorna a su tamaño diminuto.	Abrazo de despedida. Humanización.
Saturnino se va con los presos políticos: como luciérnaga.	

Los recursos escénicos

Decorados sonoros

Relaciones con el ámbito visual:

Expresa Finzi:

Mis obsesiones están allí, en una interrogación constante de los lenguajes expresivos: la música sí, pero el mundo de las artes visuales para inscribirlos en un puñado de palabras. (Carlos Pacheco, 2004)

Acciones y didascalias convergen en la poesía. Los ámbitos visual y sonoro se imbrican

para construir historias²⁰.

Lo sonoro en este texto aparece en las acotaciones escénicas. Desde el comienzo, en las “Indicaciones para una puesta en escena” -como en todas sus obras- Finzi nos dice -al lector, al director, al actor...- que se debe prestar atención a los decorados sonoros. Y especifica:

Las voces en off de Susana, los detenidos políticos, los carceleros, deben emerger de esos decorados sonoros con una clara autonomía expresiva.

Compartimos con Graciela González de Díaz Araujo (2004:130) que “el discurso didascálico abunda en signos de percepción no verbales, visuales y sonoros”.

A continuación, daremos precisiones-ejemplos con respecto al mundo sonoro en las didascalias, relacionadas con:

*.- Susana Lesgart: “*en un hilo de voz*”, cuando ayuda a Saturnino a encontrar a Tosco; “*entre las penumbras doloridas, está por decir algo (...) habla apenas un susurro*”: en el momento en que Susana les pide a los personajes que se den un abrazo como compañeros;

*.- los detenidos políticos: “*Un murmullo comienza a escucharse y se eleva en un coro de voces de ritmo creciente, continuo, armónico*”: lo llaman a Saturnino (“*Saturnino... Saturnino... Saturnino... Saturnino...*”) para que los ayude a abrir las celdas el día que se escapan de la cárcel;

*.- los carceleros: siempre su presencia se relaciona con lo brutal, la falta de respeto, el exceso de autoridad, la cosificación del otro: “*torbellino de órdenes que concluye en un eco mutilado; una orden cruzada por el haz de luz de una linterna; entre los gritos de los carceleros*”; “*se escuchan los pasos de la guardia que termina por detenerse al llegar a la celda de Tosco. A continuación se oye el ruido de la cerradura; La puerta se cierra con renovada violencia*”. Destaquemos “*órdenes, eco mutilado, gritos, pasos, ruido, violencia renovada. (...) Una orden cruzada...*” conlleva intimidación;

*.- “*el silencio*”: Jorge Luis Caputo (2011:83) menciona que el silencio como el sonido es la contrapartida del campo auditivo. Ambos actualizan la partitura que es para Finzi la escritura del teatro. Transcribimos expresiones como: “*Y un lento silencio le sigue*”, cuando Tosco no entiende acerca de la presencia de Saturnino; “*Un lento y profundo silencio*” preanuncia la llegada de los carceleros; “*El lento silencio regresa y devora el eco*” se explicita después que el guardia que revisa a Tosco en su celda, se va²¹.

Las expresiones transcritas denotan, en su mayoría, vocablos de sentido negativo. La única que se adjetiva en sentido positivo -con tres adjetivos, “*creciente, continuo y armónico*”- es la que se relaciona con el murmullo de los presos políticos.

En nuestra opinión merecen una lectura aparte las didascalias con las que se abre y se cierra el texto:

.- apertura: “(El invierno) Va a los tropiezos, por un desfiladero de palabras que susurran un mensaje inaudible. ¿Qué son, en realidad? ¿Palabras? ¿O son golpes, uno después de otro, ahogados en un grito en llaga? ¿O voces de puerta metálicas que asfixian el viento? ¿Alguien puede descifrar este silencio donde nace el dolor?*”. Descubrimos los sustantivos -“*tropiezos, desfiladero, golpes, grito, llaga, puertas, silencio, dolor*”-, adjetivos -“*inaudible, ahogados, metálicas*”- y el verbo “*asfixian*”. A excepción de “*susurran*” que posee connotaciones de sentido positivo, el resto expresa el ambiente de la cárcel en el que se vive - si es una forma de vivir- en el dolor, a los golpes, sin poder respirar, en el silencio,

*.- cuando ya los presos y Saturnino se han ido, Agustín queda solo. El autor escribe tres

didascalias:

-la primera: *“Oscuridad total. Solo el campo sonoro se hace visible, ahora. Se escucha ráfaga de metralla. Se oyen órdenes, gritos, llamados. El sonido de un automóvil que arranca a toda velocidad. A esta marea, que va decreciendo poco a poco, le sigue un silencio absoluto”*. Notemos cómo *“la oscuridad y el silencio”* abren y cierran el texto. *“Ráfaga de metralla, órdenes, gritos, llamados y el sonido del automóvil que arranca a toda velocidad”* sugieren la muerte de los fugados de la cárcel de Trelew. Una vez más lo visual y lo auditivo se entremezclan para que el lector, el espectador, comprendan más allá de las palabras lo sucedido,

- la segunda, después del silencio: *“La sala se ha iluminado a pleno. Agustín Tosco se adelanta a proscenio y se dirige al público presente”*: en este instante el personaje Tosco cierra la obra con un discurso memorable en el que rinde homenaje a los caídos. El autor lo ha transcripto sin quitarle un punto ni una coma,

- la tercera y última: *“Con la lentitud del atardecer que se pierde, las sombras llegan al escenario. En el horizonte infinito, ese que de tan precario solo cabe en una sala de teatro, los bichitos de luz encienden el cielo”*. En este texto predomina, sin duda, el espectro visual. *“Las sombras”* culminan la escena, pero no agreden como en la obra. Solo se contraponen *“los bichitos de luz que encienden el cielo”*. Frente a tanto dolor contenido y vivenciado, frente a tanta injusticia y violencia, la magia de la palabra poética nos reconforta.

III.- El lenguaje

En su último libro publicado, *Obra reunida (Teatro)* (2013), se incorpora una entrevista que Beatriz Molinari le hiciera a nuestro autor. En ella Alejandro Finzi confirma que *“el territorio de la escena es, también (...) el de la palabra lírica y supongo que toda mi vida sostuve y exploré ese dominio”* (p. 10). De este modo, comprendemos cuán importante resulta en el *“entretejido”* de sus obras el lenguaje. Este se manifiesta como un elemento inherente, esencial, distintivo, algo así como *“un personaje más”* para mostrar la realidad y trascenderla.

En *Tosco (Teatro)* (2013) distinguimos una amplia gama de matices lingüísticos:

En los personajes

Saturnino:

- como construcción se emplea la prosopopeya que es una forma de animizar y personificar a seres de la naturaleza. En el texto, Saturnino además de referirse a sí mismo, nombra a otras *“luciérnagas”* como las que aprenden a leer en Coronel Moldes con un texto que les regalara Tosco, *Oliver Twist* de Charles Dickens (no es casual la elección de esta novela en la que el personaje principal sufre muchas penurias hasta encontrar el equilibrio afectivo ante tanto dolor); al Príncipe Andrei, un alacrán que perdió los lentes; a la araña Solange que lo orientó para saber cómo llegar a ver a Tosco, pero que se quedó en la enfermería como auxiliar en lugar de acompañarlo hasta las celdas; al escarabajo que vivía en el zócalo que le alquilaba a Santiago Pampillón en su pieza de estudiante y que, además, presencié su muerte; a un bichito que se había conchabado de ayudante de boleterero pero lo despidieron sin preaviso;

- *“la Luciérnaga”* se comunica a través del lenguaje coloquial: (*“¡Se me dio!”*, *“que ella sabe”*, *“Dele, apure”*), onomatopeyas (*“Schh”*, *para pedir silencio*; *“¿Eh?”* como forma de duda), enumeración de acciones (*“Pero estoy agotado. Este frío es demasiado. Perdí la bufanda”*), comparaciones (*“Eso pesa más que un huevo de hornero”*, al referirse a los llaveros

de los carceleros), oraciones interrogativas (“¿Usted le cree, Agustín? ¿Dónde estudian para enfermeras las arañas?”), oraciones exclamativas (“no me va a pedir, ahora, que abra yo solo! ¡Ayúdeme, hombre!” cuando le solicita a Agustín que lo ayude a abrir la puerta), una hipérbole (“catastrófico”, cuando le explica a Agustín que viene a hablar con él por el tema de las asambleas). Al dar a conocer este aspecto, notamos que a través de las palabras connota la premura y la urgencia por medio del empleo de verbos conjugados en modo Imperativo: “Escúcheme...”;

- merece destacarse, además, el empleo del vocabulario referido a dos campos semánticos diferentes:

* uno, el del pan que para Jean Chevalier es símbolo del alimento esencial. En el texto posee este sentido y Saturnino lo emplea -también- como denuncia por las necesidades que se vivían en Córdoba y en otros lugares del país (al decir de Tosco) en las casas de los trabajadores. Registramos palabras y expresiones: “¿para que haya más pan para toda la ciudad y criollos y facturas para los chicos?”, “Los bizcochos faltaban”, “tres migas de hojaldre para su merienda”, “el aprendiz de panadero”, “mi amigo el panadero”, “los bizcochos de los chicos en el recreo”, “pasó en todas las panaderías de la república”... Esta elección se relaciona, de alguna manera, con el lenguaje concreto que posee el “Bichito de luz”. En el mismo contexto de diálogo de la obra Saturnino hace referencia a la Confitería Oriental. Este lugar era en Córdoba lo que en Buenos Aires, la Confitería El Molino. Allí la alta burguesía cordobesa se reunía. Por entonces, una de las más tradicionales y sofisticadas. Su pastelería, exquisita y cara, se constituyó en símbolo de riqueza para la población obrera. De alguna manera su referencia en el texto cuestiona los desniveles sociales y el padecimiento de la clase trabajadora. Allí había “masas finas” cuando en los colegios no existían “bizcochos en el recreo de las escuelas”;

* el otro, cerradura-cerrajero que se relaciona -en el texto- con las llaves y el abrir y cerrar puertas: “cerrojo” en Cirlot es el signo que predica, “nexo que une los dos batientes de una puerta, simbolizando la voluntad de fijar un estado de cosas determinado sin posibilidades de rectificación”, “llave” en el mismo *Diccionario de símbolos*, “una obra a realizar, pero también el medio para su ejecución”. Este ámbito creado refiere, por un lado, la separación; por el otro, la clave para llevar a cabo un cambio, una apertura;

- en su discurso aparece una sola metáfora: “andábamos de lamparita intermitente”. Lo expresa la Luciérnaga cuando cuenta cómo fue su participación en El Cordobazo con otras dos de su misma especie.

- El humor mediante el cual el Bichito de Luz quita, de alguna manera, la tensión del relato de Agustín, se constituye como un elemento significativo en su discurso. Por ejemplo, al mencionar a los lectores de Dickens, al referir que jugaban al truco en un matorral, al decirle a Tosco cuando este se refiere al tiempo de las asambleas: “Ventoso, por aquí, más bien”.

Agustín Tosco:

- llama la atención cómo -en el comienzo del texto- utiliza tres expresiones relacionadas con las circunstancias que viven los presos políticos cuando irrumpe el Bichito de luz en su celda y/o cerca de ella: “¿Saturnino? ¿Es un nombre en clave?”, “Identifíquese”, “¿Señas?”;

- como Saturnino, utiliza el lenguaje de la oralidad (“Queda un fondo”, “Donde guste, por favor”), oraciones exclamativas (“¡Ah, aquellas lecturas! ¡Cuántos años desde que me fui del pueblo”, cuando Saturnino le habla de los lectores de Oliver Twist), oraciones

interrogativas (“Un conocido mío, en una de esas? ¿Quién sería?”), enumeraciones, sobre todo, cuando relata -desde la memoria del hoy, los hechos del pasado- El Cordobazo: “Obreros, estudiantes, vecinos de los barrios”, “decenas de heridos. Los vecinos arman barricadas en los barrios. Los estudiantes, en una avanzada, ocuparon el casino militar, incendiaron las sedes de unas multinacionales”, metáforas (“Pero nosotros, para el mediodía, ya somos trinchera”, “El cielo se hace fogatas”, “El amanecer es un hospital de campaña”, “Los estudiantes hacen del barrio Clínicas un quirófano abierto”), comparación (“Las barricadas se multiplican como diques”);

- descubrimos en el personaje Tosco un lenguaje cuidado, proveniente de sus múltiples lecturas: “plural, colectiva, procede de muchos”, “inalienable”.

Los carceleros:

- emplean verbos en Imperativo (“Movete. Sacá la frazada. Levantá la colchoneta. Corré el catre”), y un tono de burla se evidencia en sus palabras: “Ah, pero muy bien. ¡Terminá la carta, vos, que el Servicio Postal del Penal de Rawson la va a enviar por correo certificado y con aviso de retorno!”.

En las didascalias

(En el texto están escritas en negrita)

Finzi se divierte con ellas, según lo expresa en la entrevista que le hiciera Jorge Luis Caputo y que aparece en la edición de *Tablón de estrellas*²². Las escribe de modo que puedan quedarse a vivir en el texto, como una notación de pentagrama.

Desde el comienzo de la obra, aparece el autor como un narrador interno²³ que califica:

- Sensaciones, sentimientos: “¿Alguien puede descifrar este silencio de donde nace el dolor?”: en la presente interrogación Finzi está presente por el demostrativo “este”. Sin duda, por medio de la metáfora, “este silencio de donde nace el dolor?” nos sugiere la dolorosa experiencia de la cárcel,

- Percepciones: “¿Lo oyen? ¿Eh? ¿Lo oyen?”, al aparecer Saturnino se introduce el autor en la percepción e interroga al lector/espectador,

- Características de personajes:

- “¿En qué lugar de una celda se sienta un bicho de luz que viene viajando de lejos y está muy cansado?”: además de brindar datos de Saturnino, se pregunta, nos pregunta dónde se podrá ubicar;

- “Ahora miren con atención el rostro del dirigente sindical. Deténganse a observarlo: es una mezcla de perplejidad, culpa, asombro, intriga, sorpresa, vergüenza, cálculo, impotencia, respeto, interrogación, incredulidad, estupor, admiración y curiosidad”: una vez más nos hace partícipes de su percepción. Debemos notar el adverbio “ahora”, los verbos imperativos, la enumeración sustantiva que caracteriza indirectamente a Tosco ante la presencia de Saturnino... Sustantivos que construyen distintas percepciones contrarias y/o contradictorias.

Merecen considerarse estas dos indicaciones escénicas, que en la obra fueron escritas una como extensión de la obra pero referida a cada uno de los personajes. Notemos que se asemejan en la construcción -son interrogaciones, el empleo del demostrativo “este”- se usan sinónimos... pero en la segunda el autor se hace presente en la expresión final. Una apunta al plano físico; la otra, al afectivo:

- “¿Quién de ustedes puede definir en este mismísimo instante la expresión del semblante del Secretario General de Luz y Fuerza?”;

- “Alguno de ustedes puede descifrar la mezcla de sentimientos que cruza el semblante de Saturnino en este preciso momento? Yo tampoco”.

Desearíamos aclarar que hemos seleccionado un grupo de didascalias. Existen otras -que por razones de espacio no transcribimos- en las que distinguimos el desarrollo del vínculo de ambos personajes, otros rasgos caracterizadores de Agustín así como también “en detalle” los movimientos de la luciérnaga y sus cambios de estado.

En el empleo de los diminutivos

Registramos el valor afectivo de su empleo. Descubrimos: “pancita”, “lmparita”, “puntito luminoso” relacionados con la condición de la “luciérnaga”. Cuando Tosco, al final de la producción, le cuenta a Saturnino que los presos han aprendido de los insectos el lenguaje para comunicarse nombra dos diminutivos: “golpecitos, ruiditos”. Desde el punto de vista discursivo se los distingue de su antítesis, “órdenes, golpes, llamados”, “gritos”, que remiten a quienes ejercen el poder en la cárcel y a quienes matan a los fugados.

En el plano gestual, el abrazo

Si bien no aparece esta palabra como símbolo en los diccionarios consultados y ya citados, podemos expresar que -en el contexto de la obra- opera como si lo fuera. El *Diccionario de la Real Academia Española* lo define de este modo: “Acción y efecto de abrazar” (“estrechar entre los brazos, ceñir con los brazos”)²⁴. En el texto hay dos momentos en que los personajes se abrazan:

- el primero: por sugerencia de Susana Lesgart: “Así se hace entre compañeros”. Es a partir de este instante que Tosco y el Bichito de Luz empiezan a emplear con mayor frecuencia el término “compañeros”,

- el segundo: antes de partir Saturnino de la cárcel, dice la didascalia: “*Buscando ese abrazo y por un brevisimo instante...*”.

Según lo referido, hemos comprobado cómo el lenguaje se entremezcla en las acciones, en los discursos de los personajes, en las didascalias, en los gestos...

Para concluir

I

Hemos titulado nuestro trabajo “Con el dedo en la llaga”. Más allá de lo que significa esta publicación en la Historia del movimiento obrero argentino, nos parece pertinente que esta expresión conlleve diversas connotaciones en:

a.- la obra: El que la aborda -ya como lector ya como espectador- comprende que subyace un mensaje incisivo en pro de la dignidad, de la justicia, del respeto por los derechos inalienables de los seres humanos y del ambiente,

b.- el personaje Agustín Tosco: por medio de su discurso y de su accionar demuestra su compromiso con la sociedad y su disconformidad con quienes ejercen el poder. No dudamos de que su lucha se erige como un hito esencial en favor de los trabajadores y de los presos políticos, totalmente abandonados e injustamente tratados,

c.- Saturnino, el Bichito de luz, (algo así como “alter ego” del cordobés y/o su proyección): lo inquieta el estado de desprotección de sus pares razón por la cual viaja hasta Rawson. Sabe que hay que reunirse para combatir lo instaurado. Ello muchas veces atenta contra las condiciones mínimas de vida,

d.- El autor: Para Finzi:

(...) el hacer teatro es buscar abrir heridas, nunca cerrarlas; posponer el recuerdo y hacerlo significativo, no buscar el olvido o el síntoma del olvido (...) [el teatro] no entrega pociones mágicas ni pastillas contra el dolor. Y así y todo, el teatro continúa siendo territorio de mediación, cruce de caminos. A cielo descubierto y sin consuelo²⁵.

¡No podría haberlo expresado en forma más clara! Sus criaturas devienen de su interioridad y de su compromiso siempre presente para que nunca olvidemos, para que continuamente repensemos, para que como lectores y/o espectadores intentemos una sociedad más solidaria y más humana.

II

En páginas precedentes hemos descubierto cómo:

a.- Saturnino y Tosco que dialogan nos introducen en momentos de la Historia Argentina y en los de la ficción,

b.- Saturnino funciona como un interlocutor válido de Tosco. En algunas circunstancias lo deestructura y hace posible una comunicación más fluida y afectiva,

c.- Tosco, lleno de experiencia, aprendió con los otros presos políticos a comunicarse con el lenguaje de los insectos entre las celdas. Con orden y claridad, explica a Saturnino y a nosotros cómo son las asambleas, cómo hay que organizarlas y qué requisitos deben tener. Se solidariza con sus compañeros que se evaden de la cárcel. Él se queda para resistir. En la soledad del escenario rinde homenaje a los caídos después de la fuga,

d.- “el murmullo” de Susana Lesgart -desde la oscuridad- se une de alguna manera a aquellos y los invita al acercamiento,

e.- los sonidos que devienen de las presencias de los guardiacárceles ahogan a los personajes y a los lectores. Son los instrumentos de los que se vale el poder para cometer atroces atropellos,

f.- las voces de los presos políticos resuenan como único sonido armónico,

g.- el silencio constituye una suspensión que ahoga y, al final del texto, posibilita el discurso final de Tosco,

h.- en las didascalias:

- se entremezclan los universos auditivo y visual. En la mayoría de los casos con sustantivos, adjetivos y verbos de sentido negativo;

- reconocemos -con la presencia del autor, a veces- sensaciones, sentimientos, percepciones, características de los personajes, los cambios de estado de Saturnino, el vínculo creciente entre la Luciérnaga y Agustín;

- descubrimos recursos propios de la poesía;

- el lenguaje poético se escurre en las escenas a través de los parlamentos, de los campos semánticos, de la selección de diminutivos, de símbolos y de vocablos que funcionan como tales.

Lo expuesto convierte a *Tosco (Teatro)* (2013) en un texto singular al que podríamos aplicar las palabras de Jorge Dubatti:

Lirismo de alto espíritu poético y pura autonomía literaria, pero a la vez aliado a la metáfora política y la observación certera de los conflictos reales: estructuras y procedimientos no convencionales que renuevan en el espectador de principio a fin (...). (2013:5)

BIBLIOGRAFÍA

- AURELL, Jaume (2006). "Hayden White y la naturaleza narrativa de la Historia".
- BAYER, Osvaldo (2000). "Un hombre incorruptible". *Página 12* (15/12/2000). Buenos Aires: Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.
- CAPUTO, Jorge L. (2009). "'No hay artificio, hay sueño'. Entrevista a Alejandro Finzi". En Finzi, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2011). "Palabra poética y utopía: Notas sobre la dramaturgia de Alejandro Finzi en los primeros años de la post-dictadura". En Dubatti, Jorge (Compilador). *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- CHÁVEZ, Fermín- CANTONI, Juan C.- MANSON, Enrique- SULÉ, Jorge (1993). *Homenaje a José María Rosa. Historia Argentina. Tomo XVI. La Revolución Argentina*. Buenos Aires: Editorial Oriente.
- CHEVALIER, Jean (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan E. (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DE TORO, Fernando (2008). "El teatro de Alejandro Finzi. Entre el Apocalipsis y la utopía: más allá de la post-modernidad". En *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. 4 ed. Buenos Aires: Galerna, p. 325-346.
- DICKENS, Charles (2011). "Oliver Twist". En *Oliver Twist. Canción de Navidad*. Buenos Aires: Longseller. Colección: Longseller esenciales.
- DEL PRADO, Javier (1996). "Apuntes para una poética existencial del viaje literario". *Revista de Filología Francesa*, 9. Serv. Publicaciones Universidad Complutense.
- DUBATTI, Jorge (2013). "Alejandro Finzi, desde la Patagonia. Un dramaturgo que es capaz de transformar el teatro en poesía". Buenos Aires: *Tiempo Argentino* (22/06/2013).
- FERRARI, Daniela (2004). "El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi". Ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires, agosto de 2004. GETEA.
- (2008). "Alejandro Finzi y Sonia De Monte. *Bairoletto*, una inspiración andina". Buenos Aires, *Cuaderno del Picadero: Dramaturgia en provincias*. Año V, Nº 15, marzo 2008. Instituto Nacional del Teatro.
- FINZI, Alejandro (1993). "Martín Bresler". En su *Camino de cornisa. Martín Bresler (Teatro)*. Neuquén: Educo.
- (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

----- (2004). *Chaneton (Teatro) 1993*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-Municipalidad de Neuquén.

----- (2007). *Voto y madrugada. Teatro 2000*. Neuquén: El fracaso.

----- (2009). *Tablón de estrellas. Camino de cornisa. Primavera, 1928. La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón, Voto y madrugada*. Buenos Aires: Colihue.

----- (2013). *Obra reunida (Teatro)*. Neuquén: Ediciones con doblezeta/Inteatro editorial.

GAUNA, Natalia (2013). "Teatro del fin del mundo". *Revista Alrededores*.

GOICOCHEA, Adriana L. "Mito y literatura: Reflexiones sobre una tradición en crisis". GINGINIS, Paula (2013). "Alejandro Finzi, más teatro". Gral. Roca: Diario *Río Negro*, 21 de abril de 2013.

GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela (2004). "Personajes teatrales de las regiones argentinas e identidad nacional", en Trozzo, Ester - Tapia, Gloria y otros. *Didáctica del teatro II. Una Didáctica del Teatro para el Nivel Polimodal*. Mendoza: Instituto Nacional del Teatro-Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

HALAC, Gabriela (2003). "Dialogar con Alejandro Finzi en 'ningún lugar'". *Revista Picadero*, nro. 08. Buenos Aires: INT.

LICHT, Silvia (2004). *Agustín Tosco y Susana Funes, historia de una pasión militante. Acciones y resistencia del movimiento obrero (1955-1975)*. Buenos Aires: Biblos.

----- (2009). *Agustín Tosco. 1930-1975. Sindicalismo clasista, socialismo y peronismo revolucionario*. Buenos Aires: Biblos.

MOLINARI, Beatriz (2013). "Alejandro Finzi, un baqueano de imágenes poéticas". Reportaje de Beatriz Molinari. En Finzi, Alejandro. *Obra reunida. Teatro*. Neuquén: Ediciones con doblezeta/Inteatro editorial.

MONTERO, Hugo (Comp.) (2012). *Tosco. Crece desde El pie*. Lomas de Zamora-Buenos Aires: Sudestada. Colección: Los imprescindibles.

PACHECO, Carlos (2004). "Alejandro Finzi/Neuquén. La escritura teatral, territorio de un pentagrama". En VV. AA. (2004). *Dramaturgia. Un camino hacia la representación. Cuadernos de Picadero*, nro. 2. Buenos Aires: INT.

PAVIS, Patrice (2011). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós.

S/A (13/04/2013). "El Teatro del Obispado quedó deslumbrado con la obra *La isla del fin del siglo*". Recuperado: http://www.celcit.org.ar/noticias_7067_el-teatro-del-obispado-queda-deslumbrado-con-la-obra-%E2%80%99Cia-isla-del-fin-del-siglo%E2%80%9D.html.

----- (19/9/2012). "La poesía en el hospicio". Recuperado: <http://www.lmneuquen.com.ar/imprimir.php?id=162640&seccion=noticia>.

ROUILLET, Eduardo (18/12/2011). "Un reconocimiento nacional para Alejandro Finzi. Premios María Guerrero". Recuperado: <http://www.rionegro.com.ar/diario/print/nota-774496-2.aspx>.

SAGASETA, Julia E. (Ed.) (2013). *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación/Instituto Universitario del Arte-IUNA.

SLAVINSKI, Janusz (1989). “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, en Navarro, Desiderio. *Textos y contextos. Tomo II*. La Habana, p. 265-287.

NOTAS

¹ Este título es el que lleva la columna de Agustín Tosco en la publicación del Sindicato de Luz y Fuerza de Córdoba, “Electrum”.

² Se estrenará de la mano del director Jorge Villegas en Córdoba, el 29 de mayo de 2014, en un nuevo aniversario de El Cordobazo. Ha sido traducida al francés por Denise Delprat. Un director de Bruselas llevará la obra a escena también en 2014. Ya posee una propuesta editorial para su publicación.

³ En <http://www.agustintosco.com.ar/biografia.htm>.

⁴ González de Díaz Araujo, 2004:129.

⁵ Finzi en otras obras, también, presenta personajes pequeños. Por ejemplo, en *Voto y madrugó*, Magallanes, la pulga andaluza; en *Chaneton*, el escorpión Andrei y en *Mazzocchi*, el grillo Augusto Rodín.

⁶ En *Voto y madrugó*, Magallanes conoce a Andrei.

⁷ Susana Lesgart de Yofré. Nacida en Córdoba el 13 de octubre de 1949. Estuvo casada con Alejandro Yofré Newton. Luego fue pareja de Fernando Vaca Narvaja. Asesinada por miembros de la Marina de Guerra el 22 de agosto de 1972 en la Base Almirante Zar de Trelew. Cf.: <http://www.robertobaschetti.com/biografia/l/83.html>.

⁸ Licht, 2004:122.

⁹ “¿Qué estoy oyendo yo? (...) ¿Qué tengo? ¿Fiebre? ¿Eso es? ¿Qué me pasa, por favor? ¿Qué historia estoy escuchando, yo?”

¹⁰ Nos parecen relevantes las palabras del autor, citadas por Jorge Luis Caputo: “Tomé conciencia de nuestro país en dictadura con el golpe de Onganía, desde entonces nada cambió. Desde entonces ni desde mucho antes, salvando el gobierno de Arturo Illia. Argentina, país del exterminio y de la expoliación (...). El país de la dictadura perpetua. ¿Cuál es el modo en que se diferencia un régimen político de terror asesino y un régimen político de corrupción endémica que saquea hasta producir la muerte social por asfixia?” (Caputo, 2011:78)

¹¹ Tosco, Agustín (4 de junio de 1970). *Córdoba, testimonio del Cordobazo*. Córdoba, Revista mensual de noticias. En <http://www.agustintosco.com.ar/cordobazo4670.htm>.

¹² En una carta a Susana Funes Agustín le dice con respecto a El Cordobazo: “Creo que el hecho se ha de registrar en la lucha del movimiento obrero argentino (...). Con la ventaja que aquí se dio la participación masiva y militante en alto grado del pueblo de Córdoba. Fijate que su proyección ha ido más lejos que la semana de mayo de París, con la ventaja también que todo estuvo bajo la dirección de la clase obrera a la que pertenecemos. (Licht, 2004:119)

¹³ Precisamente, a través de los discursos de Tosco -en distintos lugares y circunstancias- y cartas a Susana Funes, su compañera en la vida y en el compromiso político y gremial, **la lucha se constituye en su leit-motiv esencial, su obsesión a favor de la defensa de los derechos de los trabajadores y de la sociedad toda.** (El subrayado es nuestro.)

¹⁴ Se refiere a:

Atilio López: nace a la vida sindical en la UTA (Unión Tranviarios Automotor). Llega a ser Vice-gobernador de la provincia de Córdoba con Obregón Cano como gobernador en 1973. Es asesinado en Buenos Aires el 16 de septiembre de 1974, por miembros de la organización ultraderechista TRIPLE A. Esa fecha, aniversario del derrocamiento de Juan Domingo Perón por la mal llamada “Revolución Libertadora”. López, uno de los referentes principales de El Cordobazo junto a Agustín Tosco y Elpidio Torres. Cf.: http://www.nacionalypopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=710&Itemid=99999999.

Elpidio Torres: nacido en Córdoba en 1930. Secretario General de SMATA (Gremio de mecánicos). Falleció en 2002. Cf. *La Nación*, 7 de mayo de 2002: <http://www.lanacion.com.ar/394752-fallecio-el-dirigente-sindical-elpidio-torres>

René Salamanca (1940-1976): Secretario general del SMATA Córdoba, fue secuestrado durante la última dictadura militar, el 24 de marzo de 1976. Era miembro del Comité Central del PCR y dirigente de la agrupación clasista 1º de Mayo. En <http://www.youtube.com/watch?v=iwhmOFakhz4> y en <http://www.pcr.org.ar/nota/lucha-popular/ren%C3%A9-salamanca-%C2%A1seguiremos-tu-camino>.

¹⁵ Montero, 2012:14.

¹⁶ Licht, 2004:53.

¹⁷ Tosco, Agustín (4 de junio de 1970). *Córdoba, testimonio del Cordobazo*. Córdoba, Revista mensual de noticias. En <http://www.agustintosco.com.ar/cordobazo4670.htm>.

¹⁸ Licht, 2004:144.

¹⁹ Montero, 2012:19.

²⁰ “El campo sonoro crea en la sombra, en la oscuridad. Abre brechas de luz y una historia por compartir, (...)”. (Caputo, 2009:188)

²⁴ Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.

²⁵ Caputo, 2009:184.

**ESTUDIOS CRÍTICOS
ESCRITOS DE FINZI**

UNA BUENA RECREACIÓN TEATRAL

La casa de Bernarda Alba

(Diario *Río Negro*, 19/08/1986)

La suerte estaba echada. Y cuando Bernarda cierra su casa con ese grito, el mar de luto es un mar que ahoga a España. Es el verano del año 36 y son los miembros de las paramilitares escuadras negras y los integrantes de las guardias de asalto de Francisco Franco, los que terminan en Viznar con la vida de Federico García Lorca. Dos meses antes el poeta concluye *La casa de Bernarda Alba*, y va a su tierra granadina dejando su propio sabor en el gesto amargo que lleva a cabo su personaje en un final que también será, luego, el símbolo del latido de la conciencia de un país en agonía. Cincuenta años después y, precisamente, en estos días, recordamos la muerte del poeta. Uno de los acontecimientos que se han organizado en Argentina para homenajear a García Lorca es un encuentro de grupos de teatro de cada una de las provincias, en la ciudad de Buenos Aires. Neuquén estará presente con el Teatro del Bajo y su versión de la última obra del poeta.

Tuve ocasión de asistir a una de las recientes presentaciones del grupo en la sala que alquila y que, como se sabe, corre el peligro de ser tirada abajo, en la calle Misiones. Si hablo de versión y no hablo de la obra tal como fue escrita, debo referirme al trabajo que hizo Víctor Mayol con el texto original¹ ya que aquellas páginas fueron retomadas con la idea de explorar los senderos abiertos por el autor más allá del relato, más allá de la minuciosidad del cuento escénico, para llegar a las imágenes fundamentales de la corriente de poesía que corre por la obra. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que Mayol se interesó en realizar una versión que adaptase los tres actos en uno, en encauzar las acciones en un solo movimiento contundente y en hacer visible en escena un único momento irreplicable el perfil de aquel por quien esas mujeres, en su encierro, sueñan y respiran. Esto no es la letra del original que Margarita Xirgu llevó a la puesta en su estreno, pero no olvida ni la vigencia de la imagen, ni los alcances y posibilidades del mensaje del poeta. La preocupación de Mayol al realizar su versión consiste en explorar los alcances que tiene la palabra del poeta en relación a las imágenes e ideas fundamentales que la obra propone. Porque se escucha a propósito de esta realización del Teatro del Bajo que hay una falta de “respeto” o una “fidelidad” adulterada que es necesario reencauzar, preservando la obra original de embates foráneos. Sin embargo ambas expresiones, “respeto” y “fidelidad” están aquí, en la versión de la que me ocupó, a buen recaudo: nadie ha traicionado a García Lorca, y nadie ha dicho lo que el poeta no dice en las imágenes que brotan, en el manantial, de la estructura de la obra tal cual como fue pensada. ¿O es que acaso la versión que el mismo García Lorca y el grupo La Barraca presentó en 1935 modernizando a *Fuente Ovejuna* y que fue al encuentro de la toma de conciencia del campesinado español, traicionó a Lope de Vega? No. Nadie ha traicionado a nadie y la versión que el Teatro del Bajo ofrece a nuestra comunidad es respetuosa y fiel, lo repito, a las imágenes subyacentes entre los borradores del texto en su concepción definitiva. Aquellos que se asustan tendrían que preguntarse, en todo caso, otra cosa: ¿qué es una creación?

La puesta que tuve oportunidad de conocer debe preocuparse, todavía, de considerar algunos problemas que ya se habían planteado en los ensayos generales: Víctor Mayol y Fernando Aragón, los directores, tendrían que repensar los tiempos muertos que tiene la realización, momentos en que la tensión se desdibuja. De igual modo, la música, creación de Víctor Proncet y el Coro de la Universidad, debería tener un marco de referencia para el espectador mucho más general, planteando una situación más vasta y no reiterándose una y

otra vez para terminar inmiscuyéndose entre los climas que la historia propone.

En un elenco seguro, solvente, que se reconoce con profesionalismo en esta propuesta, debemos mencionar el trabajo de Alicia Murphy que otorga a su personaje una medida interior y un color de claros aciertos y el trabajo muy ajustado, también, de Cecilia Lizasoain. Cecilia Arcucci, una actriz de grandes condiciones tiene la posibilidad de encontrarse con el desarrollo definitivo que su personaje merece; al mismo tiempo, el trabajo de Marité Arias revela toda su preocupación: su crecimiento actoral es saludablemente elocuente. Una palabra aparte merece la propuesta escenográfica, inteligente, y que se integra, sin dudas, a las atmósferas de la versión.

La obra termina con un gran y fatal equívoco dramático que precipita el desenlace. García Lorca apela a un recurso que hizo la historia del teatro español desde el Siglo de Oro, allá, por el 1600, desde los tiempos en que se echaban las bases del teatro de habla castellana. Este recurso, enunciado para prometer el porvenir y la vida del arte teatral tiene para el poeta un signo terrible. La puesta lo resuelve en forma estupenda con patético lirismo.

El público de Neuquén tiene, qué duda cabe, la posibilidad de asistir a un excelente espectáculo.

NOTA

¹ Elenco: Cecilia Arcucci (Poncia), Marité Arias (Amelia), Marcela Cánepa (Adela), Verónica Coelho (Criada), "Mariloli" Duarte (Magdalena), Luis Giustincich (Abuela), Cecilia Lizasoain (Martirio), Alicia Murphy (Angustias), Ida Zóccola (Bernarda).

Música: Víctor Proncet. Ejecución: Coro de la Universidad Nacional del Comahue. Dirección: Daniel Costanza. Guitarra: Juan Eyman. Vestuario: Lía Escudero de Aragón. Sonido: Gabriela Godoy. Realización escenográfica: L. Giustincich-F. Aragón. Asistente de dirección: L. Giustincich. Versión escénica: Víctor Mayol. Dirección: V. Mayol-F. Aragón.

Se estrenó el 22 de junio de 1986 en la sala de Misiones 224.

SOBRE MOLINO ROJO

(Según el programa de mano. Versión escénica y dirección de Víctor Mayol, Buenos Aires, 1988)

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

El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad es, qué duda cabe, una de las más bellas realizaciones de la literatura testimonial de nuestro país y *Molino rojo o un camino alto y desierto* tiene una fundamental deuda de gratitud para con ella. Sin embargo mi obra no es la historia de la vida de Jacobo Fijman. Es, en todo caso, la historia de una pasión, de una pasión irremediable, como diría Raúl González Tuñón. Durante mi permanencia en Francia comencé a esbozar el texto y, años después, en uno de esos almuerzos rociados de conversaciones que compartíamos en Neuquén un grupo de lunáticos -entre los cuales estaba Víctor Mayol¹- pude contarle esta pequeña historia secreta. Es gracias a su entusiasmo que toda la aventura termina de esta manera como un reconocimiento y un homenaje hacia aquellos que, sin saberlo, la compartieron.

NOTA

¹ Víctor Mayol, Buenos Aires, 1948. Director teatral. Realizó estudios con especialistas internacionales, entre ellos Roger Planchon. Sus puestas son conocidas en varios países latinoamericanos. Entre otros autores llevó a escena a García Lorca, Alberti, Büchner, B. Brecht, O'Donnell, M. Diamant, en un total aproximado de 30 estrenos hasta el presente.

Sobre-Yerma, versión escénica de Mayol sobre texto original de Federico García Lora, se estrenó el 22 de julio de 1988 en el teatro de la Campana, Buenos Aires, con música original de Víctor Proncet (...).

En su homenaje, en la Universidad Nacional del Comahue se realizaron las V Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, 2013. También en su homenaje, en 2014 se publicaron las *Actas* de esas Jornadas, así como *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas*. Ambas ediciones publicadas en Neuquén: Educo.

DETERMINACIÓN DE PROCEDIMIENTOS EN LA DRAMATURGIA DE *SOBRE-YERMA* DE VÍCTOR MAYOL

(En *Revista de Lengua y Literatura*, año 2, nro. 4, 1988. Dpto. de Letras, UNCo, p. 29-34)

Parte de un repertorio teatral deudor de las fecundas corrientes simbolistas del siglo XIX, *Yerma*, de Federico García Lorca, se inscribe en la historia del teatro y la literatura española contemporánea como una de las búsquedas más originales en el género de la tragedia. Tragedia, confiaba el autor¹, que debía rastrear su resolución en un continente arcaico y universal. El irlandés Synge había hecho el intento, y en más de un sentido la dramática de Lorca debe ser leída, en un dominio de validez, por su correspondencia temática y argumental. También el planteo del autor español es el de un ciclo de dramas rurales, que se inicia con *Bodas de sangre*, continúa con *Yerma* y concluye con *La casa de Bernarda Alba*.

Para el público la obra comienza en diciembre de 1934 en ocasión de una lectura privada, y continúa con la puesta en escena de Margarita Xirgu bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif. Contener el planteo temático de una trilogía podría desarrollarse a partir del análisis de los registros anafóricos y referenciales del "corpus personaje" y formar parte de una discusión que nos resta en el dominio de la literatura comparada.

Es oportuno prestar atención a las implicancias transtextuales que propone el texto teatral. En una reciente puesta, Víctor Mayol elabora una versión escénica de la obra que, por lo demás, implica, desde su propuesta dramatúrgica, un abordaje definido por un repertorio de recursos de tratamiento implicantes y focalizadores del original en niveles del discurso plástico, esceno-técnico, rítmico y literario. Naturalmente, esta determinación de los procedimientos empleados no hará referencia a la resolución plástica que considera la puesta, de modo que antes de limitarnos a exponer el inventario de procedimientos, debemos echar mano a la dramática del original.

En el plano temático Lorca propone un sistema binario: *Yerma*/madre deseo, los demás/madre lo real, *Yerma*/marginalidad, la naturaleza/procreación continuidad. En el plano argumental el original apela a un sistema de contraste: *Yerma*/estación primaveral, *Yerma*/las cuñadas, *Yerma*/Juan. En el plano hipertextual: María Pineda (la mujer y la libertad), *Yerma* (la mujer y la esterilidad), *Bernarda Alba* (la mujer y la represión), Doña Rosita la Soltera (la mujer y la soledad).

Es posible afirmar que hasta aquí el sistema es percibido unánimemente y la bibliografía especializada resuelve sin grandes diferencias una óptica bastante generalizada. La controversia surgirá en torno a los planos de desarrollo dramático: el plano paratextual no la ofrece: tres actos/dos cuadros/dos cuadros/dos cuadros, pero sí el plano de los polos oposicionales, ya que en este nivel la perspectiva de interpretación y análisis oscila y, por lo que sabemos, se circunscribió, a consideraciones que van del concepto de acción ausente al de acción interior, restando a esta dramática otra vertiente de comprensión en nombre de la preponderancia de los registros predicativos, la construcción narrativa antes que dramática, la opacidad de los valores de resolución del conflicto. Semejantes planteos son deudores, en su generalidad, de métodos tipológicos que, creemos, han incursionado en la disciplina con poca suerte: si es posible avanzar en el terreno de los supuestos teóricos que cuerpo y conciencia de un discurso (dramático) son un sujeto en proceso que no funciona "uniformemente"² como un mecanismo, podrá aventurarse que una estructura dada tendrá también la posibilidad de ser considerada como tentativa, en tanto libera los condicionantes de la acción a una resolución metafórica. Y decimos "condicionantes" en la medida que el dispositivo de la "urgencia" del

desarrollo dramático es multidireccional³. Una resolución del relato dramático podrá entenderse, entonces, no sólo como la resolución de ese esquema paratextual, sino como la demostración o la visibilidad de esas aparentes “fracturas” o “pliegues” en los tiempos de construcción del sujeto, no tomándolos como formas parciales de composición, sino como portadores de núcleos de oposición capaces de indagar otras estéticas teatrales.

Hecha esta advertencia, debe hablarse a continuación del plano predicativo del original, sostenido, por una parte, por un registro coral: lavanderas/coro/niño/hembra/macho; por otra parte, el plano predicativo se manifiesta en la utilización alternante de la prosa y el verso, conformando un plano poético global que otorga el encuadre y la referencialidad al objeto argumental: procedimiento de composición y factor desregulador del mismo⁴. De este modo, la obra, el original, aparece como un planteo situacional que universaliza su desarrollo dramático en un plano expositivo de la trama (plano expositivo musical) cuyas secuencias no apuntan a definir al personaje en torno a ejes de contraposición sino al empleo de técnicas acústicas o cromáticas de composición⁵: una pintura (un cuadro, un fresco), una balada que vuelve siempre con variaciones, como el canto a telón rápido del acto tercero: “(...) no te pude ver/cuando eras soltera,/mas de casada/te encontraré./Te desnudaré/casada y romera/cuando en lo oscuro/las doce den (...)”.

La dramaturgia de Mayol no desestima el objeto argumental, lo supone. Se enmarca, por esto, en un repertorio de técnicas cuyo tratamiento está orientado no a dar un perfil de traducción del original, optando por recrear una gramática de adaptación clásica que siempre deberá ajustarse no a determinado espacio o convención situacional, sino a otorgar multiplicidad y globalidad al plano hipertextual. De esta manera, Mayol organiza los procedimientos sobre este nivel con los cuales podrá, tentativamente, una vez definidos los planos sobre los cuales gira su dramaturgia, plantear su taxonomía:

Plano paratextual

Original: 3 actos de dos cuadros

Sobre-Yerma: 48 secuencias

Plano argumental

Original: niño, Juan, Víctor, macho, hombre 1º, 2º, 3º

Sobre-Yerma: Ausencia [de Juan]. [Víctor] Se adjudica el término a la voz de Yerma

Plano predicativo

Original: registros significativos: Yerma, Vieja 1º, Juan

Sobre-Yerma: búsqueda de relaciones oracionales de cohesión

Original: giros y terminología: emergente referencial

Sobre-Yerma: discurso neutro

Original: registros orales: comentario situacional

Sobre-Yerma: implosión

Original: notación musical

Sobre-Yerma: cohesión argumental

Original: demarcación de entorno

Sobre-Yerma: reduplicación

Los planos mencionados, como en el original, están en una relación subordinante al plano temático. Sin embargo la dramaturgia de Mayol redefine este plano y el sistema binario recreado por Lorca.

En este orden, los procedimientos de carácter ilativo son los siguientes⁶.

De conjunción: utilización de segmentos predicativos como conectores dramáticos en una nueva función.

Original:

JUAN (3º cuadro 1º). -No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan cuando voy a pesar la harina, todos callan; y hasta de noche en el campo, cuando despierto me parece que también se callan las ramas de los árboles.

Sobre-Yerma:

CUÑADA 1. -No es Juan quien lo pone; lo pone tu conducta.

CUÑADA 2. -Todo el pueblo lo dice... cuando llego a la plaza, todos se callan; cuando voy a pesar la harina, todos se callan; hasta por la noche, en el campo, me parece que se callan las ramas de los árboles (segmento 41).

De elipsis: función ausente en el original integra determinado sistema en la dramaturgia.

Original: Ausencia de personaje.

Sobre-Yerma: Aparece LA MUJER DE NEGRO. Se pasea por todo el ámbito. Acuna a su bebé invisible. Le canta una nana. Las mujeres la miran. La mujer de negro, luego de unos instantes, sale. Las mujeres la miran salir mientras la luz desciende, lentamente. Oscuro.

De reduplicación: ampliación consecutiva de un registro del original en diferentes niveles: En este caso, a nivel personaje.

Original:

YERMA (2º cuadro 2º) - (como soñando) ¡Ay, qué prado de pena! ¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura! Que pido un hijo que sufrir, y el aire me ofrece dalias de dormida luna. Estos dos manantiales que yo tengo de leche tibia, son en la espesura de mi carne dos pulsos de caballo que hacen latir la rama de mi angustia. ¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido! ¡Ay, palomas sin ojos de blancura! ¡Ay, qué dolor de sangre prisionera me está clavando avispas en la nuca!

Sobre-Yerma:

YERMA 1. -¡Ay qué prado de pena! ¡Qué puerta cerrada a la hermosura: que pido un hijo que sufrir y el aire me ofrece dalias de dormida luna! Estos dos manantiales que yo tengo, de leche tibia, son la espesura de mi carne, dos pulsos de caballo, que hacen latir la rama de mi angustia. (REPITE IMPLOSION)

YERMA 1. -Sé que vas a venir, mi amor mi hijo: porque el agua da sal, la tierra fruta y nuestro vientre guarda tiernos hijos, como la nube lleva dulce lluvia. (REPITE IMPLOSIÓN)

YERMA 1. -Sé que vas a venir, mi amor mi hijo: porque el agua da sal, la tierra fruta y nuestro vientre guarda tiernos hijos, como la nube lleva dulce lluvia. (REPITE IMPLOSIÓN)

YERMA 3.-Estos dos manantiales que yo tengo, de leche tibia, son en la espesura de mi carne dos pulsos de caballo, que hacen latir la rama de mi angustia. Pechos ciegos bajo mi vestido, palomas sin ojos ni blancura. (REPITE IMPLOSION)

YERMA 8. -¡Cuánto dolor de sangre prisionera, me está clavando avispas en la nuca. (REPITE IMPLOSIÓN)

YERMA 5.-Pechos ciegos bajo mi vestido, palomas sin ojos ni blancura. ¡Cuánto

dolor de sangre prisionera me está clavando avispas en la nuca! (REPITE IMPLOSIÓN)

YERMA 6. -¡Cuánto dolor de sangre prisionera, me está clavando avispas en la nuca. (REPITE IMPLOSIÓN)

De sustitución: función que se involucra en un plano diferente al original. Del plano temático al argumental en esta dramaturgia.

Original:

YERMA (1º cuadro 1º). -No tenemos hijos... ¡Juan!

JUAN -Dime.

YERMA -Es que yo no te quiero a ti?

JUAN -Me quieres.

YERMA -Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda? Y no te dije ¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!

JUAN -Eso dijiste.

YERMA -Mi madre lloró porque no sentí separarme de ella. ¡Y era verdad! Nadie se casó con más alegría y sin embargo...

Sobre-Yerma:

YERMA 2. -¡No tenemos hijos!... Juan?... Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos... ¿Lloré yo, la primera vez que me acosté contigo?

YERMA 3. -¿No cantaba al levantar la sábana de la cama?

YERMA 5. -¿Y no te dije cómo huelen a manzanas estas ropas?

YERMA 2. -Mi madre lloró porque no me dolió separarme de ella... Y era verdad. Nadie se casó con más alegría que yo...

Procedimiento iterativo: función que opera en ecolalia sobre lo narrado una vez, que ocurrió n veces (en el original tiene valor oposicional).

Original:

YERMA (1º cuadro 1º). -Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre...

Sobre-Yerma:

YERMA 8. -Mentira. (SIN FIN)

YERMA 7. -Mentira. ¡Para qué los tienen?

YERMA 2. -Mentira. Tener un hijo no es tener un ramo de rosas.

YERMA 3. -Mentira. Tenemos que sufrir para verlos crecer.

YERMA 6. -Mentira. Con cada hijo se va la mitad de nuestra sangre.

YERMA 4. -Eso es bueno, sano, hermoso.

Nos hemos referido a los procedimientos ilativos, que integran los planos propuestos según la preponderancia que les otorgue la dramaturgia. Si son principales en Lorca los planos argumentales y predicativos, en lo que concierne a esta obra, claro está, en *Sobre-Yerma*, la preocupación de su autor gira en torno al plano temático, operando en cada procedimiento ilativo la desarticulación del texto con una clara orientación monódica que pretende

universalizar el sujeto. Una sola voz para un personaje que es una caja de resonancias de la condición femenina.

NOTAS

¹ “(...) hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro (...)”, entrevista de Juan Carlos Chabás, 1934.

² Cfr. “Constancias perceptivas, constancia de la forma y la magnitud”. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (en castellano edición de Planeta-Agostini, 1985).

³ Cfr. “Considerations théoriques”. Predrag Matvejevitich. *Pour une poétique de l'évènement*. Paris, Unión Générale d'Éditions, 1979.

⁴ Cfr. Las relaciones oposicionales. Jean Duvignaud. *Spectacle et société*. Paris, Bibliothèque Médiations, U. G. É., 1974.

⁵ Sustitutivas de los planteos situacionales del realismo, tal como las experimentara la escuela simbolista: Blok, Singe, Salinas, Maeterlinck, T. S. Eliot entre otros y la escuela de Paul Fort.

⁶ Una dramaturgia, en su acepción postbrechtiana, considera objeto de estudio los procedimientos de articulación del texto dramático en sus modos de narrar un acontecimiento como representación.

Desde la perspectiva de análisis stanislavskiana, el segmento base que narra ese acontecimiento es la unidad de conflicto. Esta unidad podrá ser estudiada, desde luego, como sistema icónico, indicial y, desde lo compositivo, determinando los procedimientos ilativos, que explicitan la semiosis que organiza una unidad determinada, y los procedimientos deícticos, no determinados en el presente trabajo, que explicitan los modos de organización del espectáculo en una dramaturgia particular.

CENTRO DE SOCIOLOGÍA DEL TEATRO DE BRUSELAS

(Diario *Río Negro*, 02/11/1989)¹

Cuando esta vieja Europa, mucho más vieja y más complicada que la imagen que de ella se hace nuestra sociedad, se repliega sobre sí misma proclamando el fin de la historia en nombre del triunfo de occidente de la mano de la libre empresa, deja de lado, involuntariamente, algunas instituciones que persiguen ideales bien diferentes. Tal el caso del Centro de Sociología del Teatro del Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas. Perdido en las grandes corrientes de investigación del Instituto (la mujer y la sociedad, el trabajo, el derecho) el Centro, único nivel universitario en esta parte del mundo, tiene por objetivo estudiar las relaciones que existen entre la sociedad y el teatro.

Fundado en 1970 por Roger Deldime, quien es su director, el Centro alberga a sociólogos, psicólogos, filólogos y teatrólogos. Sus principales trabajos de investigación se basan en metodología sociológicas pero también semánticas y semiológicas, sobre problemas tales como la influencia de la acción pedagógica en la recepción del espectáculo dramático, las actitudes de los adolescentes frente al teatro, los impactos socio-afectivos del arte teatral en los niños, los niveles de lectura de la teatralidad, el análisis de las interrelaciones de los componentes del lenguaje teatral, la evolución socio-histórica de la puesta en escena, las formas alternativas en el teatro, la semiótica de la escenografía contemporánea, el análisis de la presencia del teatro en los medios de comunicación, las determinaciones de la función del espectador frente al espectáculo.

De esta manera, se han publicado en el Centro, desde su creación, 15 libros, 32 documentaciones y 200 artículos que significan un apoyo invaluable no sólo a los grupos teatrales de la Europa de habla francesa, sino, además a las instituciones gubernamentales que encuentran en él un eje de reflexión sobre la dinámica de la formación estético-expresiva de la comunidad en general y escolar especialmente, en el dominio del texto.

Roger Deldime lleva adelante una entusiasta tarea, pese a la precariedad de medios en relación a otras áreas del Instituto de Sociología, y su labor hoy es saludada unánimemente.

Esta historia de la insuficiencia de recursos es algo que, cuando se habla de teatro, no conoce fronteras. Sin embargo, el arte teatral tiene por aquí un reconocimiento amplio y relevante en diferentes niveles. Con Roger Deldime colaboran entre otros Jeanne Pigeon (autora junto con el doctor Deldime de un reciente libro que se ocupa de la memoria del espectáculo teatral en el espectador); Pierre Verhelpen (autor de estudios sobre teatro no profesional); Cécile Van Snick (responsable de un trabajo sobre dramaturgos belgas desde 1960); Nicole Van Vaelde (responsable de una investigación sobre receptividad de obras teatrales en docentes).

Roger Deldime, parte de cuya obra ha sido traducida en Perú y Brasil, ha organizado el primer congreso mundial de sociología del teatro en 1986 en Roma y vuelve a reunir a los especialistas del mundo entero, por segunda vez, en noviembre del corriente año, en la misma ciudad.

¿Y nosotros qué? Digo, los que hacemos teatro en el norte patagónico, dedicados a luchar por sobrevivir, como especie en vías de extinción, sufriendo tantas veces la indiferencia generalizada de las instituciones que se niegan a reconocer la función social de nuestro trabajo y su dimensión potencial. Nosotros qué, ¿quedarse o irse? Pero si nos fuéramos todos ¿qué pasaría?

NOTA

¹ Al pie de esta nota escrita por A. Finzi, se agrega: "Alejandro Finzi: dramaturgo, docente de la Universidad Nacional del Comahue se encuentra realizando un trabajo en el Centro de Sociología del Teatro de Bruselas. Es invitado por la Unión de Sociedades de Arte Dramático de Francia y el teatro de la Röele.

EL TEATRO PATAGÓNICO Y EL FIN DE SIGLO

(En Bustos Fernández, Ma. Amelia, Comp., 1996. *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*. Neuquén: Educo, p. 53-56)

*“A la pena hay que hacerla sueño
y a la desdicha, pelea”.*
(Finzi. *Bairoletto y Germinal*)

No es posible hablar del teatro sino desde su pluralidad, por lo que no cabe una definición para “el teatro”, expresión ésta que así se singulariza y es capaz de sobrellevar su destino, tanto en el dominio cultural, como en el campo del sistema de las artes. Sólo desde esta multiplicidad es posible retomar el sentido de una práctica cautiva en aquella “estructura funcionante” que es propia de la obra de arte, como lo subraya Lotman.

Mientras tanto, el teatro ha perdido, a manos de la cinematografía, la radio y la televisión, la exclusividad por constituir la fábula en términos de espectáculo. Brecht apelaba, con conciencia de una crisis que es la de su propia escritura, a la defensa de la fábula, con la condición intransferible de ser generadora del acontecimiento teatral y del campo del evento. La teatralidad desde sus múltiples cabezas, se ha dedicado, en las últimas décadas, a encontrar los recursos para escribir las historias desde narrativas que soporten los argumentos a partir de fragmentos, hiatos y contramarchas, que puedan desmentir una filiación que es agobiante. La fábula cinematográfica mete mano en los procedimientos estructurales finiseculares: habrá, pues, que revelar, desde lo dramático, cuán viejos son esos procedimientos que le fueron robados, y desenmascararlos para tener, frente a frente, una vejez no noble y sí tramposa.

Una de las cabezas de ese teatro es aquella conformada por la precariedad constitutiva de ciertas escenas contemporáneas. Una de ellas es la nuestra, la patagónica. Cuando Horkheimer busca lo universal en lo particular, buscando así la condición de una peculiaridad, no busca una teoría estética, sino social. Una teoría estética tiene aliento de perennidad, colisiona con la especificidad de cada puesta en escena constituida por la única materia que le cabe al hecho teatral: la de ser fenómeno. Una historia en el escenario de fin de siglo se convierte en un relato de tartamudos, para soportar las historias ancladas en el celuloide. Aristóteles es hoy un aliado de la industria cinematográfica. Viejo compañero de ruta para quienes llegaban a la escena sabe Dios por qué milagro o por qué sueño tonto, Aristóteles se ha puesto lentes y sombrero de director de películas y, con él, todos los que lo sucedieron, hasta el mismísimo Pirandello quien, en Berlín, en 1929, poetizaba sobre la condición del hecho teatral y mostraba la que parecía la última frontera del espacio escénico, abriéndolo a extramuros.

Lo que debe buscarse en el teatro patagónico es su lugar en la Historia. Nunca tuvo uno en la historia oficial. No tenemos ni tuvimos una primera figura y una Primera Actriz. Si las tuvimos es porque dejaron el pago y la consagración llegó desde lejos. No sabemos ni siquiera poner en valor nuestras propias realizaciones, sólo las comparamos y tan huérfanas parecen, que les buscamos padre y madre que les den nombre e identidad. No tenemos luces de cartelera, tenemos estrellitas colgadas en el cielo. Sin embargo, con todo, hay lugar para ir un poco más allá del capítulo final al que indefectiblemente nos condenará la Historia del Teatro Argentino: el comprender que, por nuestros caminos del sur, no hay fuentes que estudiar, como lo quiere la escuela histórica del romanticismo (y es que nuestros estudios veneran a Mommsen) sino que aquello que apenas habrá de estudiarse son los comienzos de una teatralidad, no de una “nueva teatralidad”, sino el prodigio del niño recién llegado al mundo, con toda su

viejísima historia a cuestras. Mientras existen teatros que miran su ombligo e iluminan el arte desde el faro del fin del mundo, existen aquellos que dan sus primeros pasos, sobrellevando la tutela de padres demasiado viejos para comprender las nuevas generaciones.

Esto puede leerse en los modos de verosimilitud que contienen nuestra práctica. Lejos ya de la preceptiva del siglo XVII, la ilusión se ordena en diferentes ecuaciones, en los procesos de recepción. El teatro de la ilusión, sin embargo, ve caer como un mazo de cartas, unos tras otros, los sistemas de verosimilitud entre nuestras teatralidades, pidiendo refugio en la gran usina mediática. Aunque, justo es decirlo, la expresión “lejos del siglo XVII”, es una afirmación simpática, nada más. Se trataría de encontrar quién, en todo caso, cuando se trata de estudiar el marco del sujeto perceptor, ha pretendido ir más allá del intento por comprender el quehacer de quienes buscan materializar un mundo de sueños, como quería Rilke, donde se encuentren suprimidos entre la cotidianidad y lo maravilloso. Todo análisis debe ser emprendido en el contexto de los procesos de difusión de una teatralidad cualquiera.

Para muchos, explorar el teatro patagónico sería labor de quienes van a desbrozar malezas culturales en busca del País de los Césares o de alguna referencia mitológica susceptible de incorporarse a categorías tipificadoras, una suerte de turismo literario y teatral de aventura, donde se cobran piezas exóticas o folklóricas.

Pero, la expresión “representación teatral” tendrá que ser considerada, en el caso del teatro patagónico, desde puestas en valor de nociones que la comprendan como una “ocupación de lugar”: un lugar que es siempre ilegal, imperioso, producido por marginales, cuya expresión, antes que estética, es la de exhibir el estado de situación de los procesos de eufemización de los discursos colectivos: el pequeño grupo teatral que no sobrevivirá a la quinta representación por tanta dificultad y desolación, pertenece a un teatro que se afirma contra la barbarie, es un teatro que funda la civilización en el momento en que es capaz de hacer magia del despojo: el lenguaje escénico, dramaturgico, está hecho de actos de falta, de lapsus, olvidos, pérdidas. Entonces, el trayecto hacia la constitución de una poética, se revela en los grados de elección que se asumen frente a esas pérdidas. La orfandad en la que se desarrolla nuestra práctica propone un sistema de organización que ha probado resistir, con solvencia, las técnicas residualistas con las que se maneja y se organiza la circulación de los bienes culturales. De modo que lo verosímil de nuestra escenita regional, podrá definirse como el conjunto de tensiones que, en el interior del juego escénico, buscan quebrar los simulacros que lo constituyen y que quieren retratarlo en una referencialidad canonizada.

Por esto, es la búsqueda de cada grupo teatral por los caminos del desamparo y los sueños, la que va revelando, en una formidable maquinaria heteróclita, la estricta coherencia de su derrotero, porque, como dice Peter Ensikat, la crisis es grande y la suerte pequeña. La verosimilitud ya no respira como un sistema oclusivo consagrado por la credibilidad, sino por su precariedad fundante que resignifica el manejo de carencias con el cual actores y autores cosen el telón perforado que levantarán un punado de funciones. El espectador es, pues, más que nunca, el protagonista: un espectador tan raro, tan solitario e infrecuente como el mismo actor. Dos soledades en una sala vacía, tal vez.

El teatro entre nosotros es, pues, un palimpsesto: el gesto del actor recupera, en el espacio imaginario, todos los elementos de su arte: elementos de descarte, en desuso, inutilizables en su materialidad corriente, para hacerlos fugaces, efímeros. Los sintetiza en un aprendizaje: en ese saber que va construyendo con el espectador. La unidad de lo mostrado no es ni la apariencia ni una fisura: es una escuela, donde la escena y el espectador cambian sin cesar sus roles.

ESCRITURAS DRAMÁTICAS LATINOAMERICANAS Y SOCIOLOGÍA DEL TEATRO

(Teatro CELCIT, nro. 8, 1997)

Cuando se enuncia la peculiaridad de un teatro latinoamericano, es necesario comenzar por referirse a la pluralidad de teatros latinoamericanos, diversidad cuyas relaciones pueden ser bien estudiadas en el campo de la sociología teatral: por una parte, nuestras teatralidades son indisolubles del marco general comportamental de la censura latinoamericana; por el otro, están vinculadas a los planteos organizacionales de las políticas institucionales que se esgrimieron históricamente y regularmente con la finalidad, tantas veces eufemística, de alentar la circulación, difusión y profesionalización de los emprendimientos dramáticos. Nuestras teatralidades se organizaron, en muchos aspectos, “contra” esos factores de control y ganaron la luz en la medida en que pudieron reconocer, con claridad, las subyacentes dinámicas represivas que operan en el campo social. De modo que hablar de una teatralidad latinoamericana es pertinente, desde el análisis de los formatos de nuestras propias sociedades en constitución y sus respectivas sistémicas. En lo que concierne particularmente a la perspectiva estética, cabe hablar de una escena fundante que dispara sus representaciones y sus simbólicas en muchas y divergentes direcciones. Pero, y por esto, los estudios espectaculares deben ser estudiados en el marco de sistemas de acción que, en tanto relaciones de fuerza, expresan las estrategias tipificadoras con las que emerge un objeto teatral particular.

El campo de estudio que permite vincular los análisis sociológicos y los análisis estéticos es el de la producción teatral. Una definición del término “producción” nos viene, igualmente, de la historia del teatro latinoamericano. En el siglo XV -Cortés mediante- los conquistadores del Nuevo Mundo configuran la utopía con un descubrimiento que es, a partes iguales, mustio, apasionado y receloso. La Conquista trajo, para los europeos, un camino -un método- procedente de un conjunto de seguridades, de conceptos y de configuraciones sociales que deseaban reproducir e inscribir con su propia grafía y vocabulario. Sus expresiones culturales buscaban un espejo que les devolviera las afirmaciones que la historia les había permitido adquirir durante dos mil años. Con la Conquista, Europa se encontró a sí misma en América, encontró su posible organización y definió su campo de relaciones de producción. Con esto, al mismo tiempo, construyó e identificó su sistema de las artes: expulsándolo hacia nuestras latitudes logró determinar sus modos operativos, es decir, hacer un ensayo de sus límites. Así comienza a definir su estética en las líneas marítimas -el derrotero que comienza a recorrer en el Renacimiento donde el Arte consolará al hombre por el olvido de la religión- como un modo europeo de hablar consigo mismo, sin temor a escribir un monólogo que nadie podrá escuchar. En este sentido, la utopía es una aventura de conquista, de aprehensión, de captura, que busca reproducir modelos sociales y modos de perpetuación. Ya el teatro colonial latinoamericano propondrá un espacio de realización que se apropia de esta aventura y la deglute. El sueño es un sueño de poder, de afirmaciones. Desde un saber etnocentrista el teatro fue en busca de nuevas fronteras, su campo de desarrollo fue unidireccional -como que es llamado civilizador-, no cauterizó, destruyó y se expandió. En este orden, fue un modo de “metástasis”, un modo depredador de constitución organizacional donde el arte colonial y las artes en su conjunto construyen hasta nuestros días una estética canibal que arrasa con espacios para explicar un saber y un destino. El teatro de esta utopía es un teatro donde cada palabra quiere una única y sola cosa: “acuérdense de que lo que ustedes pueden conocer de sus semejantes, está en otra parte”.

Pero es aquí donde reconocemos otra forma de utopía. La utopía no como aventura sino como desventura -*méthodos*-; no, entonces, un camino, sino un camino que no se sabe para dónde irá, ni por dónde, tangente, sin seguridades, donde no hay un sueño de conquista sino de recuperación. La desventura es la conciencia de la propia carencia de medios, una constatación del espacio de trabajo debido al ingenio colectivo y al autoaprendizaje. Un sistema de las artes que tiene nada más que cuatro trapos y tres maderitas, barro, piedras y agua para construir algo de belleza a repartir. En consecuencia, un sistema de las artes polisémico que se lanza tras los significados posibles, los sueños sepultados, no dichos. En términos de nuestra teatralidad, esto significa un sistema donde la palabra es un objeto sin ubicación definitiva, un sistema que debe buscar despedazar la organización de la realidad representada para encontrar los resquicios, los pliegues que desmientan y denuncien su condición, dicha como arqueológica, inmemorial y modelizadora. Ni una utopía (la aventura) ni otra (la desventura) pueden reconocerse mutuamente algo: la falta de inocencia del lenguaje. No hay candidez en el lenguaje del arte. La Utopía como desventura marcha, pues, por el camino inverso: desde lo desconocido hacia un saber: su sueño, es un sueño de recuperación, de dudas y de constataciones que en el ámbito de nuestras teatralidades, duran muy poco. Como en el viaje de *Mascaró*, la novela de Haroldo Conti: "... el pueblo de Tapado se detuvo un momento, dejó de envejecer, porque la carpa se iluminó por dentro y todos vieron que era algo hermoso sobre la Tierra, aunque no pasara nada más que eso y estuviese allí encendida toda la noche...". Algo así como la conciencia de la ausencia de certezas y la necesidad de producir, fabricando con los cuatro simples elementos una carpa que esté en condiciones de tomar vuelo y se lleve al pueblo de Tapado entero.

Cuando se habla entonces de pertenencia y de identidades en el teatro latinoamericano, lo que muchas veces se escucha es una fórmula terrorista que anuda criterios de semejanza y de nacionalismo (tipificadora de la serie que va de Montesquieu a Renán y que cruza un romanticismo escénico, si bien vigente, mal entendido). Las identidades, en los estudios de nuestros sistemas de producción teatral, habrán de cambiar de preposición y, por ende, de función operativa y los caracteres de semejanza de una desventura estética se constituirán en el ser semejante "para" mi medio sociocultural (el modo de llegar a un espectador organizando un discurso estético por su respuesta) y en el ser semejante a mi medio cultural (suponiendo cuál será la respuesta de un público dada). Esta línea de análisis pondrá en valor no los modos de reproducción reproductivos de una hegemonía simbólica, sino los de producción de una dramática latinoamericana, en definitiva.

Se trata, en consecuencia, de localizar analíticamente los discursos en torno a lo que se da en llamar teatro popular; enunciado que también se transforma en una fórmula terrorista a causa de la ecuación indeterminante y declamatoria desde donde tantas veces se formula. Por el contrario, puede sostenerse que, aún el teatro que tienda a la más audaz interpelación estética será un teatro eminentemente folklórico, cuando sus medios de producción, tal como ocurre en nuestra provincia latinoamericana (tal vez, la misma provincia de Ovidio, en el exilio), están atados al reciclaje, al remendón y a las deudas constantes, sostenidas por el único subsidio de la ilusión.

Ambas utopías producen, entonces, pero qué y cómo. La aventura recibe una memoria, la desventura la inventa, la construye, ya que no la tiene sino por pedazos y en ningún manual - por tantas razones, por tantos males políticos, por tantas masacres, por tanto sadismo ejercido en nombre de palabras sacralizadas. La estética de la desventura es una estética "caquética", una estética de la sobrevivencia.

La gran aventura de esta desventura, en nuestro siglo, pudo aprender algo que la teoría estética no sabe cómo abordar en relación al campo de los estudios del teatro popular y es el hecho que un teatro construido en términos de producción nada más que con un puñado de carencias, hace de ellas un aprendizaje. Aquí se inscribe el análisis de la sociología del teatro: las prácticas sociales también se vinculan a este aprendizaje en la relación de producción y consumo del espectáculo teatral. Esto conduce al estudio externalista de una teatralidad en particular, lo cual permite incluso esos resultados sociométricos de los cuales se hace eco la prensa de nuestros países. La producción teatral se funda, entre nosotros, en la inexistencia de los recursos de base para montar un espectáculo dramático. Esa producción, en nuestras teatralidades latinoamericanas, genera realizaciones sustitutivas, que hacen contingente y perentorio el sistema de respuestas que un grupo dramático organice para realizar un montaje. Los términos de un montaje teatral son aquellos de una fábrica, con marcos operativos y marcos disfuncionales, soluciones y propuestas contingentes, es decir, sociológicamente indeterminados, en cuanto deben ser comprendidos, en términos de producción con márgenes, más o menos altos, de imprevisibilidad. Fábrica de los amores y aquella otra, la de los sueños, donde nadie sabe finalmente qué rostro tendrá nuestra criatura o hasta dónde podrá volver a sorprendernos luego de construida. En la sociología del teatro cabe hacer un planteo que la sociología general se hizo hace décadas: la de proponer una comparativa entre los diseños organizacionales de los grupos teatrales latinoamericanos con los modelos institucionales que reglan o dan pautas funcionales para su desarrollo. Un desarrollo que suele configurarse desde un sistema de validación que poco y nada tienen que ver con la independencia de criterio y los méritos para juzgar un producto y sí con la prepotencia, el clientelismo político y el conformismo a ultranza. Como se ve, no hay más remedio, en este campo de reflexión latinoamericanista (que, todavía entre nosotros está fuertemente centrado en los estudios exclusivamente socio-históricos), que inmiscuirse con la sociología política y, en lo que a ella concierne, con una sociología de las políticas institucionales destinadas al arte y la cultura teatral.

LA MUERTE DEL ACTOR DANIEL VITULICH¹

(Revista *Hojas de Noticias*, año 1, nro. 4, octubre de 1998, Neuquén)

Daniel Vitulich ha muerto el 1° de febrero. Uno de los más talentosos actores patagónicos de las décadas del '80 y '90. Por lo demás, "un actor patagónico" en tanto sus desvelos, sus preocupaciones estéticas y aquellas sociales y políticas que estaban implicadas en su profesión, tenían como finalidad la cultura de nuestra región. Daniel fue un profesional a carta cabal: profesional en el sentido más bello e inapelable que tiene esta palabra: el de alguien que trabajaba con plena conciencia de que su oficio es un riguroso camino de estudio e investigación. La belleza que emana del arte no es otra cosa que el fruto de una labor tenaz y concienzuda, por momentos, cruel, porque exige del creador, y Vitulich lo era en plenitud, su tiempo completo, arrebatado, a una vida más sencilla y de horarios hechos. Su labor fue reconocida en Portugal ("uno de los cinco mejores actores del Festival Internacional de Oporto de 1993" por *Martín Bresler*, decía la prensa lusitana). En Bruselas, en Lieja, en Colombia (su amigo, el maestro Enrique Buenaventura, lo quería trabajando en su teatro, en Cali); también en Buenos Aires y Córdoba, ciudad ésta que conoció sus trabajos desde 1989 y donde ofreció la última función de *Chaneton*, en agosto pasado. Beatriz Molinari, de "La Voz del Interior" saludaba la excelencia de su interpretación. Precisamente fue *Chaneton* su papel consagratorio. El espectáculo se mantuvo en cartel durante cuatro temporadas, con una respuesta de público verdaderamente infrecuente, con decenas de funciones y con espectadores que venían una y otra vez para aplaudirlo. Daniel, como fundador del grupo de teatro patagónico "Río Vivo" fue también director. Su última puesta fue *La maestra*, de Buenaventura, que llevó a la Fiesta Nacional del Teatro de Catamarca el año pasado. Nuestra región recuerda muy particularmente su realización de *Reunión de escuela*, pieza teatro "de urgencia" que escribí en ocasión de las amenazas que un grupo de parapoliciales hicieron a escolares de Cipolletti en 1988.

Fue el primer director (y el único, ya que la gestión de Bohoslavski terminó con la experiencia) del Elenco de Teatro de nuestra universidad y era, desde algunos meses, el director de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, cuyo elenco integraba desde hace años, dándole su trabajo incansable y sus sueños. Daniel era un fumador empedernido, antes del mate mañanero, ya estaba con el pucho encendido. De eso se murió. Era terco, peleador, si no hubiese sido actor hubiese sido campesino, si no hubiese sido de origen yugoslavo hubiese sido vasco, hablaba de los viajes en camión por el interior neuquino con su papá y me contaba cómo se escapaba, por los techos de su casa en Cipolletti, cuando era adolescente, para ir a estudiar con Omar Fossatti. Después se "escapó" a Buenos Aires, para seguir sus estudios, pero volvió a este valle y el amor a Chivi, su mujer, con quien tuvo cuatro hijos.

"Río Vivo" fue su gran aventura estética, la de crear un teatro pensando en nuestra historia y en la precariedad constitutiva de las producciones de nuestra teatralidad regional. Y en eso anduvimos juntos desde 1986 y desde 1992, cuando en el bar "Donato" me pidió que trabajara en un monólogo y le escribí *Martín Bresler*. Fue con este espectáculo que nos largamos ya en este rescate de personajes patagónicos. Río Vivo había terminado siendo una familia: Chivi, Javier Santanera, Mary Rufino, José Luis Valenzuela, David Zampini, mis hijos, Lara Acosta, Luis Giustincich y Laura, mi mujer. Una familia en las malas y en las buenas. Tenía dos proyectos: uno, reestrenar *Martín Bresler* con Zampini, en una puesta más sencilla transportable en las escuelas, también hacerla en inglés y llevarla a Inglaterra; el otro, terminar de armar con Valenzuela, *Semejante a la noche* un espectáculo con textos de

Carpentier y García Márquez. Y dos proyectos de viaje: primero, esta gira por Bélgica, Alemania y Polonia (que hicimos, porque como dice Zampini, Daniel nos esperaba en Cracovia, ilusionado como estaba en conocer esta vieja ciudad de Vístula) y, el segundo, presentar *Chaneton* en el *off* Avignon (el festival más importante del mundo), de acuerdo a algunas acciones iniciadas en ese sentido. Mientras tanto, había sido invitado para este año por universidades del norte mejicano para hablar sobre su metodología de montaje del teatro de “urgencia” y dar conferencias y talleres.

Los momentos de conmovedor dramatismo que daba a sus personajes, esa ternura irremediable que irradiaba de su trabajo con Santanera en *Chaneton*, su inconfundible presencia escénica, con un dominio perfecto del espacio y la composición y el equilibrio actoral, su capacidad por generar atmósferas de intimidad (algunas memorables, como en la escena de la muerte de Germinal en *Bairoletto y Germinal*), lo sitúan como un intérprete único y solitario. Buenazo, siempre corriendo para tapar deudas y para encontrarse con su compañera y chiquitos, sabíamos pasarnos a los gritos, peleándonos (los compañeros de “Río Vivo” dicen que justo elegíamos los momentos en que había que desmontar el espectáculo: los demás desarmaban y nosotros discutíamos).

Decía “La Voz del Interior”, de Córdoba, del pasado 5 de febrero que con Daniel se va “uno de los representantes de la cultura patagónica”. Es cierto. La cosa es que, con sus 40 años se nos va, además, un actor que tenía ante nuestro público un larguísimo camino de realizaciones por venir. Ese público que decía: “Ah, actúa Vitulich?, entonces voy a ver la obra!”. (Alejandro Finzi).

NOTA

¹ Transcripción de Patricia Vaianella (14 y 15 de octubre de 2013).

Agradecimiento a Marcos Saccoccia que permitió la transcripción de este trabajo, en la BIBLIOTECA TEATRAL HUENEY, de la ciudad de Zapala. Se puede consultar este material allí.

¿A QUÉ CIELO IRÁN ALGUNOS ACTORES?

(Diario *La Mañana del Sur*, 04/07/2001)

¿Dónde van los actores cuando mueren, a qué cielo?: ¿se sientan sobre una nube y de ahí miran los arrabales del mundo; son espectadores por vez primera, y descubren con ojos de no creer las criaturas a las que han dado vida en el teatro? Pero un teatro no es una caja de zapatos, ni una caja de Pandora ni un contenedor del puerto. Un teatro es un corazón que late para que la ciudad, creyendo que ha nacido recién, despierte de noche y vaya a treparse por donde pueda porque la luna ha quedado encajada entre dos edificios y puede morirse de un ahogo. Y en un teatro vivía Daniel Vitulich, mi amigo, mi amigo entrañable, el actor.

Alberto, el hijo de Abel Chaneton, nos dijo, en Chos Malal, minutos después del estreno de nuestro espectáculo: “¿saben?, me pareció que estaba en la casa de mi papá”. Debe ser, entonces, pienso ahora, después de todos los años que pasaron de aquel estreno, que en el teatro cabe el cielo. Por eso es que Daniel, el actor, viviendo ahí sabía perfectamente cómo aventurarse, para dónde ir en esa geografía tan extensa y que parece infinita, cuando uno, de tarde en tarde, levanta la cabeza y mira para arriba por esa pura necesidad que tenemos todos de un pedazo de azul, o de atardecer o de luz.

REPERTORIO DE TÉCNICAS DE ADAPTACIÓN ENTRE UNA NOVELA Y UNA OBRA TEATRAL

(En Dubatti, J., Edit., 2003. *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Atuel, p. 172-183)

Hacia fines de la segunda década del siglo XX, Roman Jakobson hace una reflexión destinada a los investigadores de literatura rusa que bien podría haber dedicado a los investigadores del hecho teatral:

Los estudios literarios que quieren llegar a ser ciencia deben reconocer el “procedimiento” como su único personaje. La cuestión fundamental es aquella de la aplicación, la justificación del “procedimiento”¹.

La indicación remite a los investigadores a orientarse hacia el estudio de la “poética”. En ella se reúnen los procedimientos compositivos que particularizan una obra, se entienda ésta en el marco del sistema de las artes, en uno de sus regímenes genéricos en particular o en una obra tomada aisladamente.

En tanto procedimientos transitivos, ejecutados en el borrador en que texto de partida y de llegada intercambian su don comunicativo, al ser un acontecimiento constituyen una escritura pentagramática. Entendemos como tácita su asociación con la escritura musical. En tanto pentagrama, el texto adaptado es un texto anotado que será ejecutado. Esta anotación es susceptible de ser leída por la puesta en escena desde los diferentes enunciadores presentes en el texto y desde un sistema de variables escénicas y extra-escénicas. Las primeras remiten a los enunciadores como tales y que, hemos dicho, conforman el “acontecimiento”. Las variables extra-escénicas remiten a las condiciones de montaje, los límites de producción y realización en que una representación es ofrecida al público.

La asociación que hemos formulado precedentemente entre gramática y partitura se explica en la implementación del repertorio de maniobras adaptativas. En los términos de una gramática transformacional de la narración escénica, la adaptación será el resultado de la manipulación del nivel discursivo y del nivel semiótico. El proceso dramático de la adaptación se propone como mediación entre el campo imaginario de la novela y el artefacto escénico y se expresa en los tres procedimientos de base de configuración del lenguaje: la sustitución, la adaptación y la supresión. Este espacio de mediación debe comprenderse dentro de una ecuación procedimental: mediación/inmediación. La adaptación es reclamada y exigida por dos codificaciones que han de compartir un mismo universo semántico. Los dos términos adaptativos no son, en esta dirección, interlocutores espontáneos o bien predispuestos el uno con el otro. Entendemos su dinámica en los dos modos de modificación, el de “información” y el de “deformación” definidos por Gaudreault². Los tres procedimientos de base que operan en la información adaptativa son expresados por estos dos modos. La sustitución, la *inmutatio* de la retórica clásica, procede de una operación duplicada: por una parte es una “deformación” y por la otra, consiguientemente, es una “información”.

Los procedimientos indicados pueden ser utilizados por el adaptador de manera aislada o en forma combinada. Lo hace empleando una secuencia operativa progresiva o ejecutándolos simultáneamente. La labor operativa hace del borrador adaptativo un territorio de ensayos dramáticos al que el adaptador debe regresar de modo constante probando su eficacia transitiva.

Hemos adoptado las nociones de “texto de partida” y “texto de llegada”, empleados por Mercier y Pelletier para hacer referencia al primero y segundo término de la adaptación³.

Los procedimientos de adaptación operan sobre su borrador que es territorio de tensiones entre los dos textos. El de partida ofrece resistencias a su manipulación: el novelista ha establecido un programa narrativo, propuesto un narratario y anticipado un horizonte de lectura. El adaptador ha de desabastecer ese campo procedimental: sus operaciones de descentramiento pueden ilustrarse con aquellas a las que el analista recurre en la escucha psicoanalítica, cuando recurre a un desmontaje discursivo operando a partir de las asociaciones, desplazamientos, rupturas y transacciones simbólicas aportadas por un sujeto en la clínica.

Las acepciones empleadas para denominar las funciones del narrador han sido definidas por Genette⁴.

Inicialmente estableceremos la siguiente distinción: llamaremos procedimientos “macro-textuales” a aquellas operaciones ejecutadas sobre el texto integral y llamaremos procedimientos “micro-textuales” a aquellos que toman en cuenta una o varias secuencias narrativas de la novela y los factores discursivos que la integran. Entendemos que los primeros determinan el campo del trabajo adaptativo en el texto de partida. Los procedimientos macro-textuales ejecutan la preparación de las maniobras que operarán en el texto de llegada. En este sentido los procedimientos micro-textuales son ejecutados por el adaptador sólo después de haber establecido los condicionantes de la estrategia general ejecutados por las maniobras de focalización. Las segundas pueden señalarse como “post-programáticas” en la dirección del enunciado de Mercier y Pelletier.

Procedimientos macro-textuales

Focalización de la intriga: por este procedimiento el adaptador propone a la escena la modificación total o parcial del orden de las instancias de la ficción narrativa. En el texto de partida el narrador propone a su narratario una determinada organización secuencial de la fábula. El adaptador reconoce la organización u organizaciones secuenciales del texto de partida. En el texto de llegada el dramaturgo propone al espectador los hechos relatados total o parcialmente. La maniobra permite establecer un programa narrativo semánticamente equivalente en la progresión de la historia. Puede circunscribir el texto de llegada a una serie restringida de secuencias o a una sola.

El adaptador puede alterar el *status* del narrador. Puede hacer de un narrador extradiegético un personaje metadiegético. Este personaje puede presentar la obra, implicarse accionalmente en diversas escenas o involucrarse en la intriga como testigo. El adaptador puede modificar el discurso extradiegético en autodiegético.

La focalización de la intriga genera el “acontecimiento” al que entendemos como el paso de la *oratio obliqua*, el discurso indirecto, conformado en los usos predicativos del lenguaje, al estilo directo, configurado en la *oratio recta*, el diálogo teatral.

Focalización de la función ideológica: acuerdo ideológico existente entre el texto de partida y el texto de llegada. La información narrativa inscrita en el primero conlleva ideologemas que deben ser integrados al universo de valores emergentes del segundo. Aún cuando la operación adaptativa se focalice sólo en torno a una secuencia del texto de partida, debe existir un acuerdo de reciprocidad entre uno y otro universo de valores. Los alcances de este acuerdo, entendemos, tienen su discusión en el plano de la ética y la estética de las artes

de la escena y en estos dominios deben ser considerados sus alcances y problemática. El adaptador ejecutará maniobras tendientes a contextualizar el texto de partida determinando sus fuentes e influencias compositivas. En este orden buscará conocer los modos de circulación y recepción epocales e históricos de la novela.

Focalización espacial: por este procedimiento se determina el ámbito escénico que referirá aquellos en que tiene lugar la acción de la novela. El adaptador podrá elegir entre diferentes soluciones escénicas: un único espacio elegido entre los diversos que el relato novelístico propone, una serie sucesiva de espacios que continúe o no la serie espacial de la acción del texto de partida o, en tercer lugar, la contigüidad de los espacios en la propia escena. El segundo procedimiento coincide con nociones adaptativas emergentes del realismo, mientras que el primero y el tercero se identifican con los actuales procedimientos.

Focalización temporal: este procedimiento determina en la escena el tiempo narrativo en que transcurre la acción narrada. El adaptador propondrá a la escena una organización cronológica similar a la propuesta en el programa narrativo de la novela: podrá elegir establecer una serie característica y selectiva entre los desarrollos temporales propios del texto de partida y del texto de llegada; podrá elegir un desarrollo temporal asociado a un episodio en particular; podrá, finalmente, ejecutar una selección de tiempos objetivos, propios del discurso predicativo del relato novelístico y de tiempos subjetivos, propios del universo psicológico caracterizador de los personajes y del desarrollo secuencial en el que están inscriptos.

Actualización: operación adaptativa equivalente a la noción lingüística de traducción. De hecho a este procedimiento le incumbe una de sus modalidades, cual es la de otorgar al texto de llegada un ideolecto en relación al discurso del personaje vigente en la novela. Por este procedimiento el texto de llegada puede inscribirse escénicamente dentro de parámetros temporo-espaciales no existentes en el texto de partida. Del mismo modo la modificación puede inscribirse en nuevas formulaciones del vestuario y la utilería. Asimismo, el adaptador puede ejecutar una reescritura de resolución virtual del texto de llegada dando cuenta del empleo de nuevas tecnologías aplicables al campo visual y sonoro. Las mismas pueden tener un carácter total o parcial en relación al texto de partida.

La operación suele proponerse como proceso de parodización del texto novelístico. Este procedimiento es regularmente utilizado por las denominadas “Nuevas tendencias” presentes actualmente en el teatro latinoamericano.

Evicción: operación de adaptación por la cual se sustraen del texto de partida uno o más personajes, una o diversas secuencias narrativas, considerados no esenciales para la información del texto de llegada. Los personajes y situaciones son dejados de lado por considerárselos como prescindentes en relación a la economía del relato performativo inherente al texto dramático. Esta prescindencia caracteriza a estos personajes y situaciones como no funcionales a la diégesis dramática por ser secundarios o redundantes. Esta operación ha sido considerada como sinónimo del procedimiento adaptativo en su conjunto.

Injerto: por este procedimiento el adaptador introduce en el texto de llegada uno o más personajes y/o situaciones no presentes en la novela. Los personajes y situaciones sumadas son puestos al servicio de la economía de la diégesis. Aún cuando modifique el sistema relacional del texto de partida, la operación permite dar solución a la dinámica del conflicto cuando éste no puede ser identificado en la serie evenemencial del relato novelístico.

Focalización en monólogo: operación adaptativa por la cual un único personaje y situación asumirán, en el texto de llegada, la suma de variables compositivas del relato novelístico. El personaje del texto de llegada puede coincidir o no con el personaje principal o con el espacio preponderante y recurrente del texto de partida. El procedimiento informa el personaje desde una focalización interna, en tanto el adaptador asume el punto de vista del personaje. Se trata de una operación adaptativa frecuente en el teatro de las últimas décadas.

Mixage: procedimiento por el cual el adaptador sustituye personajes, secuencias narrativas del texto de partida por técnicas del teatro de muñecos o dispositivos provenientes de las nuevas tecnologías. En este último caso el texto de llegada asume un sistema de acotaciones que es indicial antes que referencial en relación a la emergencia de imágenes, campos sonoros. Se trata de operaciones adaptativas cuya dramaturgia está próxima a la escritura de partituras musicales y de guiones cinematográficos.

Procedimientos micro-textuales

Fundido: operación de gran complejidad procedimental en el paso entre uno y otro texto. En líneas generales, es el procedimiento por el cual el adaptador asimila a una acotación escénica o a un diálogo, secuencias propias de la diégesis narrativa o coordinadas espacio-temporales procedentes del texto de partida. Las secuencias de la novela pueden ser de diferente extensión, aún pueden ser equivalentes a un segmento integral narrativo considerado como una situación narrativa iniciada y que se complica en su desarrollo.

El adaptador ejecuta la asimilación en términos de la necesaria economía dramática del texto de llegada. Los enunciados resultantes son de una brevedad indicial que no se compadece con la extensión original. Los enunciados del texto de llegada son performativos. La operación es entendida en su proceso de asimilación y no de síntesis por cuanto la ecuación enunciativa de la que se apropiará el texto de llegada deberá leerse como un registro metafórico en relación al texto de partida. En tanto registro metafórico la operación es sinestésica. La síntesis, por el contrario, se traduce en una distancia que establece una relación de subsidiariedad del texto de llegada con respecto al texto de partida en tanto campo hegemónico de la operación de evicción. De la maniobra técnica de fundido se logra la condensación dramática por la cual una secuencia de la representación, un personaje o una acotación son asociadas a un nivel semiótico.

La dificultad técnica del adaptador reside en que la escritura performativa es aquí notación o predicativa. El fundido es intertextual y susceptible de ser decodificado por el espectador quien puede remitir su experiencia espectacular a su experiencia como lector de la novela, reconstituyéndola en los términos originales.

Es posible clasificar el fundido de la siguiente manera:

a.- **Fundido de espacio:** el adaptador asimila las coordenadas espaciales de una o varias secuencias de la novela a la escritura de las acotaciones o en los diálogos de los personajes. En la novela romántica y realista el *incipit* y la organización en capítulos sucesiva proponen una secuencia espacial que puede coincidir con la distribución en actos y escenas presentes tradicionalmente en la teatralidad de la misma escena. Remitiéndonos a la dramaturgia realista de las acotaciones, las mismas ilustran con diferentes grados de estilización o de abstracción la escritura del espacio del texto de partida. La adaptación no realista suele proponer espacios neutros ejecutados por los enunciadores de imagen y sonoros. En el diálogo el procedimiento se reconoce en el empleo del registro en *off* y en el enunciadore

gestual y performativo del parlamento. En ciertas dramaturgias adaptativas donde no está presente la escritura de las acotaciones, el diálogo asume integralmente el fundido espacial.

b.- Fundido de tiempo: operación asociable a la labor adaptativa macro-textual. El texto de llegada asimila las coordenadas de las secuencias temporales del texto de partida en la dramaturgia de las acotaciones y en el diálogo. La técnica adaptativa opera conjuntamente con los enunciadores sonoros y de la imagen. En la dramaturgia del realismo el adaptador opera sobre los enunciadores escenográficos, de vestuario y utilería. Simultáneamente a estos procesos compositivos el adaptador ejecuta las variables rítmicas. La inscripción de las mismas son esenciales en la elaboración del acontecimiento: escritura propia de la diégesis dramática, las mismas son ejecutadas exclusivamente por el diálogo, si bien el adaptador puede anotarlas desde la escritura de las acotaciones. Estas variables son el resultado de la combinación del registro del parlamento y la pausa elocutiva. Ésta puede integrar al campo sonoro con la finalidad de trabajar una atmósfera dramática, subrayándola.

c.- Fundido de vestuario y utilería: operación adaptativa por la cual el texto de llegada asimila en las indicaciones de acotación del vestuario y la utilería las variables caracterizadoras de la situación o situaciones epocales expuestas en el texto de partida. En las maniobras de adaptación de perspectiva realista los índices expresados por la acotación son ilustrativos. En los no-realistas suelen proponer diferentes grados de abstracción y de estilización.

En las fórmulas adaptativas del teatro latinoamericano de los '60, por ejemplo, las soluciones proponían el empleo de volúmenes de abstracción geométrica de múltiple utilización.

d.- Fundido de personaje: por esta operación el adaptador asimila en un personaje dos o más pertenecientes al programa narrativo del texto de partida. La asimilación performativa es utilizable prioritariamente en el tratamiento de los personajes secundarios del texto de partida. La constelación de este orden de personajes en la novela realista propone esta operación, que es resuelta en la conformación de uno definido en el desarrollo de un sistema accional regularizado o plural en el texto de partida. Cuando el adaptador selecciona un personaje de la constelación primera la operación dramática se identifica con la de síntesis.

Transcripción: operación adaptativa por la cual el texto de llegada transporta un segmento de la serie narrativa entre el texto de partida y el de llegada. Este segmento permanece idéntico al ser desplazado. Permanece, entonces, compositivamente inalterado. El adaptador lo evicciona injertándolo en el texto de llegada. El segmento transcrito se identifica con una cita intertextual. Pero su inscripción en el acontecimiento lo hace performativo en tanto opera como un subrayado dramático. Puede proceder tanto del discurso predicativo como de la diégesis narrativa. Su extensión es variable pero está sometida a la economía de la dramaturgia pre-programada.

El adaptador propone subrayar en el texto de llegada un enunciado que hace reconocible la operación en su conjunto. El procedimiento puede integrar el enunciado en la escritura de las acotaciones o en la diégesis dramática. En este caso puede ejecutarse o no el tránsito de estilos entre los enunciados.

El punto de partida de esta operación es el empleo de una maniobra de determinación del nuevo espacio del personaje en la secuencia performativa.

Amplificación: procedimiento que es inversamente correlativo con el de fundido y, por lo tanto, es susceptible de ser registrado en términos de una clasificación que determine, igualmente, su incumbencia espacial, temporal, de vestuario y utilería y de personaje.

Mediante esta técnica el adaptador desarrolla un enunciado narrativo que, siendo perteneciente al texto de partida, es performatizado escenarizando sus modos de representación. Puede tratarse de un fragmento predicativo o situacional. Puede ocuparse de un personaje en particular. Del mismo modo puede integrar los tres factores narrativos simultáneamente. Este desarrollo es precisado dentro de la economía dramática. El adaptador relata performativamente una fórmula enunciativa. Puede otorgar a un personaje incumbencias accionales meramente enunciadas por la novela y que pueden justificar o apoyar dramáticamente la ecuación del conflicto principal ejecutado en el texto de llegada.

Duplicación: por esta maniobra el adaptador copia un personaje multiplicándolo. La copia es indicial. En la convención realista el personaje duplicado no abastece los núcleos de conflicto y remite a un papel expresamente figurativo, no funcional. El registro obtenido en el texto de llegada es la conformación de un personaje colectivo. En la dramaturgia realista el procedimiento es multiplicador, general e indeterminado. Es enunciado por la escritura de las acotaciones como un personaje genérico. El adaptador emplea el procedimiento de la aliteración indicándolo en la escritura de las acotaciones. La maniobra suele ser ejecutada en orden a secuencias íntegras. En este sentido el adaptador puede ejecutar una recapitulación situacional. El mismo procedimiento puede emplearse operando sobre el comienzo y el desenlace performativo.

El procedimiento aplicado al personaje es frecuente en las dramaturgias asociadas a las nuevas tecnologías. Pero ya está presente en la dramaturgia adaptativa del realismo latinoamericano de los '60, con la utilización de la proyección de imágenes por medio de diapositivas, fotografías. El antecedente directo de este procedimiento es la proyección de sombreados.

Congelado: por este procedimiento que remite a la escritura de las acotaciones del texto de llegada, el adaptador detiene el enunciativo gestual y verbal de uno o varios personajes en una o varias secuencias del texto de llegada. La operación, propia y específica de las maniobras adaptativas de las artes de la escena, programa la secuencia del acontecimiento en dos tiempos contemporáneos. El primero ejecuta una ruptura rítmica que permite a aquellos personajes que detentan en la situación congelada la diégesis, orientarla hacia el empleo discursivo caracterizador del texto de partida. La maniobra permite actualizar, evocar, presentar o anticipar secuencias pertenecientes a la novela. Por este modo procedimental, los personajes congelados son presentados por el o los personajes en posesión momentánea del *gestus*. Por el segundo tiempo de la operación, la detención de los personajes permite subrayar una secuencia con la finalidad de construir un formato programático equivalente por su perspectiva organizativa al del texto de partida o porque el adaptador tenga como objetivo subrayar una secuencia intradiegética extrañando una escena en el interior de otra. El proceso entonces puede asociarse con el efecto de *mise en abyme* o de "teatro en el teatro".

La dramaturgia adaptativa considera al personaje adaptativo igualmente performativo. El congelado suele emplearse en combinación con la duplicación. Esta combinación es caracterizadora del universo de innovaciones de la escena latinoamericana de los años '60.

Transdisposición: maniobra que, de igual manera que la evicción, es considerada como sinónimo excluyente del universo operacional de la adaptación identificándose con la síntesis propia de la economía dramática. Por la misma el adaptador altera el orden de las secuencias resultantes de la focalización de la intriga, la focalización espacial y temporal entre el texto de partida y el de llegada. En este sentido, se trata de una operación macro y micro

secuencial. Se prefiere presentarla dentro del segundo modo operacional teniendo en cuenta el carácter subsidiario que exhibe en relación a la maniobra de focalización de la intriga.

Es posible clasificar la transdisposición de la siguiente manera:

a.- **Transdisposición secuencial:** operación por la cual se altera el orden de los segmentos narrativos del texto de partida. El procedimiento puede ser total o parcial. En este sentido, la alteración puede trasladar al texto de llegada una articulación secuencial modificando un único segmento; puede cambiar completamente la disposición entre uno y otro texto; puede alterar sólo una parte de la organización secuencial.

b.- **Transdisposición espacial:** operación por la cual se altera el orden de los espacios situacionales del programa narrativo del texto de partida. La técnica adaptativa del realismo confirma la *dispositio* vigente en el paso de uno a otro texto. Las técnicas de las nuevas dramaturgias recurren al fundido o alteran total o parcialmente la secuencia de la novela.

c.- **Transdisposición temporal:** el adaptador altera, total o parcialmente la disposición existente de la cronología presente en el programa narrativo en el texto de partida. El procedimiento puede ejecutar un fundido o puede proponer secuencias iterativas. Puede ejecutarse conjuntamente con un injerto entre secuencias o en el interior de una secuencia, un *flash back*. Una escena congelada puede operar como transdisposición temporal.

d.- **Transdisposición de diálogo:** el adaptador consecutivamente a la ejecución de un injerto, altera una secuencia de diálogo del texto primero proponiendo una organización performativa. La ejecución del procedimiento puede ser acompañada por una micro-evicción.

e.- **Transdisposición sintáctica:** procedimiento adaptativo de gran complejidad y próximo a las maniobras de traducción lingüística. Su complejidad reside en el hecho de que el adaptador no puede ejecutarlo en forma aislada sino simultáneamente con los procedimientos de focalización sintáctica y evicción. El adaptador ejecuta una reorganización enunciativa en párrafos y oraciones del texto de partida en función de la economía dramática propia del texto de llegada. La maniobra puede ser aplicada tanto en el diálogo como en las acotaciones.

f.- **Transdisposición de vocabulario:** procedimiento adaptativo asimilable al procedimiento de traducción por el cual el adaptador altera un modo gramatical, cambia una palabra siguiendo un registro implicante de equivalencias entre los términos del texto de partida y el de llegada. Las técnicas de traducción contemplan esta maniobra entre sus estrategias de manipulación textual. Son aquellas que se ocupan de la relación semántica entre el texto modelizador y el segundo término. La diferencia con la operación adaptativa teatral reside en el carácter performativo del texto de llegada por el cual el sentido es informado por la escritura cinésica, sonora y de imagen escénica inherente al cambio dramático operado en el o los vocablos del diálogo en el que se ejecuta la operación. El adaptador puede ejecutar la misma maniobra a nivel de las acotaciones. El procedimiento es también próximo al que pertenece al campo de la traducción cuando la alteración ejecutada opera a nivel de la escritura del ideótipo de un personaje en particular. En este sentido el procedimiento es asociable al de actualización. La dramaturgia adaptativa latinoamericana de formato costumbrista ha empleado recurrentemente esta técnica.

Interlineado: procedimiento adaptativo por el cual, tanto en la dramaturgia del diálogo como en la escritura indicial se asocian oraciones y frases del texto de partida y del texto de llegada. El procedimiento es el de un encadenamiento enunciativo de uno y otro texto y supone la ejecución simultánea del procedimiento de transcripción. Puede ser considerado como una variante de la transdisposición sintáctica.

Flash-Back: procedimiento por el cual el adaptador reitera en la organización secuencial del texto de llegada un segmento performativo desarrollado precedentemente. La reiteración puede ser idéntica en cuyo caso opera conjunta y exclusivamente con la duplicación. Puede proponer una variable o un sistema de variables en su organización temporal o espacial en cuyo caso el adaptador implica la operación con la de transposición.

Invencción: procedimiento dramático y adaptativo al mismo tiempo, por el cual el adaptador crea uno o varios personajes, una o varias situaciones originales. Esto es, no presentes en el texto de partida. El procedimiento es considerado también adaptativo en tanto y cuanto su novedad está implicada necesariamente en una constelación de personajes, de situaciones, en una modalidad estética, en una focalización ideológica que son compartidos por el texto de partida y de llegada, más allá del sistema procedimental ejecutado. La invención adaptativa es funcional tanto al texto de partida como al texto de llegada. Lo es al primero en tanto asimila las coordenadas temáticas y espacios temporales que le son propios. Es funcional al texto de llegada, por el carácter performativo con el que necesariamente se inscribe en su economía dramática.

En tanto procedimiento adaptativo opera conjuntamente con el injerto. Considerado sólo como una operación dramática, la invención ubica al texto de partida en un formato límite en el que la novela es puesta como detonante exclusivamente temático o asume el carácter de motivo que propone una nueva obra teatral. La misma no se apropia del conjunto procedimental sino que crea un universo que evoca tangencialmente un personaje o una secuencia del programa narrativo de la novela.

La operación, en tanto adaptación, se inscribe en la diégesis dramática en el sistema de diálogo y en el indicial.

Teiscopía [Del griego: *Teichoskopía*]: operación adaptativa por la cual el personaje inscribe su diálogo en el discurso predicativo, propio del discurso novelístico. Por esta maniobra el adaptador integra en el diálogo descripciones temporo-espaciales o accionales. La maniobra crea en el texto de llegada índices que performativamente son equivalentes a atmósferas intra-escénicas. El procedimiento es característico del teatro naturalista y costumbrista de comienzos del siglo XX.

NOTAS

¹ Cfr. Jakobson, Roman. "La nouvelle poésie ruse", en *Essais de linguistique générale*. Paris, Seuil, 1973.

² Cfr. Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique*. Paris, Armand Colin, 1999.

³ Cfr. Mercier, Andrée et Pelletier, Esther. *L'adaptation dans tous ses états*. Québec, Éditions Nota Bene, 2001.

⁴ Cfr. Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1993.

A MODO DE PRÓLOGO

(En Finzi, A., Comp., 2006. *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*.

Neuquén: Educo, p. 5-6)

Excluido en forma repetida de los cursos universitarios de literatura, el texto dramático tampoco encuentra un lugar fácil en el dominio de los estudios teatrales. En el primer caso campea el prejuicio sartreano, instalado con consistencia en las cátedras después de los '60, que otorga a la narrativa novelística un espacio de privilegio casi excluyente. En el segundo, el texto dramático carga con la sospecha de ser un artefacto literario y, por lo tanto, no es bien recibido en el dominio de la investigación dedicado a las artes del espectáculo. Disyuntiva triste que tal vez pueda resolverse volviendo a leer a Hegel: los modos narrativos ejecutan sus protocolos discursivos vía dispositivos de conflicto, de ecuaciones que se resuelven en el verbo que intercambian Antígona y Creón. Se harán visibles en aquella forma que es un contenido y, en su dialéctica, se constituirán como obra de arte.

Por lo demás, el texto dramático traduce una dinámica discursiva que discute largamente el confinamiento al que quiere condenárselo, muchas veces, desde modelos de recepción provenientes de las lecturas del realismo figurativo. Esa dinámica, ya expresada por Aristóteles, se revela en una doble apropiación: el develamiento del mito y la creación que lo constituye. En los últimos tiempos los estudios han dado un paso adelante de consecuencias alentadoras: la peculiaridad de un texto teatral se expresa como aquel proceso de convergencia de modelos narrativos que se organizan en el territorio de la adaptación.

Hablo de un texto mestizo o de un texto polifónico. Tal es la calidad del texto teatral. Si la narrativa literaria propone un sistema de imágenes, el texto teatral despliega un campo visual susceptible de leerse desde los modos en que relatan las artes visuales. Las técnicas pictóricas emergen del relato literario como, al mismo tiempo, fundan la escena. No se trata, para el texto teatral, de meros ejercicios transpositivos. Del mismo modo, cuando se habla de notación musical en el espacio dramático se define su cualidad narrativa. Esta convergencia termina por resonar a fines del siglo XIX: en las escrituras del simbolismo literario europeo. La dramaturgia contemporánea nace allí. La escritura teatral contemporánea es eso. Y no es posible pensar la nueva dramaturgia de España, Italia o Francia sin pensar en aquel período. Desde la obra de Beckett hasta la escritura del tecnotexto, nacido éste de la reunión del sistema de las artes con las nuevas tecnologías. (...)

SIMBOLISMO, NUEVAS ESCRITURAS TEATRALES Y ADAPTACIÓN

(En Finzi, A., Comp., 2006. *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*.

Neuquén: Educo, p. 7-20)

En la escritura teatral del simbolismo, que corre entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, podemos encontrar los primeros índices constitutivos de las más recientes dramaturgias. Entre otros formatos, ellas interrogan la presencia misma del actor en escena, vía la ejecución de un pentagrama visual que se apoya en las nuevas tecnologías. Esta preocupación ya está presente, por ejemplo, en el teatro de Maeterlinck. Nos interesa aquí ir al encuentro de estas referencias. Las “nuevas escrituras” exhiben un largo derrotero que discute el sentido de lo que hoy se pretende leer como novedad. Esta reflexión propone situarlas, pues, en una perspectiva histórica, entendiéndola como un proceso propio de las técnicas de adaptación. En este sentido, estas palabras pretenden un enfoque que sólo anunciamos como preliminar.

Los primeros índices a los que hago referencia remiten a la asociación entre el discurso escénico y la escritura lírica. De modo excluyente, la misma caracteriza el teatro simbolista en su inscripción epocal y en su proyección en el siglo pasado. La imbricación entre lírica y escena puede encontrarse en obras como *Jinetes hacia la mar* de John Millington Synge, en *Sonata de espectros* de August Strindberg, en *Los ciegos* de Maeterlinck, para no mencionar sino tres autores pertenecientes a una fecunda serie que incluye desde Pessoa y D’Annunzio hasta Valère Novarina, pasando en nuestro idioma por la obra de Federico García Lorca.

El Realismo ha pretendido, lo sigue haciendo hoy, que el texto teatral se disuelva en la escena como una cucharada de miel. El Simbolismo, en cambio, buscó dar a la palabra en escena su propia entidad, preservando su cualidad sonora y su constitución como lenguaje autónomo, para que habite ese hogar que le reserva Heidegger al lenguaje. También, para que explore la dinámica interactiva propia del sistema de las artes que ya anunciaba el último Mallarmé.

Los postulados estéticos de Lessing y Hegel¹, en torno, precisamente, a las categorizaciones del sistema de las artes, son atravesados en el curso del siglo pasado por la crisis de la noción de obra de arte. Abren la discusión contemporánea sobre la recepción, ya no definible en términos de expresividad y pura subjetividad, sino en términos de producción y emisión de prospectos comunicacionales conformados a partir de variables transaccionales. Los mismos son estudiados por Walter Benjamin, cuando anuncia la era de la reproducibilidad del arte y la reproducción mecánica en el ámbito de la cultura de masas.

En lo que concierne al artefacto escénico, no es nuevo el conflicto entre el actor y la máquina. Sus enunciados coinciden con los mismos orígenes del teatro. Escribía Giraldo Cinthio en 1543 que en el escenario “con los aparatos se imita la acción verdadera”².

En esta dirección César Oliva consigna:

El teatro ideó las primeras máquinas por pura y simple necesidad de aumentar el poder de sugestión de la escena. No lo hizo como innecesaria vocación diletante, sino por el ejercicio de potencia expresiva que encerraba la, por otro lado, primitiva caja escénica. Los problemas vendrían *a posteriori*, en el momento en que la maquinaria no fue capaz de sustituir la propia naturaleza del mito; en el momento en que se le exigió funciones para las que no estaba preparada.

Reiterado el tema, agotadas hasta la extenuación las fábulas vistas una y otra vez a lo largo de los siglos, el teatro tomó dos caminos: el de la búsqueda de todos los recursos

posibles de la máquina, y el del tratamiento irónico y grotesco del mito. La máquina apuró sus posibilidades; el mito se abrió hacia la comedia, en la que hasta los dioses se sometieron al proceso de su deformación³.

Desde la *eskenotéchne* de Sófocles, hasta la arquitectura teatral del Renacimiento y, con posterioridad, las aplicaciones técnicas del clasicismo francés, particularmente en su escena operística, el artefacto teatral no deja de mostrar el progresivo desarrollo de la maquinaria, en el camino indicado por Oliva.

El descubrimiento de la electricidad y, por consiguiente, la emergencia del arte cinematográfico, altera profundamente la relación interdisciplinaria del sistema de las artes. Los ensayos lumínicos de Appia y las innovaciones sobre el concepto de la imagen teatral de Craig abren el camino a los primeros ensayos expresionistas de tecnología teatral. El lenguaje cinematográfico termina por instalarse en el artefacto dramático como, por otra parte, la escena decimonónica lo hace en la filmografía de la época muda. Las teatralidades del surrealismo y el futurismo europeos son el campo de ensayos donde el actor va a perder sus referencias escenográficas ilustrativas. Bertolt Brecht se servirá de la escritura radioteatral y los formatos por él ensayados continuarán su desarrollo estético más allá del artefacto escénico propio del absurdo y del hiperrealismo. *Acto sin palabras* de Samuel Beckett, explora las maniobras compositivas por las que el diálogo teatral deja de ser sinónimo de lenguaje verbal.

Desde los años '60 las innovaciones en tecnología aplicadas a la escena penetran y atraviesan las dimensiones ensayadas secularmente por el montaje teatral. La velocidad de las nuevas adquisiciones de los dispositivos numéricos y las variables en la configuración de la imagen sintética, por su vertiginosa multiplicidad, hacen necesario, entiendo, subrayar algunas realizaciones y tendencias iniciales a las que se asocia la dramaturgia después de la segunda mitad del siglo XX.

La escena conoce un desplazamiento adaptativo de los enunciadores de la escena tridimensional: el actor ya no es soporte del sistema, no lo es el director, no lo es el texto dramaturgico. Entendemos que debe precisarse el sentido de la operación adaptativa de "desplazamiento". No hacemos referencia a la noción psicoanalítica freudiana equivalente al deslizamiento energético de una cadena de diversas representaciones al lugar de otra⁴. Hemos de comprenderla en el marco de un proceso de relocalización de dinámica difractiva, en la cual el espectador no conserva una perspectiva única y permanente.

En esta dirección, si una escritura en imágenes desplaza la noción de conflicto del realismo-naturalismo, no resigna por ello su condición de acontecimiento. De esta manera, el desplazamiento axial aludido resitúa la noción performativa que le es inherente. El espectáculo se desapropia del universo lingüístico operando transpositivamente hacia una noción de espectáculo interactivo, inscripto en un paradigma visual.

Con este desplazamiento en el que interviene la totalidad de enunciadores conformadores de la ilusión escénica textocentrista, las nuevas tecnologías de aplicación teatral proponen la necesidad de renovar las perspectivas de análisis de los formatos de escritura. Si por vía de su instrumentalización escénica los nuevos enunciadores de imagen y sonido no abastecerán el escenario desde los parámetros de la verosimilitud realista, los procedimientos compositivos de la nueva textualidad tampoco han de seguir los procedimientos que abastecen la linealidad secuencial, el *continuum* de los programas narrativos. Aquellos mismos programas que son ejecutados desde la noción clásica de peripecia y que remiten al desarrollo temático y al abordaje dramaturgico de una constelación de personajes. Un nuevo

ensayo dramático denunciará el vaciamiento de la función representativa del lenguaje.

En esta dirección, la dramaturga belga Marianne Van Kerkhoven señala, en 1991, la emergencia de otros factores compositivos:

Una dramaturgia que fija, más bien, las estructuras parciales que las estructuras globales de una obra. Como si se quisiera aproximar cada vez más a esta pequeña entidad del “instante pleno”. El “gran edificio”, la estructura en su totalidad, queda desconocido durante mucho tiempo, abierto, sin acabar, disponible para los cambios. Ensamblando mini-entidades, es decir los materiales de base más o menos estables, se experimenta, se contonea dulcemente la gran estructura. El momento de la improvisación se sitúa sobre todo en los numerosos ensayos de combinaciones cada vez diferentes, en la reorganización siempre cambiante de las primeras piedras, hasta que la forma alcanza su pureza y se estabiliza más o menos en una organización que es la estructura final y global de la obra⁵.

Los factores integrados de la escritura propuestos por la dramaturgia de Bruselas exhiben una textualidad no temática, sino indicial. En este orden, proponen una organización microsecuencial, de “estructuras parciales” antes que generales. Dos enunciados operan en su proyecto de escritura: el primero, el carácter “experimental” que posee su ensayo dramático; el segundo, su carácter de incompletud. Por la formulación inicial, se enuncia una dramaturgia de hibridación que ensaya lenguajes de diferentes procedencias dentro de una dinámica de equivalencias entre los campos sonoros y de la imagen.

La escritura micro-temática es asociable a las composiciones de música micro-tonal. Por la segunda formulación, se sobreentiende una estructura iterativa que puede tener una organización cíclica, intermitente. El sentido que el texto infiere no será, en consecuencia, oclusivo. La dramaturga ensaya sobre él una estructura por variaciones temáticas.

Esta escritura de los límites puede asociarse con la dramaturgia de Handke. Es el autor alemán quien, a fines de la década de los '60, escribe su obra muda *El pupilo quiere ser tutor*⁶, donde es la escritura gestual la encargada de organizar una alegoría escénica en torno al tema del poder.

En 1972, Handke formula los principios de su poética:

1-Rechazar todo enunciado. 2-No decir la verdad. 3-Mentir tal como se respira. 4-Poner las cosas patas para arriba. 5-No hacer pasar lo real por el lenguaje, sino el lenguaje por lo real. 6-No hablar de lenguaje. 7-Perderse en contradicciones. 8-No escribir para su época. 9-No escribir para la posteridad⁷.

Los primeros cuatro puntos de este programa evocan los manifiestos de las poéticas europeas de comienzos de siglo. Los cuatro últimos proponen una escritura teatral que contesta el discurso de lo efímero y busca reemplazarlo por el de lo instantáneo. Se trata de ese consumo espectral al que se refiere Zygmunt Bauman⁸ el cual, según el filósofo polaco, al ser inscripto en el vértigo multimediático, consume olvido en la misma proporción que ingentes cantidades de información mediática.

El quinto punto del programa es compartido por Handke y por Kerkhoven. Debe comprenderse como una formulación asociada a la recepción espectacular. Lo que en él se propone como enunciado compositivo es el desplazamiento del proceso de consumo. El propio espectador transita el espacio de recepción de la dramaturgia realista-naturalista hacia formatos donde el lenguaje despropia al actor de su función de personaje. El actor es

productor de una palabra emitida fuera de su localización en el interior de una fábula. La palabra es utilizada por la calidad cromática y tímbrica de su sonido y no como integrante de una secuencia temático-narrativa. El actor construye la imagen del artefacto teatral en asociación no con una palabra emergente de una peripecia sino con una palabra cuya calidad es la de ser enunciador de la asociación entre el campo sonoro y el visual.

El espectáculo *En el zaguán, ángeles muertos*, de Alberto Félix Alberto, ilustra esta orientación dramaturgica. Los enunciados del discurso, en términos lingüísticos, no son asociables a ningún código idiomático. Pero el idioma está puesto en escena en las pausas ilocutorias, en el discurso fáctico, en la construcción gestual. El enunciador dominante es la imagen, la escritura de la peripecia por la secuencia combinatoria de la imagen performativa.

Esta dramaturgia cederá su régimen de incumbencias y se orientará hacia la escritura del que hemos de llamar “tecnotexto”. Su sistema de notación es pentagramática. Deja de lado la imagen “encarnada” por el actor, su kinesia, la precariedad constitutiva del artefacto escénico, e inscribe su sistema de notación en una imagen de síntesis, numérica, que trabaja en la descripción de un objeto. Esta imagen es el resultado del diseño de una computadora y es, consiguientemente, el resultado de un *ars combinatoria* de partículas básicas que responden a programas de interacción resueltos matemáticamente. Esta imagen, cuya procedencia es una matriz numérica, es “proyectada”.

En este orden, en el dominio de las artes numéricas no es posible hablar de enunciadores, tal como definimos los factores de construcción del artefacto escénico, sino de proyecciones modelizadas. Estas proyecciones quiebran la unidireccionalidad cinematográfica y pueden proponer planos múltiples, combinados, difractados, superpuestos. Puede recordarse, en este sentido, el espectáculo interactivo *Coro*, del equipo italiano Studio Azzurro. En un ámbito por completo a oscuras, el espectador camina sobre una extensa alfombra interactiva sobre la que son proyectados personajes en situación de sueño nocturno. El espectador debe prestar la atención necesaria para no pisar, en su desplazamiento por la habitación, a ninguno de los durmientes. Si esto ocurre, el personaje se mueve reacomodando su cuerpo. El espectador termina por descubrir que debe desplazarse y salir de la habitación interactiva en puntas de pie y hablando en voz baja para no molestar a los durmientes⁹.

La escena interactiva es el universo de la imagen, no el dominio de la realización de la acción teatral. El arte numérico es espectacular, pero no en tanto el espectador es llevado y traído por el relato de la fortuna y la desgracia de un sujeto histórico. El espectador no es convidado a participar de un espacio ni ceremonial ni convivial, sino a descubrir el efecto de realidad en una imagen virtual y automatizada.

Puede comprenderse que, en el dominio de la composición dramaturgica, ya no es posible hacer referencia al texto teatral según se lo ha entendido históricamente, sino al tecnotexto escénico. Este tecnotexto puede asociarse, entonces, con la gramática composicional caracterizadora de una obra musical.

Sin embargo la disciplina que puede ocuparse de esta escritura espectacular es la teatrología, pero necesariamente implicada con el campo de estudios propio de las artes numéricas. Así los rasgos configuradores de la obra escénica, fundados en un sistema de particularizaciones entre su creación y su consumo, podrán encontrar sustento en estas poéticas formalizadas por secuencias icónicas y sonoras precodificadas.

Dentro de esta perspectiva se explica Edmond Couchot al referirse a la relación entre artes visuales y artes numéricas:

Lo numérico permitía producir imágenes en ruptura total con las técnicas tradicionales

de la pintura y las artes gráficas, de la fotografía, del cine y del video-televisión. Bajo aspectos muy diferentes, las imágenes numéricas poseen características comunes, nuevas indefectiblemente, tanto en su morfogénesis (la manera en que sus formas son producidas), como en su distribución (la manera en que sus formas son mostradas, transmitidas, duplicadas, memorizadas, en pocas palabras, socializadas). Es la primera vez en la historia de las imágenes que morfogénesis y distribución son controladas por una misma tecnología¹⁰.

Siguiendo a este investigador, el director del espectáculo es ahora el autor, además de actor y de ejecutante de ese dispositivo tecnológico puesto al servicio del universo representacional.

La continuidad en la proyección de su espectáculo está sometida a variables de orden exclusivamente técnico. Es el diseño de instalación del espectáculo el que es susceptible de una lectura analítica. Esta instalación conlleva un concepto asimilable al de la experiencia del montaje en la que interviene un equipo de realización.

Considero que el ámbito denominable como teatral en el dominio de las artes numéricas es necesariamente mixto, integralista, híbrido. Cuando esta “puesta en servicio” de la mediática visual confronta ese control tecnológico con aquel deudor del montaje realizado por el director, y las variables de la imagen numérica integran la proyección escénica con los enunciadores propios del artefacto teatral, el cruce disciplinar se reapropia de una diégesis susceptible de ser estudiada por la teatrología. La imbricación resultante, aún cuando sea hegemonizada por la imagen, nos remite a la imagen teatral.

Este cruce performativo es considerado por Brunella Eruli:

Por la estratificación de significados que la componen, la imagen teatral llega a ser el lugar donde el lenguaje confiesa su incapacidad de expresar todo y la imagen, de mostrar todo; el lugar también en el que el espectador es confrontado a la experiencia de pluralidad de mensajes emocionales que lo atraviesan¹¹.

Desde esta perspectiva, se está frente a los límites de una dramaturgia susceptible de ser entendida como interdisciplinaria en orden a su apropiación escritural de gramáticas de notación, propias de las nuevas tecnologías.

Kerkhoven la comprende utilizando la expresión “forma pura” para remitirnos a un campo de estabilidad del corpus dramático. La noción es recurrente y es presentada por la indagación literaria y teatral en asociación con la escritura musical. En esta dirección es posible hablar de las diferentes perspectivas de composición que irrumpieron en el siglo XX desde las fracturas propuestas, en primer lugar, por la escritura atonal. En este sentido puedo mencionar la ópera *Volo di notte* sobre la novela homónima de Saint-Exupéry, de Luigi Dallapiccola¹². La misma es igualmente asociable con la escritura lírica del teatro simbolista de procedencia mallarmeana.

El tecnotexto propondrá entonces una escritura de la hibridación donde la escritura gestual inscribe el campo lingüístico en el dominio sonoro, descentrándolo y disociándolo de la hegemonía escritural del realismo-naturalismo. En la misma operación el tecnotexto inscribe una notación visual. El diálogo concebido como unidad de la *performance* entre personajes de la escritura tradicional es desplazado. La unidad performativa del tecnotexto es el diálogo comprendido como unidad interactiva entre el actor y los dispositivos de montaje multimediáticos utilizados en la experiencia de la instalación espectacular.

Es de interés considerar un formato adaptativo en particular. Se trata de *Les aveugles* de Denis Marleau sobre la obra del mismo nombre de Maurice Maeterlinck a la que hacía referencia precedentemente¹³.

La obra del dramaturgo belga tiene dos versiones: la primera de 1890; la segunda data de 1916. La obra se inscribe dentro de los parámetros de la escuela simbolista. En este sentido, es característica de la producción integral del autor. La misma comporta un planteo innovador de la escenografía teatral de su tiempo al despojarla integralmente del decorado naturalista de interiores. El nuevo dispositivo escénico apela por un lado al universo indicial de la escritura de Victor Hugo, reconocible en *Cromwell*, en *Hernani* o en *Marie Tudor*¹⁴, otorgándole una profundidad visual a la que hoy concederíamos un carácter cinematográfico; por el otro, propone una escritura indicial sonora que, en la época sólo se sostenía por la palabra literaria. Con ella el autor propone la cohabitación del silencio, el murmullo del bosque y la voz humana en un registro coral que integra los doce personajes.

En la primera acotación, cuyo índice es en forma simultánea creador de la atmósfera escénica y focalizador visual de los personajes, el dramaturgo propone:

Un muy antiguo bosque septentrional, de aspecto eterno, bajo un cielo profundamente estrellado. Al medio y hacia el fondo de la noche, está sentado un viejo sacerdote cubierto por un largo sobretodo negro. Su busto y su cabeza, ligeramente inclinados y mortalmente inmóviles, se apoyan contra el tronco de un árbol enorme y cavernoso. Su rostro está terriblemente pálido y es de una inamovible palidez de cera en donde se entreabren labios violetas. Los ojos muertos y fijos no miran más desde el lado visible de la eternidad y parecen ensangrentados bajo un gran número de lágrimas y de dolores inmemoriales. Los cabellos, de un blanco grave, caen en raras mechadas sobre el rostro que es más iluminado que todo lo que lo rodea en el atento silencio del sombrío bosque¹⁵.

El ensayo de esta escritura indicial de dimensión literaria podrá encontrarse desarrollado, decía, por las dramaturgias de J. M. Synge por ejemplo, también de un Valle Inclán entre otros, y en el dominio de la teatralidad latinoamericana, en la obra de Enrique Santos Discépolo¹⁶.

Los doce personajes de la obra, todos ciegos, no tienen, durante el desarrollo de la obra, entrada o salida alguna. El tratamiento textual del espacio, fiel a la estética simbolista, propone su inmovilidad completa. El trazo anecdótico compuesto por Maeterlinck los confina en una isla, junto a un faro, entre la proximidad de la playa y la cercanía del bosque. Ese espacio, que podría ser el propuesto en un cuadro de Burne Jones u otros pintores del período prerrafaelista, es el de una geografía interior, la de la voz de cada uno de los viejos, que dialoga con aquella del mar y el bosque mientras un roquero recibe la última luz del día. La misma atmósfera puede ser encontrada en algunos poemas de O. W. de Lubicz Milosz. En esta dirección, el poema *Los ciegos*, de Baudelaire, puede ser considerado un precedente de la obra teatral de Maeterlinck¹⁷.

Los viejos esperan al sacerdote que llegará y habrá de permitirles dejar la isla. Pero su ceguera no les permite saber que el sacerdote está entre ellos, muerto. Poco a poco irán descubriendo su presencia entre ellos. Al concluir por comprenderlo, también sabrán que nunca podrán dejar la isla. En la progresión de esa revelación los personajes perciben algo que está entre ellos. Esa presencia misteriosa es para ellos sonora y al mismo tiempo táctil:

Segundo ciego de nacimiento: ¿Por qué me toca el codo izquierdo?

Primer ciego de nacimiento: Yo no lo toqué, no lo puedo alcanzar.

Segundo ciego de nacimiento: No es uno de nosotros.

Primer ciego de nacimiento: ¡Cómo quisiera poder irme!

Segundo ciego de nacimiento: ¡Mi Dios, mi Dios, dinos dónde estamos!

Primer ciego de nacimiento: ¡No podemos esperar eternamente!

(*Un reloj muy lejano da doce lentas campanadas.*)¹⁸

Para el espectador esa presencia es igualmente una entidad invisible. Está igualmente ciego, como cada uno de los personajes. Sobre esta ceguera que se comparte a ambos lados del escenario escribe Danielle Chaperon:

Este juego entre la percepción del espectador y aquella de los personajes constituye, precisamente, el nudo dramático de la obra, que reposa de este modo en una suerte de *quiproquo* visual completamente original. Antes que provoque sus efectos de sentido (metafísicos o religiosos) la obra es primero una experiencia dramática destinada a producir metódicamente un malestar en el espectador y esta experiencia no es reductible a aquella que nace de una lectura¹⁹.

Este *quiproquo* visual situado en el centro de la escritura del autor belga, sustituye estructuralmente la ejecución dramática del conflicto dramático. El ensayo de Maeterlinck es innovador ya que demanda del espectador un interés no centrado prioritariamente en el desarrollo de la peripecia, sino en la necesidad psicológica de dejar su propia ceguera frente a esa entidad invisible. De lograrlo, el espectador podrá abandonar esa isla que es, como lo revelan los doce viejos, la de la soledad existencial.

Es desde el mismo *quiproquo* visual que parte la tesis de puesta ejecutada por Denis Marleau. El realizador teatral de Québec trabajó en el montaje concibiéndolo como una “fantasmagoría tecnológica”²⁰.

La denominación empleada para subtítular el espectáculo, enuncia su calidad exclusivamente visual. La especificación respectiva es expresada por Jean-Claude Chirollet. El investigador cuando se refiere a la estética videográfica precisa los alcances históricos del término “simulacro”.

En plural, el término *simulacra* designaba los fantasmas, las sombras de los difuntos, su espectro, o también las quimeras oníricas, realizadas inconscientemente en el transcurso de los sueños nocturnos. El simulacro podía también asociarse, más comúnmente, con una imagen sin consistencia material, por ejemplo aquella reflejada en el agua o en un espejo²¹.

El *quiproquo* visual aludido remite a esta percepción espectral. Marleau alude a ella en el paratexto espectacular. El mismo preanuncia una operación adaptativa. Se trata de una “actualización” la que, tal como hemos indicado en el capítulo precedente, integra un régimen de técnicas macro-textuales. Con este procedimiento, aplicable aquí a la adaptación entre un texto teatral y un tecnotexto videográfico, Marleau llevó a cabo la reescritura de las acotaciones del original de Maeterlinck. La escritura de la acotación en Maeterlinck fue ejecutada traduciéndola como escritura sonora de aplicación videográfica. En la operación no fue necesario alterar la inscripción lírico-literaria del texto de partida. Fue el nivel de transcripción sonora de un montaje videográfico el que pudo ofrecer un campo de

equivalencias dentro del mismo proceso adaptativo de actualización.

En orden a estos formatos procedimentales y en torno al campo de aplicación de la tecnociencia se encuentra la siguiente formulación de Chirrollet:

La creación informatizada representa la fuente de producción óptima de simulacros estéticos, dado que la infografía es, por decirlo de alguna manera, concebida intencionalmente con vista a la simulación integral de entidades visuales fictivas²².

La denominación de “simulación integral de entidades visuales fictivas” es asimilable sinonímicamente a la enunciada por Denis Marleau en su paratexto.

La equivalencia de los sistemas de acotación indicial entre el texto dramático y su resolución espectacular es resuelta por el desarrollo que hace el tecnotexto del campo sonoro propuesto en la obra de Maeterlinck. De la misma manera Marleau tiene presente el tránsito existente entre la dramaturgia del diálogo convencional y su inscripción sonora:

Una parte importante de la dramaturgia moderna y actual me parece implicada por esta transformación del diálogo del cual usted habla. Es cierto que a fines del siglo XIX, pocos autores han propuesto tales cambios en el discurso teatral y que esto hace de Maeterlinck un precursor de Samuel Beckett quien llevará aún más lejos la constatación del quiebre del lenguaje o la ruina del diálogo. Con sus doce ciegos petrificados en las tinieblas, que escuchan más de lo que hablan, el texto insta un espacio mental que da la impresión de una búsqueda desesperada de sentido, como si los personajes estuvieran buscando una polifonía o una unidad perdida²³.

La escritura de las acotaciones contempla tres indicaciones escénicas: las de carácter espacial, las performativas y las que remiten al campo sonoro. Entre las tres hay algunas que integran más de una dirección indicial. Es el caso de la acotación expositiva del comienzo del texto. Las acotaciones de índole sonora son, si sumamos la citada anteriormente, siete en total. Las mismas son transcritas adaptativamente por Marleau, en su anotación del campo auditivo, en una secuencia de creciente complejidad sonora que continúa el orden establecido en el texto original:

*(Todos los pájaros nocturnos despiertan súbitamente en las tinieblas.) (Un vuelo de grandes pájaros migrantes pasa con sus clamores entre el follaje.) (Una ráfaga de viento agita el bosque y las hojas caen en masas sombrías.) (En ese momento, se eleva el viento en el bosque y el mar gime, de pronto y violentamente contra los acantilados vecinos.) (Un gran perro entra en el bosque y pasa delante de los ciegos. Silencio.) (Una ráfaga agita las hojas muertas.)*²⁴

La escritura tecnotextual del régimen indicial de un texto dramático puede exhibir un tratamiento escritural semejante al anteriormente expuesto. En este sentido, la escritura de la acotación puede ser comprendida como el lugar compositivo donde se da el intercambio imaginario entre los diferentes receptores del texto. Simbolismo y nuevas tecnologías, un siglo mediante, abren espacios estéticos que comulgan en interrogantes similares. Tal vez los estudios teatrales y literarios deban proponer, entonces, nuevos términos para su discusión.

NOTAS

¹ Hago referencia al *Laocoonte* y a la *Poética*, respectivamente.

² Citado por Tordera, Antonio. “El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco”, en Díez Borque,

José María (Ed.). *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London, Tamesis Books Limited, 1989, pág. 135.

³ César Oliva: "Antecedentes de la máquina escénica", en De Diego, Rosa y Vázquez, Lydia (Comp.). *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología*. Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2001.

⁴ Sigmund Freud desarrolló su análisis de la actividad onírica en *La interpretación de los sueños*, de 1899. En la obra estudia los procesos de condensación y desplazamiento como principios de funcionamiento de la economía onírica.

⁵ Citado por Sánchez, José A. "Dramaturgias de la imagen". Monografías, Murcia, 1994.

⁶ Remitimos al estreno en idioma español. El mismo tuvo lugar en 1974, Buenos Aires, en la sala del Teatro Payró, con Carlos Moreno, Héctor María Bidonde, la traducción de Hedy Crilla y la dirección general de "Lito" Cruz. La obra se repuso en junio de 2002, en el teatro Andamio 90, con la interpretación del propio Cruz en el papel de "El tutor".

⁷ Camion, Arlette. "L'antithéâtre de Handke", en *Écrire pour le théâtre*. Autant-Mathieu, M. Ch. (Comp.). Paris, CNRS éditions, 1995, pág. 18. (T. del a.)

⁸ Cfr. Bauman, Zygmunt. *La cultura como praxis*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁹ El espectáculo fue presentado en el marco de las manifestaciones artísticas del V Congreso Internacional de Sociología del Teatro, organizado por el Instituto de Sociología del Teatro de la ULB en septiembre de 1995, en Mons, Bélgica.

¹⁰ Couchot, Edmond. "La critique face à l'art numérique: une introduction à la question". *Revue Solaris*, 2000/2001, www.info.unicaen.fr. (T. del a.)

¹¹ Eruli, Brunella. "Dire l'irreprésentable, représenter l'indécible", en Picon-Vallin, Béatrice. Ob. cit. (T. del a.)

¹² Estrenada en Florencia, Italia, en 1942.

¹³ Musée des Beaux Arts. Montréal, 2002.

¹⁴ Cfr. Hugo, Victor. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1999.

¹⁵ Maeterlinck, Maurice. *Les aveugles*. Suisse, Antipodes, 2001. (T. del a.)

¹⁶ La lista de autores cuya dramaturgia se identifica con este procedimiento no es tan restringida. El registro de estos autores canónicos puede encontrarse en *Caballos hacia la mar*, *Sonata de otoño* y *El relojero*, respectivamente.

¹⁷ Cfr. *Tous les morts sont ivres* de Milosz. El soneto baudeleriano quiebra, efectivamente, con la tradición romántica otorgada a la ceguera como tema literario.

¹⁸ Maeterlinck, Maurice. Ob. cit.

¹⁹ Chaperon, Danielle. "Aveuglements", en *Maeterlinck, Maurice*. Ob. cit. (T. del a.)

²⁰ El espectáculo emplea el paratexto de Maeterlinck, identificándolo con esta denominación. Fue realizado en el marco de una residencia de creación en el Museo de Artes Contemporáneas de Montreal y presentado allí entre el 28 de febrero y el 24 de marzo de 2002. Con posterioridad el espectáculo fue presentado en el Festival de Avignon y en diversas ciudades europeas.

²¹ Chirrollet, Jean Claude. *Esthétique et technoscience*. Liège, Mardaga, 1994. (T. del a.)

²² Ob. cit. (T. del a.)

²³ Respuesta de Marleau a una pregunta al reportaje de Louise Ismert, en Louise Ismert, ob. cit. (T. del a.)

²⁴ Ob. cit. (T. del a.)

SIR PHILIP SIDNEY Y LA MATERIA DEL DISCURSO POÉTICO

(En Finzi, A., Comp., 2006. *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*.

Neuquén: Educo, p. 83-89)

“*Je suis venu au monde très jeune
dans un monde très vieux*”.
(Erik Satie)

Ciertamente, entre los problemas que debe abordar el estudio de la actual literatura teatral, se encuentra el desamparo en la atención de la palabra, su migración dentro del sistema de las artes, precisamente en estas épocas cuyo imperio parece asegurado bajo el signo de la comunicación.

En este orden, las grandes tradiciones teatrales preguntan a nuestro tiempo por qué la ejecución del verbo ha perdido su centro de gravedad a manos de modelizaciones del catecismo teatral supuestamente innovadoras. Los estudios teatrológicos se entienden en la actualidad como una mediología. En una operación oclusiva, el sistema de las artes propone hoy una opresión sustitutiva: el botón reemplaza a la palabra. En esta operación, sin embargo, según indica Jacques Derrida, la palabra no deja de proponerse como un ejercicio de resistencia al olvido¹. Por esto y amparados en esta reflexión, podremos hacer lo que considero es un saludable ejercicio de memoria.

El porvenir, en el siglo XVI, no se anunciaba fuera de los límites de la palabra poética, nos cuenta Seamus Heaney, cuando evoca la “fuente curativa” que representaba el verbo de Sir Philip Sidney, quien iniciaba una fecunda serie de autores inquisidores de la lírica, que continuada con Shelley, es retomada, entre otros autores más cercanos, por Auden y Mandelstam².

En efecto, para Sidney, la palabra no era otra que el verbo en escena. Cuando concluyó su *Defence of poesie*, en junio de 1579, no tuvo mejor idea que leérselo a su amigo, Matthew Lister. El muchacho no comprendió demasiado. Para él las cuestiones poéticas sólo se vinculaban con libaciones alcohólicas. Sidney, entonces, con su ensayo bajo el brazo, fue a golpear la puerta de la casa de su hermana Mary, en Salisbury. ¡Lo bien que hizo!: La señora, duquesa de Pembroke, aficionada a las bellas letras y a los madrigales, luego de escucharlo con atención, le aconsejó que revisara el capítulo dedicado al teatro. El resto, según su íntima convicción, no estaba tan mal, habida cuenta de que Philip ya había hecho el desarreglo de componer *La arcadia*.

Párrafo aparte, o casi, y muy recientemente, la escritora estadounidense Robin Williams llega a la siguiente conclusión: el verdadero autor de las obras de William Shakespeare es Mary. Ni siquiera Marlowe: Mary Sidney Herbert. Sólo alguien de tanta lectura, afirma, podría haber conocido la cultura italiana y la mitología clásica a la que echa mano el autor de *The tempest*.

Quedo perplejo y dudo que exista esta paternidad femenina. Por dos razones: en primer lugar, porque no es sencillo asociar la escritura de las pastorales que señorean en los salones de la época con una escritura que, de un modo tan gentil como ocurre en la dramática shakesperiana, es capaz de llenar de referencias a un universo procaz, preñado de tórridas ambigüedades sexuales, los parlamentos de Sampson, Gregory, Romeo y Mercutio; en segundo lugar, porque la señora Herbert, animando las reuniones de un conjunto de académicos, no tenía por otra pretensión literaria, que el borrar del mapa a algunos miembros del infame grupo que se venía anunciando como el de los “Ingenios universitarios”, entregados a la

perdición y a las malas artes. Su hermano, sin que ése fuera su particular propósito, iba a desmentir tan triste preocupación.

De hecho, la *Defensa de la poesía*, ofrece una descripción inobjetable de los mecanismos de construcción dramática que conciernen no sólo al teatro isabelino, sino también el teatro de nuestros días.

Si el tablado de ese período evoca el mundo como una escena, es porque ha sabido hacer de necesidad, virtud: propone al espectador un ejercicio de destrezas compositivas capaces de dismantelar las imágenes de la Convención para restaurar las imágenes fundadoras del Mito. La palabra es el dominio de la imaginación, el conductor insoslayable de cualquier innovación técnica propuesta por la escena. La palabra es quien puede discutir la ecuación ontológica de la ficción, ésa que demoniza (o vampiriza) la relación entre un relato y un referente, proponiendo una construcción, *imago mundi*, que la restituye como una ecuación pragmática. Por eso, la amonestación de Richelieu contra los riesgos de la profesión autoral se asocia tanto con los dramaturgos isabelinos como, por una extraña asociación, con una clara advertencia a sus colegas, nuestros contemporáneos³.

La distinción entre campos ficticios y campos reales, problematizada recientemente en la relación entre entidades semejantes, y estudiada, entre otros, por Jean Marie Schaeffer⁴, es revelada en la obra de Sidney más allá de una relación disfuncional: el texto teatral no es una simple suma de secuencias sino una posibilidad estructural que no llega nunca a revelarse como tal. En ese camino de angustias, los dos términos de la ecuación ontológica tienden a confundirse sin remedio: la realidad es la ficción: la ficción, realidad vía la palabra poética. Cuando Sidney denuncia las atrocidades que se cometen en los espectáculos de Londres a los que asiste, no hace sino revelar de qué materia están hechos:

Si estas cosas ocurren con *Gorboduc*⁵ en las otras es peor: le muestran el Asia de un lado y el África del otro, separados entre sí por tantos reinos que el actor debe decirle donde se encuentra, en caso contrario usted no podría comprender la historia. Antes que nada usted ve tres damas recoger flores, pues entonces hay que creer que la escena es un jardín. A continuación se nos menciona que un naufragio acaba de producirse aquí mismo: seremos culpables si no creemos que ese lugar no es un risco. Y he aquí que, desde el fondo, aparece un monstruo horrible escupiendo fuego y humo, por lo que los miserables espectadores deben tomarlo como una caverna: sin embargo, dos ejércitos irrumpen, figurados por cuatro espadas e igual número de escudos, ¿quién sería capaz de negar que se trata de un campo de batalla?⁶

La materia de esa alquimia no es otra que el verbo, la palabra. Lo que Sidney subraya, ya hacia fines de aquel siglo XVI, es la calidad de “distocación” que proponen las transacciones entre “ficción” y “realidad”, qué enunciador es el que ejecuta esa operación y a quiénes concierne y cómo. Para Richard Saint-Gelais, muy recientemente, y diciendo lo mismo que el venerable poeta y soldado herido de muerte en tierra holandesa en 1586, se trata de una constante renegociación de relaciones entre ambos términos. La misma no se desarrolla sólo ante nosotros, sino alrededor y a través de nuestras prácticas espectoriales⁷. Lo que hace este investigador canadiense es remitirnos a los modos de ejecución del infinitivo latino *transire*.

Si por “transición” se entendía el arte de unir los sucesivos pasajes de un discurso y era ésta la operación sobre la que Philip Sidney fundaba sus preguntas y sus reclamos, la actual reflexión mediológica, aquella que nos concierne, está frente por lo menos a dos problemas cuando se trata de denominar con claridad ese proceso transicional. Dos nociones, entre otras,

se inscriben en nuestro catecismo teatral sin precisión terminológica alguna.

La primera se asocia con el empleo del término “dramaturgia”. En las dos últimas décadas ha sido aplicado por los estudios teatrales para denominar cada uno de los enunciadores escénicos. Pero su ejecución y determinación se revelan como largamente insuficientes. Nos encontramos con una “dramaturgia del actor”, una “dramaturgia del director”, una “dramaturgia luminica”, una “dramaturgia del gesto”, una “dramaturgia del espectador” y hasta una “dramaturgia de la palabra”. Estos enunciados (la lista no concluye aquí), poco dicen y menos explican de la comunidad ficcional de la que es portadora el hecho escénico. Apelan a una práctica terrorista de la cual es víctima, entre otros, el campo de la pedagogía teatral en las dos cabezas de monstruo que ofrece: la práctica del “taller”, por un lado, y los estudios académicos, por el otro.

La protesta de Sir Philip Sidney se hace oír, joven y solitaria. A él se suma el verbo de William Shakespeare, sea quien haya sido ese genio, hombre o mujer, Mary o Christopher, respondiéndole y valiéndose para ello de la voz del Coro, en el parlamento inicial de *Enrique V*, al afirmar que su reino es un teatro y que un triste tablado puede contener los vastos campos de Francia⁸.

En realidad, lo cual explica la disfunción terminológica señalada, es la crisis terminal existente entre el texto teatral, que se entiende como literario, y la escena. Si la investigación no ha sido capaz de resolver esta siempre nueva disyuntiva, lo que hace es capitular. Y esto se revela en este uso gastado e inútil de la acepción “dramaturgia”, como identificación de las diferentes procedencias en las aplicaciones de un dispositivo textual. Sólo la puesta en texto de una forma de teatralidad es escritura, letra, palabra, dramaturgia.

El problema es anterior al que se postula y es, también, la segunda cuestión que deseo subrayar en torno a la indeterminación terminológica señalada precedentemente: la misma concierne a la necesidad de establecer cuál es la calidad, la materia misma del “relato” que se ejecuta en las tablas. Proponer esa denominación colectiva es minimizar las cosas: si los relatantes son todos dramaturgicos, entonces no hay nada que leer, el texto no constituye la escena. Esta gimnasia seccionadora tampoco se pregunta, con este ejercicio de etiquetar a cada rato, como si estuviésemos renovando los precios entre las góndolas de un supermercado, si el texto, la palabra, no es, por su propia cualidad, *topos*, un sitio que no existe porque su realidad es la materia única de un poema.

¿Acaso no hay texto porque se ha perdido el relato en la escena? El mundo ha extraviado su unidad, aunque esto es algo que no venimos a declamar nosotros, sino que lo precisa mucho más claramente John Donne, contemporáneo de Sidney y mejor poeta, cuando nos dice que el mundo está “Todo en pedazos y toda su coherencia en fuga”⁹. ¿Tal vez el relato ya no es portador de la “diversión” que no permite al hombre encontrarse a sí mismo, según la entendió Blaise Pascal? Esto es, ¿acaso, en este comienzo de siglo, el relato ya no es ese “espectáculo apasionante” que permite “distraernos” por un momento de la realidad?¹⁰

Esta noción, así formulada y siempre eficaz por los interrogantes que se renuevan en los estudios teatrológicos, ha migrado en el sistema de las artes hacia otras configuraciones expresivas, entre ellas las cinematográficas. Por lo que, cuando se hace referencia al “relato” en el dominio de la escena, se abre un gran territorio de controversias. La palabra, el verbo, es el que, en nuestra teatralidad contemporánea, tiene la capacidad, honrando los interrogantes que se exhiben sin pudor, de desenmascarar la ausencia del relato figurativo que constituye la escena de nuestros días.

La materia de esa palabra es lo poético, anunciaba Philip Sidney. Lo es, en tanto funda

como calidad de lo escénico eso que no está, en tanto busca infructuosamente restituir aquello que se niega, que se sustrae y que se pretende secuestrar. Por esto, hay que volver a leer con atención a aquel poeta que antes de morir en tierra extranjera tuvo tiempo de dar de beber a otro soldado agonizante: si el espectáculo va a buscar un pacto con el mundo y no lo encuentra, es el verbo, la palabra, la que no hace otra cosa que revelar cómo la escena no tiene, por entidad y sentido, otro ejercicio que el diferir ese pacto, esto es, realizarlo, hacerlo visible.

NOTAS

¹ “À la mort de l’autre, nous sommes voués à la mémoire, et donc à l’intériorisation puesque l’autre, au-dehors de nous, n’est plus rien; et depuis la sombre lumière de ce rien nous apprenons que l’autre résiste à la clôture de notre mémoire intériorisante”. Jacques Derrida. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris, Galilée, 1988, pág. 53.

² Heaney, Seamus. “La fuente curativa”, en *Fractal* nro. 2, enero-abril, 1999, año 3, vol. IV, pág. 11-18.

³ “Donnez-moi une ligne de quelqu’un et je le ferai prendre!”

⁴ Cfr. Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999.

⁵ *Gorboduc or Ferrex and Porrex*, obra de Thomas Norton y Thomas Sackville, publicada en 1565, lleva a escena la trágica suerte de los dos hermanos que disputan el poder luego de la abdicación del rey británico, su padre, Gorboduc.

⁶ Ob. cit.

⁷ Cfr. Saint-Gelais, Richard. “La fiction à travers l’intertexte: pour una théorie de la transfictionnalité”, colloque en ligne, *Fabula 1999-2000 sur les “Frontières de la fiction”*, site Fabula.

⁸ Shakespeare compuso esta obra hacia 1599, cuatro años después que Mary Sidney Herbert publicase la obra de su hermano.

⁹ “This all in pieces, all coherence gone”, verso 213 de “The first anniversary”, en *An anatomy of the world*, de 1611.

¹⁰ Cfr. *Les pensées* (1660) del filósofo francés.

NUEVAS ESCRITURAS TEATRALES EUROPEAS

Corneille, Brecht

y la actualidad de las nociones de adaptación e intertextualidad

(En Finzi, A., Comp., 2007. *El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo.*

Neuquén: Educo, p. 7-17)

“Le soir perd sa trace. Sa force est immobile”.
(Pierre-Yves Soucy. *L’espace dérobé.* 1997)

El territorio de las nuevas escrituras teatrales europeas tiene en Maurice Maeterlinck un ilustre precedente. El autor de *Los ciegos* ejecutó a lo largo de su obra un programa de innovaciones que la actual dramaturgia todavía discute por su novedad. Entre ellas, las maniobras adaptativas y las operaciones transtextuales. Las mismas, ejecutadas por autores de diferente procedencia estética, como, por ejemplo, Paul Emond, Veronika Mabardi, Jan Fabre, Patrick Lerch, Jeanne-Marie Piemme, Alfonso Armada, Guillermo Heras, Rodrigo García, René Pollesch, Alessandro Baricco, Jens Hillje. Lo que se configura en estas escrituras es la discusión entre la noción de adaptación y la de intertextualidad. La misma no concluye por resolverse, en tanto la teatralidad reciente europea, expresada por esta literatura dramática, es el dominio de una crítica de la racionalidad, el espacio de una ecuación de conflicto entre subjetividad y racionalidad.

Si el campo de la adaptación concierne al sistema de las artes en su conjunto, la adaptación teatral es un universo procedimental peculiar. Su peculiaridad consiste en el hecho de que inscribe sus maniobras compositivas en el universo propio de diferentes dominios de ese sistema, desde el campo musical hasta el que es propio de las nuevas tecnologías de las artes de la escena.

Nuestra afirmación podría apoyarse en la perspectiva de Souchard: toda puesta en escena es una adaptación. Por ella, todos los términos de la gramática escénica operan para inscribir cada representación como un artefacto espectacular en mutación. ¿Pero es que Souchard habla de la puesta en escena en los términos propios de la noción que hemos estudiado? Entendemos que sólo en parte. Ciertamente, la materia textual, en su emergencia performativa, opera en una red de variables que definen la caja escénica en su proceso de transformación.

En este sentido, en opinión del autor argentino-ecuatoriano Arístides Vargas, el texto, en el campo representacional, debe instalarse escénicamente desde los formatos de los restantes discursos:

¿A qué te refieres cuando dices teatro?, entonces pienso que el texto llega a ese lugar y en ese lugar se cruza con otros textos que son los de las actrices y los actores, el texto del director, son escrituras, quiero decir: entiendo textos como escrituras y como en algunos casos, escrituras que se pueden ver y de alguna forma palpar¹...

Para este dramaturgo, el texto es, en tanto un enunciador más, factor de un dispositivo de puesta que juega en aquel territorio de tensiones siempre inacabado, atado a la contingencia propia de nuestras teatralidades y que ejemplificábamos recordando los montajes lorquianos de Lola Membrives en la Argentina de los años '30. Más allá de ese universo que funda el hecho teatral en una “precariedad constitutiva”².

En esta dirección, el texto no sólo opera como “regulador”. Esta función es lo que en la perspectiva establecida por Souchard podría comprenderse como el eje del “equilibrio

inestable” propio de la mutua adecuación de los enunciadores escénicos. Es a esa mutua adecuación en tanto adaptación a la que, centralmente, hace referencia el investigador francés. Mientras tanto puedo caracterizar el texto adaptado en tanto “acontecimiento”, inscribiéndolo en una dimensión teatrológica. Esto me permite considerar la materialidad propia del texto adaptativo como un texto que opera en otra dirección: su implicancia escénica es tal, en tanto “informa” la escena de la misma manera que es “informado” por ella. Esta reciprocidad, esta mutua implicancia, es reconocida por Mercier, cuando confirma que tanto el texto de partida como el texto de llegada, en el territorio procedimental adaptativo, están recíprocamente implicados en la operación.

En esta orientación puede evaluarse un caso testigo e histórico: la concepción adaptativa de Corneille que opera en *El Cid*, se inscribe en un territorio de maniobras propio de las perspectivas pre-textuales y reparadoras. La concepción, desde entonces, no ha cedido terreno en la práctica de la adaptación. Por el contrario, continúa sosteniendo las perspectivas de trabajo que ejecutan operaciones de adaptación tanto en el dominio de las artes de la escena como en el campo del sistema de las artes. Si el formato adaptativo ejecutado por Pierre Corneille sobre *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro se revela como todavía vigente, esto se debe a que la práctica adaptativa no deja de asociar las formas del relato literario con aquellas inherentes y específicas de la textualidad dramática. El trabajo encarado por el dramaturgo de Rouen se expresa en una perspectiva lingüística. La autoría establecida por el texto de partida se inscribe en una operación que entiende el ámbito gramatical del discurso verbal como el hegemónico en relación a las coordenadas temporo-espaciales propias de la construcción del artefacto escénico. En esta dirección la resolución adaptativa de Corneille abastece el criterio de subsidiariedad con la cual es leída históricamente esta práctica compositiva. Los procedimientos adaptativos asociables a la práctica textual ejecutada en *Le Cid* continúan vigentes en las nociones de adaptación operativas. Las mismas no abastecen definitivamente el grado de complejidad que la práctica adaptativa tiene en la escena de las últimas décadas.

La cuestión en el campo de los estudios teatrales no se ha resuelto, tal como lo revelan las diferentes acepciones estudiadas. Las mismas se asocian, según hemos visto, al concepto y a una definición de “adaptación teatral”, que no ha sido suficientemente esclarecida. La confusión entre relato literario y relato teatral subyace en la propia práctica procedimental. En este sentido, se extiende a los propios dramaturgos y adaptadores: la diversidad de perspectivas adaptativas, si bien constituye una particularidad de la práctica misma, no deja de implicarlos en esta noción de sustrato sinónimo.

La práctica adaptativa se revela en ese “territorio de tensiones” en el que hemos aplicado las diferentes maniobras inherentes al repertorio procedimental adaptativo. En la misma dirección prefiero, instrumentalmente, referir la distinción entre la diégesis narrativa y la dramática, para referirnos a la “indeterminación del texto dramático” de la que habla Fernando de Toro, como espacio de maniobras ejecutadas en la adaptación entre el texto de partida y nuestro texto de llegada.

Desde sus perspectivas, una adaptación propondría, en principio, un procedimiento excluyente, cual es el de “extraer” una historia de un texto de partida mediante un conjunto de operaciones dramáticas. Las mismas pueden ser llamadas, “dramáticas” y “adaptativas”. Más precisamente, en el campo preciso de la teatrológica se demuestran y tendrían que ser igualmente denominadas y circunscriptas como “quirúrgicas”. Denominación adecuada para identificar una ablación.

Al entender las técnicas adaptativas desde esta operación, el espectáculo es comprendido como “el resultado de un proceso” y no, como puede exhibirlo la teatrología, como un “proceso en busca de un resultado que no concluye por aprehenderse”. En ese diferimiento, reside la peculiaridad de los procesos adaptativos: la adaptación es la “naturaleza” que el artefacto escénico busca plasmar. Es esa plasmación la que el hecho escénico difiere y que lo constituye, en el seno del sistema de las artes en su peculiaridad fundante y su vigencia.

El texto adaptado, en tanto escritura de un acontecimiento, propone un pentagrama en el que el adaptador efectúa una anotación de aquellos enunciadores que serán ejecutados por la escena. El dominio procedimental de la adaptación puede asociarse, entonces, a aquel propio de la notación musical. Es esa función pentagramática que asume el texto adaptado la que lo relaciona con la composición musical.

Los estudios sobre la adaptación teatral, todavía relativamente escasos, lo son todavía más en el campo preciso del análisis de la adaptación de una novela a la escena. Tal como se ha visto en las perspectivas aquí consideradas, es la asociación entre dos relatos el campo de maniobras propicio para identificar y establecer las diferentes nociones adaptativas que operan entre ese texto de partida y un texto de llegada.

En consecuencia, proponemos a los estudios teatroológicos un desplazamiento recíproco de conceptos en la noción de “partitura”. Hasta el presente la misma ha sido reservada excluyentemente al dominio de lo musical: ella es susceptible de implicarse en el campo de la escritura teatral. Por otro lado, le cabe a la dramaturgia dejar el universo de nociones que la asocian con el relato para asumir el de la notación de enunciadores performativos.

La escritura adaptativa, en la orientación que estas conclusiones proponen, es partitura dramática en tanto inscribe como texto de llegada, un sistema de enunciadores. La asociación que pudiere establecerse entre este sistema y un universo de sememas ilocutorios y perlocutorios es muy restrictiva, y no se compadece con la noción de partitura. Esto, teniendo en cuenta que la calidad verbal de esa notación es portadora de un registro escénico que opera tridimensionalmente sobre la escena: la ejecución gestual, la composición sonora y aquella que configura la imagen.

La adaptación de un relato es siempre vigente en las prácticas espectaculares. La escritura cinematográfica también inscribe su problemática. Valga como ejemplo las escépticas expresiones de Frédéric Vitoux:

Una novela no es una obra maestra sino en la medida en que no es adaptable o, más bien, transportable a otro soporte que no sea aquel adoptado originalmente por el autor. Lo contrario es verdadero. Una novela no es verdaderamente transportable a la pantalla que en función de su mediocridad literaria³.

Contrariamente a lo que sostiene Vitoux, creo que frente a una obra literaria mediocre, más allá de la inscripción adaptativa que adopte en el sistema de las artes, le espera un horizonte de realización susceptible de darle nueva estatura y entidad.

De hecho, comprendemos que también inscribe su compromiso de ejecución en todo el universo de la adaptación propio del sistema de las artes. Los ideologemas que el texto de partida y el texto de llegada establezcan en común, son el resultado de la focalización ideológica y las maniobras por las que ésta se ejecuta son propias de la ejecución adaptativa. Precisan y definen, por lo demás, la misma noción de adaptación teatral frente a perspectivas que, como las de Vitoux, son generalmente tomadas como valederas.

Una notación exhaustiva y pormenorizada de la maniobra de focalización ideológica

permite establecer la perspectiva, el punto de vista de la labor adaptativa. Si este punto de vista puede consignarse como propio de un sistema muy libre de variables⁴, la ejecución de un sistema recíproco de ideogramas entre el texto de partida y el de llegada, puede orientar en una serie especificadora y restrictiva. Esta serie podría permitir, en el campo de los estudios teatrológicos, establecer en qué dominio se ejecuta una adaptación frente al dominio de las “versiones”⁵ cuya escritura anuncia una libertad que puede llegar a no ser otra cosa que la confirmación de la reflexión de Vitoux.

En esta misma dirección, aparentemente, podría orientarse el comentario del novelista Milan Kundera:

Cualquiera que sea lo bastante loco para escribir todavía novelas debe, si quiere asegurar su protección, escribirlas de tal manera que no se las pueda adaptar; dicho esto de otra manera, que no se las pueda contar⁶.

En efecto, sólo en apariencia los comentarios del escritor checo y del francés son asociables: Kundera alude a una práctica que, en nombre de la asociación tácita de la noción de relato entre una novela y su adaptación, opera quirúrgicamente, en un sistema de maniobras expurgativas. Es este carácter el que concibe Vitoux como aquel propio de los procedimientos adaptativos al hacer el reclamo de una fidelidad cenicienta.

Este universo que oscila entre la adaptación y la palabra de la creación en circulación libre, pese a la condena que se hizo de Corneille, la controversia que generó en su tiempo se expresa en la actualidad de otra manera, en el elogio de la intertextualidad. Toda textualidad es leída así en el conflicto entre un original y una imitación. Pero uno y otro término no existe en realidad: son, por lo menos intercambiables. Los estudios pueden leer un conflicto que define el romanticismo y que buscará resolver nuestro tiempo en el dominio del sistema de las artes: *creatio ex nihilo* vs. *mutatis mutandis*.

Un sistema de préstamos opera en todo campo referencial. Puede verse, por ejemplo, en *Baal*, de Bertolt Brecht. El autor alemán ejecuta una actualización lexical de la voz que proviene del hebreo *badah* y de *balas*, voz fenicia que significa “señor”. El término “baal” no es de origen religioso. Indica un cargo respetable, alude al señor, al maestro, al esposo. Muchas veces se usa como apelación, un calificativo que pone de manifiesto algo que es reverenciado. De la mitología persa “Baal Zebud”, proviene el demonio. Esta es una primera connotación negativa. La voz semita se asocia con la voz “Yahvé”, o sea, Dios es Baal, su culto es condenado en la Biblia. Allí se lo asocia con el culto del toro dorado, siendo el demonio un dios del mal.

Baal es la primera obra de Brecht, pero no es una obra que se inscriba como lectura de un período histórico. La guerra ha terminado, pero no en sus consecuencias. Alemania es un país destruido sin una organización económica que sustente los progresos del sistema capitalista. Alemania vive la experiencia espartaquista, una experiencia similar a la experiencia rusa, faltó muy poco para que sucediera lo mismo que en Rusia.

Baal es la metáfora de la reflexión sobre la guerra. Exhibe el vacío de toda legitimidad, el horror de una guerra que tiene la estatura de ese dios del mal con su propia lógica, que se relaciona con el exceso, la visión de que todo es posible, en la relación con la naturaleza y con el amor. El amor es la totalidad amorosa, es una relación que se expresa eróticamente antes en el espacio del desenfreno y de la desmesura que en el espacio estricto de una ecuación sentimental. En *Fausto* y en *Hermann y Dorotea* reina, en estos órdenes, la convención de lo sentimental. En Schiller, la convención se asocia al espacio social que la contiene. En este primer Brecht no ocurre lo mismo: la razón de Baal es el exceso, el amor está asociado a la

muerte, a matar lo que se ama, a destruirlo, y perpetrar la misma profanación que da lugar a un intertexto con *Thamerlán*, de Christopher Marlowe: el mogol isabelino luego de cometer asesinato define la belleza. Hay una fuerza primitiva en el personaje brechtiano que no puede organizarse positivamente en los espacios culturales precedentes: es una fuerza liberada. El deseo de Baal de constituirse como sujeto no significa una imagen idealizada de lo humano. Se es monstruo como se es humano. Para constituir esa experiencia Bertolt Brecht inscribe su lectura del *Woyzeck* de Büchner, se apropia del espacio del último romanticismo. Su ejercicio no es sólo lexical y situacional, como lo propone Corneille en relación a Guillén de Castro, sino que opera sobre la lectura de un ideograma. El proceso intertextual se ejecuta como credo de la perfección utópica. Su rechazo revela la muerte del pensamiento discursivo y expresa la anarquía de la naturaleza, la de Baal, la de toda construcción artística, tal como la expresa Arnold Schönberg en su *Tratado de armonía*:

La construcción que damos en llamar “forma artística”, no es una finalidad en sí, sino un medio auxiliar. Como tal debemos aceptarla, pero rechazándola si se nos quiere presentar como un valor superior, como una estética. Esto no quiere decir que deban faltar en una obra de arte el orden, la claridad y la inteligibilidad, sino simplemente que por “orden” no debemos entender sólo aquellas cualidades que nosotros percibimos como tales. Pues la naturaleza también es hermosa cuando no la comprendemos y cuando se nos aparece como caótica⁷.

En otra dimensión opera la obra más reconocida por nuestros escenarios: la dramaturgia didáctica de Bertolt Brecht, por desenmascarar el fascismo, se vuelve de una actualidad urgente y necesaria. Yendo más allá la periodización habitual que se otorga con esta denominación a la dramaturgia de Brecht, podría también llamarse de ese modo a *Tambores en la noche* o a los ocho cuadros que integran *Terror y miserias del Tercer Reich*. Esto, porque el ensayo que estos textos hacen en materia de montaje es asumido en plenitud por el teatro argentino y latinoamericano después de los años '60. El teatro didáctico no puede leerse exclusivamente como aquel cuya dimensión comunicativa es la de instruir, buscando un espectador que no se duerma entre las peripecias del héroe sino que saque conclusiones. El teatro didáctico es aquel capaz de construir un poco de belleza con retazo y lo que se encuentra en el desván de las ilusiones.

La enseñanza brechtiana se encuentra ya en la escena final de *Tambores en la noche*, cuando el soldado Kragler, tirando los palillos de su tambor a la luna roja hace que ella termine ahogándose en un río que fluye por los practicables. No es que se muestre con eso que todo es cartón pintado, pura ilusión, como dice Bernard Dort. No. Lo que muestra Brecht es que con cartón pintado se construye la poesía y que lo real se lee en esa dimensión de sueño.

En esa relación, yendo más allá de esa puesta en tensión en el armado de lo “real escénico” se lee lo que hoy exhibe la nueva escritura europea.

“Forma artística”, conjunto de trazos. Pero no ya sólo como aquella tensión entre un espacio “real” y un espacio “imaginario”. En este sentido me remito a la intertextualidad. Ella se ejecuta como un espacio documental, como, por ejemplo, en *La neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel*, del francés Patrick Lerch (1999) o *Le roi du plagiat* del belga Jan Fabre (1994), obra que el dramaturgo de Amberes nos ofrece como una poética de la creación. La escritura intertextual se propone como una nueva figuración, un segmento por donde se abre el mundo antes que la reescritura indefinida que se inscribe en las prácticas adaptativas que operan entre un texto de partida y un texto de llegada. Sin embargo, ambas formas

comulgan en el teatro europeo más reciente para abastecer los modos representacionales más diversos: el teatro político, los dispositivos escénicos asociables a las nuevas tecnologías, las resemantizaciones escénicas de la escuela simbolista, los fundidos dramáticos de los clásicos, el realismo figurativo. Ellos reescriben la historia del *Fausto* de Marlowe que viajaba por el mundo ungido por la magia o aquella otra del personaje de Mary Shelley, Frankenstein, que construye el universo a retazos. Uno y otro configuran y ensayan “lo real”. Tal vez, también, “el vivo deseo de nacer” que el Homunculus traduce en la segunda parte del *Fausto* de Goethe. ¿Pero esta criatura del genio de Weimar no habrá terminado por habitar la escena abierta por las nuevas tecnologías?

NOTAS

¹ Vargas, Aristides. “Encuentro de dramaturgos ecuatorianos”, en *Hoja de teatro*, nro. 3, ediciones Malayerba/Ojo de agua, Quito, 2003, pág. 15.

² Finzi, Alejandro, ob. cit.: “Escribo para la escena, sabiendo todo lo que ella puede hacer, pero proponiéndole todo lo que ella no puede hacer. Todo lo que no puede resolver sino, tal vez, desde su precariedad constitutiva. Una precariedad que va más allá de las carencias de nuestros montajes, una precariedad que es sinónimo de lenguaje inesperado, siempre distinto”. (pág. 3)

³ Vitoux, Frédéric. “Adapter les mythes”, en *Synopsis* nro. 25, mai-juin, Paris, ed. Synopsis, 2003, pág. 33. (T. del a.)

⁴ Nos referimos a la perspectiva anotada especialmente por Pavis en su Diccionario. Nos hemos ocupado de la misma en el capítulo II de la primera parte.

⁵ Cfr. Dubatti, Jorge. Ob. cit.

⁶ Kundera, Milan. *L'inimmortalité*. Paris, Gallimard, 1993, pág. 296. (T. del a.)

⁷ Cfr. Arnold Schönberg. *Armonielehre*, 1991.

LA NUEVA ESCRITURA TEATRAL CANADIENSE

Luis Thenon y la escena del exilio

(En Finzi, A., Comp., 2007. *El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo*. Neuquén: Educo, p. 101-111)

“... *mais cargue-moi en toi pays, cargue-moi et marche au rompt le cœur de tes écorces tendres...*”
(Gaston Miron. *Compagnon des Amériques*. 1970)

La obra teatral de Luis Thenon convoca un ámbito dramático que debe situarse, entre sus emergentes más reconocibles, en su referencia a la problemática del exilio. *Los conquistadores de la frontera norte*, en su tránsito expresivo, ejecuta una actualización histórica insoslayable en la teatralidad de nuestro tiempo. Su contribución a la escritura teatral puede definirse desde el universo de una “dramaturgia de la diáspora”. Una dramaturgia comprensible como el ensayo de caminos cruzados que los formatos espectaculares de la última década reconocen como constitutivos de su biografía, de su dinámica referencial.

Desde esta perspectiva, el tema del exilio, en la literatura y el teatro, se asocia con el paradigma inherente a la propia “escritura”. Escritura, como ensayo por constituir un ámbito propio de reconstitución y recuperación identitaria.

Tema excluyente en muchos abordajes de los estudios comparatísticos entre las expresiones del sistema de las artes, el exilio ya dibuja el sendero homérico, como constituye, asimismo, el punto culminante de la composición de la obra insondablemente lírica de Ovidio. En él no deja de conmover, por su lacerante vigencia, la despedida que hace de su ciudad, Roma, bañada por el sol del atardecer. La ciudad que se recorta, nítida, a medida que el río le dice, como puede o como sabe, adiós. El Tiber no escribe otra cosa que memoria mientras la nave del condenado gana las distancias marinas, en aquel otoño cruel del año 8 a. C. ¿Por qué el exilio para el autor de *Las metamorfosis* y de *Medea*? Ovidio era el dueño del secreto del Emperador, como Orestes, el personaje de *Las moscas* de Sartre, era dueño de la razón. Esa potestad lo relega, entonces, sin contemplaciones, a Tomis, caserío donde el olvido se ata cada amanecer a las orillas del Mar Negro. Si Ovidio nunca será escuchado por Octavio Augusto, si éste nunca le permitirá regresar a Roma, (como tampoco, luego, Tiberio) el exilio para el gran autor latino se constituyó en escritura, en barca de palabras, pertinaz medio, precario y definitivo, con el que le fue posible dar configuración al retorno al único hogar, ése cuya materia es el idioma, como nos lo enseñará Heidegger. Ovidio escribe en su exilio los *Tristia* y *Las epístolas desde el ponto*. Y esto, mientras revela, por lo demás, su preocupación por conocer el lenguaje geta, sólo hablado por los nativos del paisaje de su destierro, una guarnición militar. El exilio del poeta latino habrá sido, pues, el ejercicio de un idioma otro, diferente, el mismo de los que nunca conocieron aquel atardecer al que hacemos referencia. La ecuación de la quintuple elegía de los *Tristia* cruza los tiempos, atraviesa la memoria de la cultura y en ella todas sus formas represivas. En esta dirección se inscribe la reflexión de Giorgio Agamben, quien retrata la figura del derecho romano del *homo sacer*, al referirse al sujeto que no posee derecho alguno, situación generada por los propios alcances de la Ley¹.

Es, también en esta misma dirección, que se inscribe en el dominio de la escena el tema del exilio. La fórmula se reitera y se perpetúa, en éste, nuestro refugio hecho de distancias furtivas, que no deja de empequeñecerse, y donde el Mar Negro, hoy, no es otra cosa que un destino bélico o turístico a un puñado de horas de un viaje en un trirreme del siglo XXI.

Sin embargo, la escritura teatral podría imaginar sin mayores dificultades cómo Ovidio y Chejov, nacido en las mismas orillas del destierro, serían capaces de hablar de un país lejano. La patria de Anton Chejov escrita en la enfermedad; la de Ovidio, en la soledad. Las dos convergen en un país distante y evocado. La que contenía la obra hacia comienzos del siglo pasado del autor de *La gaviota*, coincide con el destino de Dedalus, personaje de James Joyce. En las últimas páginas de *A portrait of the artist as a young man*, Dedalus buscará fuera de Irlanda una patria para su juventud, aunque el exilio quepa, también en el tórrido verano de 1912, en Merrion y Ranelagh, los suburbios de Dublín. Allí transcurre la acción de *Exiliados*, la obra teatral que Joyce publica en 1918. Richard Rowan, su personaje, inevitablemente autorreferencial, consume su soledad que es un camino interior, un sendero sin nada que compartir.

Por su parte, la escena ibérica tiene en Max Aub un autor del tema del exilio asociado al horizonte político. En su residencia mexicana el autor convoca un horizonte temático que no confirma siempre esta ecuación pero que, cuando lo hace, la inscribe en la que será con posterioridad la extensa serie de teatro latinoamericano del exilio. Esto es visible en *Tránsito*, obra que Aub incluye con sesgo autobiográfico en su ciclo *Los trasterrados* y en la breve trilogía *Teatro de la España de Franco* donde las tablas son el marco del regreso del autor al país distante y en agonía. En esta dirección, el término político de la obra de Aub al que nos referimos también se ocupará del holocausto y los períodos bélicos europeos, cuyas últimas resonancias le llegan al instalarse en país azteca en 1943.

Otro insigne español encontró refugio, entre tantos, en tierras latinoamericanas. Tal es el caso de Rafael Alberti. En Buenos Aires, en 1942, en el país que miraba el viejo continente desde las páginas de las novelas de Eduardo Mallea, Alberti inscribe un nuevo territorio teatral en el propio, que nunca dejará de ser el de un poeta o, como podría afirmar, también por aquellos años, el novelista Louis Aragon “un extraño país, en el país mío”. Un país que constituía un crisol de exilios, una tierra en espejos y perspectivas que confluyen en una identidad compleja como, más recientemente, nos lo dice Edward Said².

El territorio teatral latinoamericano asocia el exilio a la censura, en una ecuación temáticamente largamente estudiada³. Esta ecuación sólo se asocia en una muy abarcativa perspectiva histórica con la cultura canadiense, ámbito en el que se inscribe la producción dramática de Luis Thenon. Escena de Québec que se expresa desde uno de los realizadores a quien Thenon convocó para trabajar en el LANTISS⁴: el director teatral Robert Lepage.

En este sentido, la perspectiva mencionada confluye sobre la bella ciudad a orillas del río San Lorenzo, cañoneada por los ingleses en 1759, cuando era la capital de la llamada “Nueva Francia”. Los ingleses sitiaron Québec, incendiando las granjas del vecindario. En otoño de ese año, ingleses y franceses se enfrentaron en las llanuras de Abraham. Ante la ausencia del jefe militar francés, Levis, replegado sobre Montreal, sitio luego ganado por los ingleses, la suerte estaba echada. Pero esta historia no concluyó, esencialmente, en el espacio cultural. Por un lado, recuérdese la emergencia entre los '60 y los '70 del FLQ, frente político que también por la vía militar buscó una soberanía para el Québec. Por el otro, existe un dinámico emergente cultural configurado por la operación literaria y teatral que busca contener el universo lingüístico heredado. Esta operación es contenida por Lepage desde la realización de un espectáculo como *Trilogie des dragons*⁵ que aborda la confluencia de procedencias inmigratorias constitutivas de la gran región del Québec. Asimismo, esa misma peculiaridad lingüística que expresa la realidad canadiense está presente ya en *El Cid maghané* de Réjean Ducharme y se define en *Les belles sœurs* de Michel Tremblay. La obra representa

internacionalmente la dramaturgia que expresa el habla corriente de los quebequeses urbanos.

Luis Thenon, autor argentino. Nació en Buenos Aires en 1950, pero su infancia es sanjuanina. Su formación teatral recalca en la mejor tradición del teatro independiente. Aquella que identifica, en forma preponderante, el teatro rioplatense con una de las vertientes más fecundas de la vida teatral iberoamericana. Su obra teatral es múltiple, y en esta diversidad, nos revela a un teatrista que es, también, canadiense. Thenon aborda la actuación, la dirección escénica, la pedagogía y la dramaturgia. Si es el quehacer artístico el que termina por darle carta de pertenencia al Canadá en el período de la dictadura militar argentina, sus creaciones se reconocerán en diferentes países europeos. Es este tránsito expresivo al que aludíamos el que le otorga esta ciudadanía compleja y que llega a puerto con vientos difíciles como el viaje anunciado por Macchiavello para sus criaturas dramáticas.

Los conquistadores de la frontera norte nos revela esa historia, nos la hace partícipe elocuente de ese vasto movimiento que hemos definido antes como un “teatro de la diáspora”. Los dos personajes de la obra dan contorno a ese país dividido que el exilio porta en el interior de cada personaje y hacia donde el regreso es un territorio que no se recupera. Juan y María lo saben y buscarán ensayar un punto de fuga, un lugar de encuentro:

(...)

“Allá” es, vía el recuerdo, un lugar (un “no-lugar”) que nos propone una perspectiva que por remota, en tanto exilio, puede revelarse como deformante, interdiscursiva, en acuerdo con la lectura de Said⁶. Los personajes de Thenon asumen ese país distante reescribiéndolo desde un cruce lingüístico que ritma el texto en su integralidad, apelando a un registro que puede definirse como musical. Un *sostenutto* que regresa, siempre, que cierne los personajes entre el despojo de ese país lingüístico, hecho de voces diferentes:

(...)

Lo que en la escritura de nuestro autor se muestra como inconfundible, dentro del actual panorama dramático de Québec, como, asimismo, en el argentino, es su insistente preocupación por otorgar al sistema de didascalias un valor literario definido desde la escritura lírica. Este rasgo contiene su producción más reciente. Nos hemos referido ya a este peculiar registro, asociándolo, muy particularmente, con el de Federico Undiano, dramaturgo argentino radicado en París por los mismos años en que Thenon lo hizo en Canadá⁷.

La escritura de las acotaciones remite *Los conquistadores de la frontera norte* a una dramaturgia que ensaya un lenguaje totalizante, que involucre los enunciadores verbales y no verbales en una dialéctica escénica que ciertamente concluye ensayando un lenguaje innovador. El mismo tiene antecedentes en escrituras que tanto como la ya referida de Undiano comulga con la de Discépolo, Valle Inclán o Maeterlinck.

(...)

La escritura de Thenon propone espacios escriturales contiguos, el de la literariedad y el de la teatralidad, pero los constituye en torno a una organización situacional que propone un juego dramático entre una fábula constitutiva de la memoria que regresa para que el país de María y Juan tengan cabida en una valija, y otra, improbable, donde puedan ejecutar un destino. La estructura episódica, aunque marcada en estos dos espacios paralelos, bien podría evocar la que define Jean Racine en el Prefacio que abre *Britannicus*, una de sus obras mayores⁸. Esto, porque los dos términos de la anécdota se integran en una relación especular para conformar, en la terminología de Ruffini, “el texto en escena” y “el texto en el texto”:

(...)

Hija de exilios, la obra de Thenon, tuvo su consagración internacional en el Festival de Dallas, en los Estados Unidos, en 1998, con el protagónico de la actriz costarricense María Bonilla y del propio autor. En el 2002 conoció su estreno en Argentina, de la mano de Mary Rufino y Omar Marticorena, en una realización y producción del Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo⁹.

El trabajo compositivo que Thenon propone al actor en la dramaturgia de la obra, está presente como estrategia escénica en el propio sistema escritural. Esta cualidad, deudora de la labor integral de nuestro autor en las diferentes disciplinas de la escena, ejecuta un montaje capaz de integrar los diferentes resonadores inscriptos en la réplica en el camino que va de Stanislavski a Grotowski. Para el director polaco el emprendimiento del actor en el escenario no es meramente un sendero de representación del personaje. Su objetivo será el de desenmascararlo. Como escritura ficcional, el actor inscribe su propia desnudez en él. Esta relación es elocuente en esta obra: un sendero biográfico la transita y, al mismo tiempo, la universaliza. En este orden, la obra explora la propia biografía de este amargo comienzo del siglo XXI. Por esta razón, la obra es llamada a un largo y fecundo camino en el escenario internacional. Juan y María, el nombre de él y de ella, de cada cual, el de todos, los nombres del exilio, se encuentran en el territorio de una ilusión sin retorno, sin regreso:

Juan: No, no es diferente porque nosotros sabemos que los conquistadores pasaron, que en cualquier momento pueden volver. Los conquistadores pueden golpear a la puerta, pueden entrar y llevárselo todo, pueden tragárselo todo con sus bocas enormes. A él también se lo tragaron y nosotros estamos aquí, pero aquí no hay manzanos sin lluvia, por eso me vuelvo.

María: Te volvéis porque cuando uno se va, cuando uno se tiene que ir aunque no quiera, uno hace la valija muy rápido y hay cosas que no caben. La valija es muy pequeña, por eso la patria no se puede llevar. Todas las valijas son muy pequeñas y las patrias son demasiado grandes para las valijas. Hay patrias pequeñas y hay patrias grandes, pero todas son grandes, por eso no caben en las valijas.

NOTAS

¹ Cfr. Agamben, Giorgio. *El poder soberano y la nuda vida*. Madrid, Pre-textos, 2003.

² Cfr. Said, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio*. Madrid, Debate, 2005.

³ Me remito a los trabajos, muy difundidos en el campo de los estudios teatrales de Villegas, Woodyard, De Toro, Pellettieri, Giella, Risk, Dubatti y el propio Thenon, entre otros.

⁴ El LANTISS (Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène) fue creado y es dirigido por Luis Thenon, en la Universidad Laval. Se trata de uno de los laboratorios de nuevas tecnologías de aplicación artística más importantes del mundo. Está abierto, por lo demás, al campo de la ciencia, constituyéndose en un ámbito de investigación de las ciencias de la ingeniería y la robótica.

⁵ Cfr. Finzi, Alejandro. "Robert Lepage n'est pas né en Argentine", *Coulistes* nro. 29, ed. Presses universitaires de Franche-Comté, 2004.

⁶ Ob. cit.

⁷ Cfr. Finzi, Alejandro. "Le vol des anges de Luis Thenon: la parole de l'exil", en Luis Thenon. *Vol des anges*. Québec, Éditions Va bene, 2003.

⁸ Dice el gran autor francés que la acción teatral debe ser: "simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenu que par les intérêts, les sentiments et les passions de ses personnages".

⁹ *Los conquistadores de la frontera norte* contó también con la participación del músico Jorge Ramírez y la puesta del autor de estas líneas. Se estrenó el 8 de noviembre y el acontecimiento contó con el auspicio de la Universidad Nacional del Comahue y el Centro Canadiense del Comahue.

NUEVAS DRAMATURGIAS EUROPEAS O EL TEATRO DE “LOS NIÑOS TERRIBLES”

(En Finzi, A. Comp., 2008. *Nuevo teatro europeo. Antología*. Neuquén: Educo, p. 9-30)

*“Les privilèges de la beauté sont immenses.
Elle agit même sur ceux qui ne la constatent pas”.*
(Cocteau. *Les enfants terribles*)

En 1929, Jean Cocteau da a conocer la novela cuyo título empleo para denominar al grupo de dramaturgos que ofrecemos en esta selección. Paul, el personaje del gran narrador, dramaturgo, pintor, cineasta, coreógrafo y poeta francés, inventa un mundo desde su habitación y su encierro. Ella misma se transforma, entre las páginas del relato, en la gran escena del mundo.

Cocteau recuerda, por lo demás, algunos años antes, a Pablo Picasso y su reflexión en aquellas conversaciones en torno a una mesa cordial, de las que también participaba Guillaume Apollinaire y Paul Jacob: “No es la obra de arte la que corre detrás de la belleza, es la belleza la que corre detrás de la obra, es en ese gesto que se plasma su sentido y trascendencia”. Esto es, no hay en nuestra época, como tampoco en este comienzo de siglo, modelizaciones estéticas que por sí mismas sean capaces de soportar incondicionalmente la experiencia de la creación.

Aquello que el sistema de las artes en las últimas décadas exhibe en su museo de puertas abiertas, es la cohabitación en el gran bestiario de tendencias, orientaciones y búsquedas. Ya no cabe un siglo para hablar de Fedra en términos de “Clasicismo francés”. No hay período realista que sirva de refugio otoñal para el paseo de Nora e Ibsen, tomados de la mano, por el parque Vigeland. No hay viajes por el océano romántico en veleros cazadores de albatros con proa a la isla de la Reunión.

Sin embargo, creo que este nuevo siglo, incipiente y cruel, debe asumir como propias las palabras de Maurice Maeterlinck, quien, en 1902, escribía lo siguiente: “Nuestro pasado depende completamente de nuestro presente y cambia perpetuamente con él”. No había, en la reflexión del gran dramaturgo belga, premoniciones posmodernas. Tal vez el autor de *Los ciegos* anticipaba aquellos seis meses de terremoto en las artes que acompañó la revolución rusa de la primavera de 1917. Ellos están bien definidos por Bertolt Brecht, aunque en términos espartaquistas, en una acotación que cierra *Tambores en la noche*. La acotación abre una discusión que la literatura teatral no sabe, todavía, cómo resolver. El soldado Kragler, ése, el que volvió de la guerra, del amor y de la soledad, sale de escena seguido por Anna, su prometida y, entonces “...se bambolea, arroja el tambor contra la luna, que no era otra cosa que un farolito, y tambor y luna caen al río, que no tiene agua”.

La gran discusión no cierra, continúa: la relación entre texto dramático y escena ha ido cambiando de lugar, ejecutando dominios provenientes desde los nuevos ensayos críticos. En el último cuarto de siglo, la relación se invierte: el concepto de escritura es asimilado por el dispositivo escénico proponiendo un repertorio extenuante de “escrituras” que operan para construir la materia del espectáculo. De ese modo, encontramos que los procedimientos que le dan vida son también “dramaturgias” y éstas, de inmediato, se constituyen en “micropoéticas”¹ que revelan cómo una estrella explotó hace millones de años. A causa de esa descomunal catástrofe, aquí estamos nosotros, los autores teatrales, condenados a viajar por el espacio en una órbita algo monótona, como restos del Sputnik. Pero la belleza de la acotación brechtiana sigue interpelando la escena contemporánea. Debo decir, en consecuencia, que el texto dramático puede disolverse en la escena como se disuelve una pastilla de menta en mi boca o,

por el contrario, que el texto ejecuta un ensayo autónomo que pelea muchas veces a los codazos por encontrar un lugar propio en el espectáculo.

Entre estas dos tendencias, la escritura teatral contemporánea ensaya una vasta gama de materiales textuales de diversa procedencia que o bien confirman y actualizan las grandes corrientes dramáticas emergentes del realismo psicológico o bien parecen evocar los ensayos procedimentales ejecutados, en 1929, por Joyce en *Finnegan's Wake*. En su último gran relato, el escritor irlandés desplaza la digresión anecdótica hacia una descomunal polifonía onomatopéyica que consagra la materia onírica de la que estamos hechos, como nos enseña William Shakespeare. ¿O acaso los autores teatrales han sido retratados en *Le rêve*, a orillas de un lago impreciso, y Pierre Puvis de Chavannes nos acuna en su melancólico pincel? Puede ser. Lo cierto es que la última novela del escritor de Dublín no es otra cosa que un poema y contiene las cualidades compositivas que podríamos encontrar, por ejemplo, en otro poema, *Pascua, 1916* de Yeats; en otro, *Los doce y otros poemas* del ruso Alexander Blok o en una de las sagas babélicas de alguno de los “cuartetos” del poeta, crítico y dramaturgo norteamericano T. S. Eliot.

Este desplazamiento es similar al que conoce la escritura teatral más reciente: al hablar de nuevas “dramaturgias”, nos estamos refiriendo a una textualidad que apela a un formato “narratúrgico”, según la muy conocida y eficaz expresión utilizada por José Sánchez Sinisterra.

El espacio narrativo vuelve a tomar lugar en la escena para fundar un relato que dé cabida a aquel otro negado por la cultura de la banalidad y que desabastece la cadena de significantes culturales en los términos del conflicto que ya encontramos denunciado en la reflexión de Walter Benjamin. Un espacio narrativo que está presente en la obra pictórica de Michael Mathias Prechtl o de Carlos Valdora y que también encontramos asociable con la experiencia de las instalaciones realizadas en los años '60, por ejemplo, por Edward Kienholz. Al referirse a sus propios procedimientos compositivos, el artista del *pop art* californiano sostiene:

Para comprender una sociedad, empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano. Para mí, es una forma de educación y orientación histórica. Puedo ver el resultado de las ideas en los deshechos de una cultura.

La fisonomía de las nuevas escrituras destinadas a la escena parece emerger de retazos, de los “desechos” de las poéticas que el drama del siglo XX fue dejando en cruces de caminos. Allí llegaron, entre otros, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Alfred Jarry, Ramón María del Valle-Inclán, Samuel Beckett y aquel otro gran irlandés que dejó su joven corazón en las islas Aran, John Synge.

Las nuevas escrituras dramáticas ofrecen transacciones estilísticas que confluyen en intertextos escriturales de una dinámica que no cierra, todavía, para los críticos y los investigadores. Ellos no disponen todavía de ningún protocolo de lectura, como es el caso de las grandes modelizaciones que definen las periodizaciones y paradigmas de las corrientes estéticas establecidas y referentes. La puesta en perspectiva a la mano de estas escrituras -que suelen llamarse, en mi opinión algo temerariamente, “post-beckettianas”- es todavía muy prematura, confusa; promete grandes dolores de cabeza. Hay que perseverar. Además, como escribió Pluvio Ovidio Nasón: “La esperanza hace que el náufrago agite sus brazos en medio de las aguas, aun cuando no vea tierra por ningún lado”. El autor de los *Tristes*, ya sabe, nunca volvió a disfrutar de un atardecer en las orillas del Tíber. Y yo no estoy diciendo aquí, ni

sugiriendo remotamente, que el eximio poeta latino haya sido teatrólogo, aunque esta frase suya hoy parezca confirmarlo.

El universo de intercambios estilísticos define, en una coloreada paleta dramática, la fisonomía de estas escrituras. Ella se boceta en obras teatrales que, siendo recientes, responden a tradiciones teatrales de gran consistencia y desarrollo. Estas obras afincan en los formatos compositivos que responden al realismo o a la lírica dramática. El realismo, siguiendo la reflexión de la novela *Elizabeth Costello*, que traiciona en cierta medida al propio J. M. Coetzee, dio vida a esta profesora de literatura viajera, para la que las ideas no existen sino a través de los objetos. Uno puede concluir que los modos de representación escénico-realistas gozan de una evidente buena salud. Pero, por su parte, la lírica dramática, también. Ella contiene, creo yo, el teatro que, vía la palabra poética, toma conciencia del mundo. Esta palabra poética en escena es tan contemporánea y actual, del mismo modo que constituye la propia memoria de nuestra cultura, parafraseando las palabras de Maeterlinck, citadas anteriormente.

Este libro es el tercero que da a conocer el equipo de investigadores que dirijo, en el marco del proyecto “Estudios de los procedimientos compositivos en la reciente literatura teatral europea: ensayo de una nueva retórica dramática”. Los dos primeros² reúnen una serie de artículos dedicados a autores teatrales de España, Italia, Canadá, Francia, Bélgica y Argentina.

La serie de textos dramáticos que aquí se proponen no tienen por pretensión erigirse como muestra imparcial o exhaustiva de la actual dramaturgia que se escenifica en algunos países europeos. De modo que estas líneas de introducción desmienten el enunciado paratextual que se exhibe en la tapa del libro: no están ustedes, queridos lectores, frente a una antología. Algunas operaciones propias del trabajo de un antólogo han sido realizadas, sin embargo. Se trata de operaciones literario-fratricidas: la selección y el descarte. Estas maniobras, muchas veces desleales, son ejecutadas sistemáticamente en el dominio de los estudios comparatistas. Pero, ejerciendo la sempiterna justificación que se exhibe en el prólogo de este tipo de libros, vuelvo a decir, como se afirma recurrentemente, que no es posible dar cuenta de todo el universo de operaciones dramáticas que apuntan y se desarrollan en la actualidad. El criterio perentorio que se ha adoptado, en consecuencia, es el de proponer un conjunto de textos “testigos”, que ofrezcan un “principio de organización” a partir de la cual pueda, el lector de literaturas o el teatrista, zambullirse en el vasto dominio de la creación dramática más reciente de España, Francia, Italia y Bélgica. Para ofrecer este “principio de organización”, he consultado archivos europeos y canadienses y se han establecido relaciones con centros de documentación públicos y privados de nuestro país. Asimismo, he contado con el apoyo invaluable de amigos y colegas.

Con simpatía cómplice, les digo, en tanto que soy también autor teatral, que las dramaturgias presentes en este siglo que ahora comienza, como las que aquí se proponen a la consideración del público, se aborrecen unas con otras. Tal vez sea ésta la mejor denominación para este pequeño libro: “Antología de textos teatrales que no se soportan entre sí”.

Hemos hecho este trabajo, por lo demás, pensando en establecer un espacio de estudios comparados que busquen, definiendo los mismos procesos culturales, eventuales relaciones entre estas teatralidades europeas y las que se dan a conocer en la región patagónica. El ensayo es explorado por algunos integrantes del equipo de investigación en el segundo de los libros publicados y está, aquí, representado en la dramaturgia de la joven autora Bárbara Visnevetzky, cuya obra teatral es tanto patagónica como española. Escribe

Gershon Shaked:

La obra de teatro al igual que toda literatura es una puerta de entrada a la cultura, porque nos permite recibir una cultura con la que estamos más o menos familiarizados, dentro de un marco de referencia único y completo. En realidad las culturas extranjeras las recibimos por partes, sin contextos claros, y estamos limitados a aquellas culturas a las que verdaderamente podemos llegar. Sólo una obra de teatro puede llevarle a su auditorio una cultura del pasado o distante, en su auténtica plenitud³.

(...)

Las obras teatrales que aquí se ponen a consideración demuestran cómo la innovación en el teatro, su riesgo compositivo, es ejecutada en la conciencia plena de la pertenencia a una tradición, en el conocimiento preciso y luminoso de cuánto la cultura y el sistema de las artes debe elaborar para que el hombre se revele en su libertad. “¿Cuándo se es libre?” se pregunta un personaje de André Brink y la respuesta llega de su propia interioridad: “Cuando, al elegir, se tiene conciencia de cuánto se deja atrás”.

NOTAS

¹ Denominación empleada por Jorge Dubatti en su obra más reciente y que hace al universo particular de un autor y su obra.

² *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas y El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo*. Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2006 y 2007, respectivamente.

³ Shaked Gershon. “La obra de teatro, puerta al diálogo cultural”, en *La obra de teatro fuera de contexto*, Hanna Scolnicov, Peter Holland (Comp.). México, Siglo XXI, 1991.

NUEVAS RETÓRICAS TEATRALES

Para una historia de amor del periodo isabelino y del nuevo siglo

(En Finzi, A., Comp., 2008. *Teatro. Nuevo siglo y tradición*. Neuquén: Educo, p. 7-13)

Coro: “*Two households, both alike in dignity,
in fair Verona, where we lay our scene*”.
(Shakespeare. *Romeo y Julieta*)

El actor que así anuncia la tragedia, dando dos pasos hacia el proscenio, escribe la tragedia del Cisne en un cielo de invierno. Las calles de Verona corren entre las estrellas. No lo saben los Capuleto; no lo saben los Montesco. El público les confiará la vida en las palabras que está escuchando: las cuatro tablas peladas de la escena están llenas de callecitas y palacios; patios de fiesta de máscaras, cobertizos y habitaciones de amores furtivos. Cuatro tablas, como las del teatro Curtain, amarrado a un cielo abierto y cruzado por cometas, para que un amor germine en los brazos de la muerte. El teatro es capaz de revelar semejante misterio. La materia de esa epifanía cabe en el azar y la contingencia de cada repetición y en las páginas reescritas que el apuntador sopla de una representación a la próxima. Los manuscritos de Shakespeare, hechos hilacha, fueron editados con manchas de cerveza y los escupitajos del soplón. También eso es el reino de la poesía.

La pregunta es la siguiente: ¿han cambiado las cosas desde aquel 28 de enero de 1595? Los estudios teatrales no terminan de ponerse de acuerdo. La lúcida protesta que Brecht diseña en la ecuación cuyos términos son el “teatro dramático” y el “teatro épico” no dejan de evocar aquella que Torres Naharro definiere a comienzos del siglo XVI entre “comedia a noticia” y “comedia a fantasía”. En su *Propalladia*, que ve la luz en 1517, anuncia, vía la comedia latina, las palabras con las que el Coro abre *Romeo y Julieta* y que sirven de epígrafe para estas digresiones. Entre el teatro de Schiller y el de Büchner, el romanticismo europeo se formula idénticos interrogantes.

Las operaciones modelizadoras y retóricas del siglo XX agotan sus operaciones descriptivas y sistematizadoras (donde confluyen desde George Polti hasta los ensayos semióticos). La ensayística transdisciplinaria parece abrir un nuevo surco a sembrar, pero sin cosechas por el momento.

La discusión entre el simbolismo y el modernismo anglosajón en torno a la autonomía significativa de la obra literaria en el seno del sistema de las artes no ha perdido actualidad. Merece ser estudiada para diseñar (o desmentir) la real importancia de las vanguardias en los procedimientos compositivos de la literatura teatral del siglo pasado. Pero esto no da respuestas a la pregunta en cuestión. Barthes concluye que *une épaisseur des signes* describe la teatralidad. ¿Esa es la máquina por la que transita el tiempo en escena? Se pregunta Sir Philip Sidney en 1537. Lo cierto es que todas las teatralidades referidas pueden leerse en su urgente actualidad: son nuestras contemporáneas y habitan las escrituras teatrales de nuestro tiempo.

Este libro es el cuarto que nuestro equipo de investigación de la Universidad Nacional del Comahue da a conocer en el marco del proyecto “Estudio de los procedimientos compositivos en la reciente literatura teatral europea: ensayo de una nueva retórica dramática”. Sus integrantes son Gloria Siracusa, Hebe Castaño, Margarita Garrido, Fernando Frassetto, Laura Marcoccia, Néstor Tkaczek y quien suscribe. Hemos propuesto a la consideración de colegas y artistas de la escena tres libros que abordan la reciente dramaturgia de España, Francia, Italia, Bélgica, Canadá y la región patagónica¹. En este cuarto libro retomamos, por un lado, el universo de autores considerado y, por el otro, las posibilidades

metodológicas del estudio de Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*².

Para que nuestro lector pueda seguir mejor los trabajos de Gloria Siracusa, Néstor Tkaczek, Margarita Garrido y Hebe Castaño, vuelvo aquí sobre algunas consideraciones en torno del trabajo analítico del autor e investigador francés:

Se toma una muestra de laboratorio o un “fragmento”, si lo prefieren, que no supere el diez por ciento de la obra. Acto seguido, bistrú mediante, será contenido, según el régimen conversacional, en segmentos menores. Vinaver entiende que el análisis de esta secuencia, “lectura en *ralenti*”, traducirá el funcionamiento de la pieza en su integralidad. Un segmento se inicia y otro comienza cuando hay cambio de tema, de tono, de intensidad o de interlocutores. Los temas, acontecimientos e informaciones responden a las preguntas ¿cuál es la situación de partida?, ¿qué es lo que ocurre?, ¿por qué medio? Para dar las respuestas, el autor francés apela a “figuras textuales” que la pieza ejecuta en el interior del diálogo o en un conjunto determinado de réplicas. Así, “relato”, “anuncio”, “soliloquio”, “movimiento hacia”, “defensa”, “ataque”, “coro” y otras figuras, establecen, en su aplicación, si la obra tiene por dominante la “palabra acción” o la “palabra como instrumento de la acción”. Estas variables confluyen en una consideración macrotextual: el texto se organiza como “pieza paisaje” o “pieza máquina”. La primera es largamente reconocible en el teatro contemporáneo: es ejecutada desde una acción descentrada. La segunda remite a los formatos propios del realismo dramático y proponen un lector/espectador péndulo de las vicisitudes del héroe.

Vinaver despliega un repertorio de nociones que pueden describir las operaciones expresivas de una obra teatral y que, consecuentemente, pueden remitir al estudio comparatista de un sistema dramático proveniente de un autor en particular o de una serie epocal determinada.

- A) Situación de partida: momento en el que comienza el fragmento (en el que están implicados diferentes segmentos, según los indicadores señalados en el párrafo anterior).
- B) Información: sistema de hechos que provienen del enunciado textual.
- C) Acontecimiento: cambio de la situación. Opera a partir de la información ofrecida por una didascalia, el develamiento de un hecho por el cual el sistema relacional se altera, luego del cual hay un cambio posicional anecdótico entre los interlocutores.
- D) Ejes temáticos: todo texto propone un sistema de temas que se ejecutan en una ecuación de contrastes y oposiciones.
- E) Acción: la palabra es acción cuando cambia la situación relacional. Es instrumento de la acción cuando es vehículo de transmisión de informaciones.
- F) Didascalias: son activas cuando indican un cambio situacional o son instrumentales cuando favorecen la comprensión de las conductas o temas.
- G) Figuras textuales: toda palabra es un disparador situacional y relacional, tal como lo indicamos en el párrafo precedente. Vinaver, en su método, ofrece un mayor número de figuras que el que aquí se emplea.
- H) Progresión dramática: obra paisaje u obra-máquina, ya caracterizados en el párrafo precedente.

Estas notas sobre el “método Vinaver” evocan la premisa de Jakobson, para quien los estudios literarios que quieren postularse como científicos deben reconocer el “procedimiento compositivo” como protagonista en la focalización analítica³. La heterogeneidad sobre la que reposa la configuración del texto dramático está implicada no en una entidad cerrada que consume sus propios significados, sino en un conjunto móvil (los resonadores escénicos) que los

desplaza constantemente. Podríamos encontrar esos resonadores en una operación transparente en *Los ciegos*, de Maeterlinck, donde los ciegos que esperan en la isla despliegan sus dominios sensoriales para descubrir la existencia de todo cuanto los envuelve.

Dice Astaroth, el personaje de Stefano Benni estudiado por Hebe Castaño en nuestro proyecto: “Ustedes han inventado el infierno y yo vivo en él”⁴. Ese “ustedes” es el público, un público que, en la experiencia escénica que es la suya por simbiosis, quiebra los términos exhibicionistas de nuestra sociedad del espectáculo, el de la acumulación y el de la iteración de la imagen en la reflexión de Guy Debord y descubre la vastedad de discursos que lo constituyen como subjetividad. El intertexto soy yo y, por esto, Astaroth llega del fondo del tiempo a los arrabales del mundo donde late nuestro pedazo de ilusión. En este nuevo siglo de las artes escénicas, toda tentativa por descubrir la clasificación decimal universal está destinada al fracaso en el territorio de los estudios culturales. Nuestro siglo puede escribir, tal vez, el elogio de la provincia. Provincias de siesta, de chatura (como dice, mirando por la ventana, Guillermo Rodoni) o del domingo (como dice, mirando por la ventana, Milan Kundera). Territorio donde vive Jean de La Bruyère que, a su vez, elogia la imitación, a fines del siglo XVII, de los Antiguos. Ellos, desde el fondo de los siglos, se miran en un gran espejo que a la vera del camino de tierra va a morir, no en los ojos de Lessing sino en los de Stendhal. No hay nada susceptible de ser imitado. El mundo de las palabras permanece allí, en el eco de mayo para beber del otoño. El ensayo de las dramaturgias abordadas en este libro, tal como también lo expresa Laura Marcoccia, a propósito de Eduardo de Filippo y de Marina Confalone, consiste en hacer de la escena una tienda de campaña, donde la palabra está a salvo en los tiempos en que la escritura sobrevive en una lucha desigual.

La tradición no es memoria. Es la acción contra la memoria. Esto no es un galimatías. La creación teatral, la creación literaria y el sistema de las artes, desmiente saberes y competencias y es sólo en ese ejercicio que la tradición es fundada. La dramaturgia de este comienzo de siglo constituye su teatralidad poniendo cartuchos de dinamita: la explosión nos enseña que el gesto del actor, en las tablas, es resistencia contra el olvido. Ese mismo gesto del Coro que avanza en prosenio y, con dos versos, trae al mundo la extraña y desconocida historia de Romeo y Julieta.

NOTAS

¹ *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*. Educo, 2006; *El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo*. Educo, 2007, y *Nuevo teatro europeo*. Neuquén, Educo, 2008.

² Actes Sud, 1993.

³ Me refiero al trabajo de Jakobson sobre la nueva poesía rusa incluido en sus *Ensayos de lingüística general*, publicados en 1973.

⁴ Cfr. *Astaroth* de Stefano Benni, traducción de Hebe Castaño, en ob. cit., 2008.

HÖLDERLIN Y EL TERREMOTO EN LA HISTORIA DEL TEATRO

(En Finzi, A., Comp., 2008. *Teatro. Nuevo siglo y tradición*. Neuquén: Educo, p. 15-33)

“¿Por qué, débiles corazones, querer sacarme mi elemento de fuego, a mí que sólo puedo vivir en el combate?”
(Hölderlin. *El joven a sus juiciosos consejeros*)

¿Cuáles son los procedimientos de lectura que se asocian con el establecimiento de lo que temerariamente se da en llamar la “historia del teatro”? “¿Es posible ir más allá de la ‘humanidad’ de la historia del arte, imbricada en ‘una perpetua transformación, en la que participan competencia e incompetencia, inteligencia y estupidez’”, como escribe Milan Kundera¹ ¡Era todo tan sencillo en tiempos de Immanuel Kant! Digo, cuando el filósofo escribe *De lo bello y lo sublime*². Lo sublime, el gran terremoto que es la naturaleza y que luego Heinrich von Kleist recreará en su relato sobre una ciudad lejana que se llama Santiago, ciudad tropical y de campanarios que se derrumban provocando muerte y desolación³. Tan sencillo es una manera de decir, porque el filósofo en su breve libro demarcó el territorio de la autonomía del arte en relación con la naturaleza. En sus páginas, además, vuelve a dar vida a la teoría de los humores, que servía para traer a la existencia a la criatura humana en el Renacimiento inglés. La melancolía, la belleza y la naturaleza se funden sencillamente como en la sinfonía pastoral de Beethoven. El hombre se encuentra con la naturaleza y el poeta, gracias a su prodigiosa inspiración, con sus propias palabras y nada más que con ellas construye un globo que vuela. Su genio de poeta se eleva en su globo aerostático y observa desde esas alturas la inmensidad, las planicies, los arroyos, los picos nevados y los claros del bosque. Tal vez llegue a tocar las puertas de la morada donde viven los dioses. Esto no es una expresión retórica. Lo dijo Hölderlin, el más grande poeta del romanticismo. El poeta, gracias a sus versos, ve el rostro de los dioses. Por eso, tengo que decir, acto seguido, que Hölderlin, en su torre de encierro, escribió: “el poeta corre hacia su catástrofe”. ¿Qué quiere decir esto en el corazón del romanticismo alemán? No se precipiten a dar una respuesta, porque deben recordar que tenemos al poeta subido al globo, navegando entre las primeras nubes en su aventura de reconocimiento lírico de la naturaleza y que los pajaritos están algo ofuscados por este viajero y ese objeto gigante y redondo en el que se desplaza. Ellos, ruiseñores y alondras, no habían visto algo así desde los tiempos de los protozoarios. ¿Hacia dónde corre el poeta?, nos confiesa Hölderlin. No querrán ustedes que se venga abajo con el globo aerostático y todo, y se produzca la catástrofe. Como para dar crédito a los versos de Hölderlin: “Un solo día habré vivido entre los dioses y eso basta”⁴. Eso es conceder muy poca confianza al invento de los hermanos Montgolfier. Porque la catástrofe es lo que encuentran los dioses cuando llegan a la tierra, vía los hexámetros de nuestro bardo. Esto lo cuenta con todas las letras Arto Paasilinna en su novela *El hijo del Dios de la Tormenta*⁵, cuando nos narra cómo la divinidad desciende a la tierra desde el cielo nórdico para reconvertir a los finlandeses a la verdadera fe de sus ancestros. Y en el ámbito del teatro europeo, lo relata, definiendo el fin del siglo XX, un Jean Genet, un Pier Paolo Pasolini o un Rainer Werner Fassbinder. Ellos nos muestran lo que dejó “*El terremoto en Santiago*” de von Kleist. ¿Qué fue de aquella relación con la naturaleza relatada por Ludwig van Beethoven en la sexta sinfonía? Son, ellos tres, los que exhiben el desastre. Son, por lo demás, hijos dilectos de Rainer Maria Rilke: “La belleza no es más que el comienzo de lo terrible. Todo ángel es terrible”. Por eso, debe desmentirse a Engelhardt cuando sostiene que, en términos teatrales, una época se inscribe en la historia como el resultado de factores cruzados⁶. ¿Y qué hacemos del porvenir? No siempre el poeta sólo puede mirar la cara de la

divinidad; no siempre sólo corre en su verso hacia un precipicio. Esto cabe en la vida de Hölderlin, Hölderlin cuya existencia quedó atrapada, de puro enamorado, en la locura y en la soledad, que se despertaba cada noche para ver su rostro mientras dormía, como escribía Alberto E. Mazzocchi⁷.

Como en el autor de *La muerte de Empédocles*, en la historia del arte, ambos derroteros conviven. Y es esta convivencia perpetua la que nos puede ayudar a mejor definir la noción de historia de las estéticas y del arte teatral. Una historia que se escriba yendo más allá del esquema de periodizaciones, “ismos”, generaciones y escuelas al que nos convocan la reflexión de Engelhardt y nuestros críticos e investigadores vernáculos, los “guardianes del discurso”, como los llama Terry Eagleton⁸. ¿Cuál es la materia de la historia, la relación entre temporalidad y acontecimiento? ¿No hemos salido de los años previos a la primera guerra mundial, los del cubismo sintético, digamos? Me refiero a aquella expresión plástica en la que el laboratorio del arte indaga sobre la incorporación al objeto de creación de materiales del acontecer cotidiano y en la que lo representado tiene la procedencia del descarte. Recordemos la gráfica del recorte multiuso que hoy revela el arte y la muralística de territorialidad urbana. Recordemos el teatro de la revolución de octubre. Digo: cabemos todos en las páginas de *The time machine* y nos metimos en ella empujados por Herbert George Wells, en 1895, para ir al encuentro de los Elois y de los Morlocks, los habitantes subterráneos y los de la superficie terrestre reunidos en el futuro. Wells nos podrá conducir con mayor seguridad que un globo -y eso está por probarse- hacia el polo norte, donde germina el diálogo de Victor Frankenstein y el Capitán Walton, cuando finaliza la segunda década del siglo XIX. ¿Ellos hablan de la criatura nacida como prototipo del cubismo sintético? Es casi incontestable y esto gracias a una operación quirúrgica debida al gran médico Arnold Schönberg, quien, en 1923, en *Cinco obras para piano, opus 23*, utiliza doce notas de la gama cromática con la forma de un acorde o melodía para confluír en la música atonal. “Basta de notas dominantes” dice el cirujano y hace una incisión mayor en la música occidental. El acto quirúrgico del vienés está retratado en *La lección de anatomía del Dr. Arnold Schönberg* obra de Rembrandt. No, mentira, “... del Dr. Nicolaes Tulp”. La obra data de 1629 y es contemporánea al nacimiento del Homunculus, la criatura a la que Goethe da vida en la mesa de operaciones, que se extiende a lo largo de la segunda parte del *Fausto*, escrita cuando el siglo XIX doblaba la esquina con una lágrima.

Entonces, y otra vez regresando a Johann Christian Friedrich Hölderlin, pensemos el problema al que se enfrentan los estudiosos de la historia de las artes escénicas⁹. Volvamos a pensar la historia del arte o la historia del teatro en particular. La configuración del discurso histórico teatral no tiene necesariamente la forma de un relato que pone en perspectiva las épocas y sus correlatos estéticos y sociales. No sólo es eso, por lo menos. La simultaneidad del evento artístico se inscribe en una percepción que debe redefinir la cronología epocal porque colisiona con ella. ¿Es eso hablar de atemporalidad, de clasicismo? ¿Estoy hablando del paradigma realista ya inscripto en la leyenda homérica, tal como la sobreentendié Curtius, entre otros? No. El discurso histórico es tal en tanto sea capaz de remitir a la definición de una cualidad de la obra de arte: su capacidad de anticipar. ¿Cuánto de una obra se anticipa a los hechos que vendrán y a los que vivirán en el año 802701? Encontrar la anticipación es encontrar en una obra un viaje en globo (el de Jules Verne está bien y aquel de *La máquina del tiempo* de Wells también es muy adecuado). Esta anticipación propondrá un diferimiento perceptivo que la historia del teatro o el sistema de las artes no han sabido resolver hasta el presente, en términos teóricos. La cuestión permanece abierta. Lo que debe discutirse a fondo es la noción, que se pretende operativa, que supone como un ideograma el establecimiento de una

cronología, de una serie epocal, de un período que cierra sobre una suma de rasgos caracterizadores y fundantes.

Volvamos al cubismo sintético de 1910 o 1912. ¿De qué manera Tamara de Lempicka es hija o deudora a pagaré vencido del cubista André Lhote, en su *Autorretrato con Bugatti*, en su *Primavera, 1928* o en su *Primavera, 1929*? ¿O acaso no son parte, estos cuadros, de esa criatura nacida en 1818 de la imaginación de Mary Shelley? Bien, éste es un problema típico de la historia de las artes visuales y del sistema de las artes en general. Lo define con toda claridad el dramaturgo flamenco Maurice Maeterlinck, en 1902, cuando refiere que “nuestro pasado depende completamente de nuestro presente y cambia perpetuamente con él”¹⁰.

En aquellos otros problemas que también corresponden a la historia de la cultura, los límites epocales son detonados por la censura y el crimen. Así lo expresa, por ejemplo, Theodor Adorno, cuando escribe, en 1949, que después de Auschwitz no hay ya lugar para la poesía. Pero esta afirmación no va en la misma dirección que la reflexión hecha por Arthur Danto sobre el final del arte¹¹. No dice Adorno, con su célebre frase y sobre la que tanto se ha escrito, que el arte haya muerto. El fin del campo del sistema de las artes, puesto en la vitrina por el filósofo norteamericano en su artículo de 1995, se discute entre “El fin de la representación” y el arte como “expresión” en la determinación que le otorga Benedetto Croce. Pero Theodor Adorno va mucho más allá de esta ecuación de conflicto que formula Danto desde su perspectiva hegeliana: afirma que es de un modo sobrecogedor e innominable la manera en que la condición humana está atravesada por el lenguaje. El mundo se detiene, en tanto la historia de la cultura es la historia de la censura y el terror para evocar a la distancia el lúcido apotegma de un gran amigo de Hölderlin, Walter Benjamin. Recién entonces el sintagma de Kant podrá leerse en una dirección muy diferente. El terremoto acaba de escucharse ya no sólo en Santiago, entre las páginas breves y románticas de un relato breve, sino sobre la faz de la tierra.

En esta dirección, es más convincente evocar a Voltaire. El gran escritor francés habla del fin del mundo. Nos cuenta que Isaac Newton se engañó con un experimento de Bayle, creyó que la humedad de nuestro planeta va a desaparecer y que Dios hará lo imposible por encontrar el remedio. También nos recuerda que los estoicos reservan a Dios uno de aquellos bien conocidos por el poeta Hölderlin, debo agregar, la tarea de renovar el mundo, devolverle su primitiva belleza, después de que el agua se consuma por completo sobre la superficie del planeta¹². Si no me creen, lean *Acerca de la naturaleza de los dioses*, gran obra escrita por Marco Tulio Cicerón, un puñado de años antes de que el niño Jesús llegase al mundo para no dejar tranquilos a sus progenitores porque a cada rato pedía la teta. En este orden, podemos volver sobre la novela de Arto Paasilinna a la que hacía referencia hace un momento.

Un terremoto, entonces. Un terremoto sobre la faz de la tierra, es lo que decía. Pero uno de aquellos que parten la tierra, como el de Kleist, no uno de esos que se inscriben como una metáfora en la cultura. De esos terremotos comprendidos, precisamente, como una metáfora, escribe Remo Ceserani:

En la historia, la que discurre en torno a nosotros y en nosotros mismos, no se dan terremotos ni suceden catástrofes. Estos tienen lugar únicamente en nuestros modelos interpretativos¹³.

El terremoto no consiste, excluyentemente, en el modo de establecer de qué manera el paso de un sentido a otro se constituye a causa del vértigo de la transformación económica y tecnológica que se produce en el territorio de nuestras relaciones sociales, como lo entiende el

célebre comparatista italiano. La construcción de un sentido no es sólo un salto hacia la profundidad de nuestra *imago mundi*, sino la necesidad de crear un lenguaje allí donde no lo hay. Dicho de otra manera, cuando Hölderlin se eleva con sus versos hacia los dioses, sólo llegará a ver su rostro atravesando la catástrofe. Ese cruce se propone en la convivencia de ambas direcciones a las que aludía precedentemente.

En los mismos términos, el estadounidense Edward Kienholz parece retratar al hablar de sus instalaciones asociables con el *pop art* californiano de los años '60 e inseparables y fundidas con los protagonistas de la "*beat generation*". También el norteamericano se asoma al precipicio del poeta del gran romanticismo alemán, el mismo que, como principio detonador, está contenido en la obra teatral de un Fassbinder, de un Pasolini, de un Jean Genet o, más recientemente, de Patrick Lerch¹⁴.

Escribe Kienholz:

Para comprender una sociedad, empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano. Para mí, es una forma de educación y orientación histórica. Puedo ver el resultado de las ideas en los deshechos de una cultura¹⁵.

Los procesos de anticipación y de diferimiento que aquí señalo y que expresan la obra en el dominio del sistema de las artes confluyen, en la historia del teatro occidental, en una ecuación insoluble: por un lado, la dificultad teórica de una puesta en perspectiva de un análisis del teatro en su mismo proceso de realización escénica; por el otro, la dificultad de ejecutar esas perspectivas de anticipación y diferimiento frente a la codificación a perpetuidad anacrónica con la que recepciona el espectáculo escénico. La idea de progreso, tan cara a la gran tradición de los estudios del sistema de las artes, colisiona aquí con el ámbito de lo efímero. La perpetuidad de lo efímero, del arte viviente. Esto es, el historiador del teatro no tendría cómo escapar del trabajo documentalista y, como si esto fuera poco, el espectador, por su parte, no encuentra un lugar en su butaca que sea equidistante o que le permita superar una axiología perceptiva cuyo establecimiento afinca en variables retrógradas y sumarias. Esas mismas que vemos hegemonizadas por cierta crítica teatral, muchas veces, diseminada profusamente de manera terrorista. Dictaduras de usos y costumbres escénicos, modelizaciones, que operan consagrando y condenando articulaciones espectaculares que operan fuera de los circuitos del consumo cultural y sus variables.

El teatro expresión del mundo será un teatro prisionero del mundo, dirá George Banu, donde la escena y los espectadores son prisioneros de codificaciones intercambiables o cómplices¹⁶.

La referencia tópica que hacíamos a las figuraciones transitivas que se inscriben en el cubismo sintético se traduce en el campo de los acontecimientos teatrales. Si el actor, noche a noche, corazón de telón, traza una línea escénica donde cohabitar con los enunciados que son singulares como iterativos, no veo por qué no ha de tomarse con pertinente urgencia esta reflexión de Philip Sidney, que data de julio de 1576, dedicada a la epidemia causada por textos contemporáneos de *Gorboduc or Ferrex and Porrex*, obra escrita por dos magníficos borrachos, Thomas Norton y Thomas Sackville, doce años antes. Las tentativas de construcción del dominio escénico son definidas entre los "ingenios universitarios" del siglo XVI.

Afirma Sidney en su *Defensa de la poesía*:

Si estas cosas ocurren en *Gorboduc* en las otras es peor: le muestran el Asia de un lado y el África del otro, separados entre sí por tantos reinos que el actor debe decirle dónde se encuentra, en caso contrario usted no podría comprender la historia. Antes

que nada usted ve tres damas recoger flores, pues entonces hay que creer que la escena es un jardín. A continuación se nos menciona que un naufragio acaba de producirse aquí mismo: seremos culpables si no creemos que ese lugar no es un risco. Y he aquí que, desde el fondo, aparece un monstruo horrible escupiendo fuego y humo, por lo que los miserables espectadores deben tomarlo como una caverna: sin embargo, dos ejércitos irrumpen, figurados por cuatro espadas e igual número de escudos, ¿quién sería capaz de negar que se trata de un campo de batalla?

No tengo necesidad alguna de mencionar al autor del segundo pasaje, porque todos reconocerán desde sus primeras palabras, cerrarán los ojos y las dirán de memoria, confesándose al mismo tiempo cuánto de palimpsesto tiene la escena teatral. Fue escrito en 1599 y dice lo siguiente:

Todos ustedes, nobles espectadores, perdonen al genio sin llama que ha osado traer a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos ¿puede contener los vastos campos de Francia? O ¿podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los cascos que asustaron al cielo en Agincourt?

El tercer pasaje, aún cuando es absolutamente contemporáneo a los dos precedentes, data de 1919 y su autor es Bertolt Brecht. Se trata de la última acotación intradiegetica de *Tambores en la noche*. El soldado Kragler, ése, el que volvió de la guerra, del amor y de la soledad, sale de escena seguido por Anna y, entonces...: “se bambolea, arroja el tambor contra la luna, que no era otra cosa que un farolito, y tambor y luna caen al río, que no tiene agua”. Estas dos líneas son sistemáticamente citadas por los estudiosos de Bertolt Brecht, después de 1960, cuando Bernard Dort publica su ensayo dedicado al genial dramaturgo alemán. En la discusión que propone el investigador francés pueden incluirse también los dos pasajes anteriores. ¿Por qué? Porque Dort afirma que la acotación traduce “el rechazo de Brecht de los símbolos de la ilusión teatral”¹⁷ cuando, en realidad, Brecht, como antes Shakespeare y Sidney, no hace sino mostrar de qué materia está hecha la propia verdad, cuál es su consistencia, su caudal potencial y cuál es el universo posible para que respire y se muestre, sin ilusiones y como un terremoto, el del joven romántico Kleist o el de las lágrimas de Petra von Kant, que llora sobre el hombro de Fassbinder en una de sus obras teatrales más conocidas.

¿Sólo es posible leer estos tres segmentos de un modo lineal y progresivo? De ninguna manera: a Bertolt Brecht la historia del teatro puede confiarle el papel del personaje del Coro en el parlamento que abre la escena primera de *Enrique V* o aquella otra, bella como una crisálida, que abre el acto IV. Brecht se expresa en ambos textos en un inglés isabelino de la cosecha más añeja. Al mismo tiempo, el bellissimo texto complicado con el espartaquismo alemán del joven poeta y dramaturgo está escrito con la misma tinta y pluma de ganso por Sir Philip Sidney. El belicoso autor inglés, autor de *La arcadia*, podría haber dejado esa breve acotación de *Tambores en la noche* como testamento y bajo protesta, tal como hizo en su apelación luminosa contra *Gorboduc*. De hecho, podría decirse que son sus últimas palabras. Podría afirmarse, también, que, borseadas, las depositó en las manos del soldado que buscaba darle de beber cuando fue herido por siete balas de mosquete consecutivas en la batalla contra el sitio español de la ciudadela de Zuphen, el 17 de octubre de 1586¹⁸. La venganza española, a causa de los resultados calamitosos de esa batalla, no se hizo esperar. Miguel de Cervantes Saavedra plagió al poeta y soldado inglés en el diálogo del canónico y el cura de la primera parte de la que es la obra cumbre de la lengua de las letras castellanas¹⁹. La

asociación de mimesis y representación que cruza los estudios teatrales podría confirmarse, entonces, como delictiva. Voy a escribir aquí el verbo griego *mimnh/skw*. ¿Cómo lo leyó Horacio, Boileau, la preceptiva estética o lo lee aquella de cuño aristotélico que pervive entre nosotros?: en un vocablo que expresa una ecuación establecida entre la idea de copia y figuración. Pero el término de *marras* expresa la idea de “traer al presente”, es decir, “crear”.

El artista no crea *ex nihilo*, de acuerdo, y pregunten en caso de dudas al canónigo y al cura, si es que Cervantes tiene ahora la ocurrencia de hacerse bien el distraído. Porque perfectamente podríamos hacernos otra pregunta: ¿Es Miguel de Cervantes Saavedra o el mismísimo Quijote quien huye a campo traviesa en el cuadro de Honoré Daumier que está colgado en la National Gallery de Londres y donde no podemos descubrir a ciencia cierta si Sancho ríe o llora o lo llama a los gritos entre esas serranías peladas?

Esto, sin embargo, no quiere decir que la creación sea asociable al campo de la representación y de la figuración o al abandono de ese campo por maniobras sustitutivas como la abstracción, el conceptualismo, la neo figuración cubista... (y no sigamos con la lista porque de la serie pasaríamos al santo rosario.). Pienso que quien mejor responde a esta extenuante discusión inscrita en el dominio de los estudios estéticos es el compositor Arnold Schönberg, quien, en 1911, en su *Tratado de armonía*, busca muy bien, en mi opinión, la cuestión:

La construcción que damos en llamar “forma artística” no es una finalidad en sí, sino un medio auxiliar. Como tal debemos aceptarla, pero rechazándola si se nos quiere presentar como un valor superior, como una estética. Esto no quiere decir que deban faltar en una obra de arte el orden, la claridad y la inteligibilidad, sino simplemente que por “orden” no debemos entender sólo aquellas cualidades que nosotros percibimos como tales. Pues la naturaleza también es hermosa cuando no la comprendemos y cuando se nos aparece como caótica²⁰.

Y en el país del *oximoron*, me pregunto: ¿acaso Schönberg vuelve sobre los términos de la ecuación “representación vs. expresión”, discutida por Arthur Danto? ¿Se anticipa a ella? La primera pregunta que contiene el fragmento citado se traduce en términos funcionalistas. Hay un para qué en la obra antes que una inscripción ontológica. Pero ese “para qué” que la obra de arte ejecuta tiene una dinámica que tiene las cualidades propias de la metamorfosis. El camino del caos en la naturaleza no es otro que la ejecución de las tensiones comunicacionales que se dan en la organización del lenguaje y de sus construcciones siempre transitivas. Y son transitivas en tanto se constituyen como resistencia por develar la verdad. Los lenguajes del sistema de las artes, el lenguaje de la escena, se formulan en tanto se resisten a liberar la verdad. La realidad es consumida por los objetos artísticos y sus destinatarios de muchas maneras en el vasto territorio de una historicidad limpia como la coloreada curva de un arco iris tendido sobre un cielo de girasoles. Esto, en la dinámica propia del territorio figurativo, o en su intertexto tecnológico que vemos diseminar hacia los cuatro horizontes, a comienzos de nuestro siglo. Inscripción experimental que se sumará como un eslabón a una serie de artefactos que se exhiben canónicos y atados a una cronología más o menos estable. Desde allí, a través de esa experiencia, hasta el territorio de todas las formas arcaicas de la pura abstracción, que también son subsumidas por el canon y su inevitable referencia a una construcción periódica.

Nuestro viaje en el invento monstruoso de los hermanos Jacques-Étienne y Joseph-Michel Montgolfier será muchas veces con vientos que, en altura, son temibles como olas de *tsunami*.

Pero es la resistencia última a develar la verdad aquello que exhibe un espectáculo que se proyecta como objeto artístico. Más allá de las articulaciones que se propongan como resonadoras escénicas, la obra teatral, en el dominio de la creación artística, busca develar un sentido que no llega nunca a ser revelado. Ese sentido, porque no se alcanza nunca en su perpetua renovación, es diferido o anticipa un tiempo otro, el porvenir. Eso es de cuanto nos habla Schöenberg. Esto lo encontramos, insisto, en los territorios del arte escénico y es insondable. Refiere aquello que nos permite establecer los modos de otras lecturas posibles, inconciliables, que no pueden concluir en sintagmas caracterizadores y reduccionistas, tal como busca hacer paradigma una historia del teatro o una historia de los sistemas artísticos anclada en un formato sumariamente cronológico.

No hay justicia en la verdad que cobija el dominio de la escena. No hay construcciones aseverativas de ninguna índole. La justicia poética no llega nunca, se busca siempre. Bueno, muy bien, ustedes me dirán, he allí que encuentro, entonces, la ficción. ¿Qué es la ficción en términos del sistema de las artes? Esa ficción concluye, a veces, en los dispositivos aludidos de anticipación y diferimiento y que, como propios de la obra de arte, se manifiestan como aquellos factores que constituyen la materia preñada en lo “artístico”. Pero, a veces, no es así²¹. En toda operación ficcional, la obra construye un sistema. La verdad, en el arte, en cambio, es una herida que no tiene posibilidad alguna de suturar, no cicatriza. El teatro, en el dominio estricto de la creación, sirve para abrir heridas no para cauterizar nada.

La escena, digo, engendra su autobiografía noche a noche. Solemos descubrir los sentidos e implicancias de un espectáculo mucho después de haber dejado la sala teatral. Otras veces no, las conclusiones aparecen inmediatamente, a la vuelta de un café cordial con los amigos.

Goethe hizo su propio ensayo autobiográfico en las páginas de *Poesía y verdad* y dio cuenta del mundo, su época y sus vergüenzas. Escribía sobre sí mismo para expresarse sobre los otros. Pero no se trata aquí de hablar en términos de referencialidad o sobreescribir el universo de la experiencia sobre la ecuación “verdad *versus* falsedad”. No se trata de otro oxímoron que se suma al decálogo de saberes que los investigadores teatrológicos sacan de su galera enumerativa. La luminosa asociación que Goethe enuncia en su paratexto es que la poesía y la verdad no son otra cosa que un punto de partida, que están condenadas a confundirse siempre.

Creo que la pregunta bien puede posicionarse del siguiente modo: ¿qué es la ficción en términos de la teatralidad? Las respuestas a la mano proponen un registro fantasmagórico que busca inscribirse como escena de enunciación en el dominio de los estudios historiográficos. Esto es referido en tres dimensiones fundamentales: en primer lugar, la valoración del campo mimético inscripta en la formulación que comenzara su derrotero con Platón; en segundo lugar, la probable emergencia sinonímica con el dominio narratológico²²; por último, la creación de mundos paralelos que obturan una remisión a la apropiación perceptiva del espacio de la experiencia (nuestro viaje hacia el año 802701 en la máquina del tiempo de Herbert George Wells). En esta operación, lo efímero adquiere una rítmica escénica de variabilidad diversa y compleja y la tensión entre *corpus* individual e iterativo remite a la estructura propia de la búsqueda de un relato primordial, relato folklórico del que se ocupó el formalismo y sobre el que hoy pesa el olvido como condena sin sentencia fija.

Éstas son las tres cabezas de *El Cancerbero*, el retrato del perrito de William Blake, que está colgado en la Tate Gallery, en la ciudad de Londres y que cuida las puertas del infierno. ¿Qué hay detrás de esas puertas temibles?: el simulacro. O sea, el fantasma; o sea, la reconstrucción, en condiciones de laboratorio de una situación real, con el objetivo o la

tentativa probable o improbable de ejecutar una verificación.

Cuando, en el interior del sistema de las artes, una obra concluye fundiéndose o estableciendo un espacio interlocutivo sólo con los términos epocales en la que emerge, ella se revela como una operación de focalización de esa realidad y de la que es su urgente contingencia.

Si la obra, por el contrario, colisiona, no irriga sangre suficientemente en ese cruzamiento con la realidad y opera como una isquemia cardíaca ínfero medial e ínfero apical, es que su ensayo no es el de la realidad sino el de la verdad. En el primer caso, la obra podrá ser reconocible en la inscripción serial y progresiva a una construcción historiográfica. En el segundo, la obra resiste esa inscripción, la supera, la atraviesa, se hunde en el precipicio y la catástrofe para ver el rostro de los dioses y hacerles una pregunta que nunca tendrá una respuesta definitiva.

Cuando del nacimiento de una obra de arte se trata, de una obra de teatro, aún cuando es ejecutada con las operaciones escénicas más precarias, se está frente a una creación. Y cuando el espectáculo esgrime su resistencia a ser revelado en lo efímero e irrecuperable, la escena, que es un descampado cualquiera, pare su criatura: la monstruosa, terrible y sublime verdad, cuya fisonomía será la perpetua resistencia a aceptar los contornos que pertenecen y fundan una tradición y sus saberes. La verdad, la creación, no es nunca territorio de certezas. La obra de arte se revela cuando anticipa la verdad porque simultáneamente la difiere.

Los dioses suelen sonreír. Hölderlin lo intuyó. Y cuando lo hacen, la curvatura de sus labios suele ser un enigma. Por eso es que uno ocupa tantos años de la vida para descubrir el secreto de la sonrisa de la mujer que ama.

NOTAS

¹ Cfr. Kundera, Milan. *El telón, ensayo en siete partes*. Buenos Aires, Tusquets editores, 2005, pág. 29-30.

² Cfr. Kant, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid, Alianza editorial, 1990.

³ Kleist, von Heinrich. *Terremoto en Santiago*. Santiago de Chile, Lom ediciones, 2001.

⁴ Se trata de una cita de su poema *Las Parcas*.

⁵ Paasilinna, Arto. *Le fils du dieu de l'Orage*. Éditions Denoël, 1993. La edición original, en finés, data de 1984.

⁶ Cfr. Engelhardt, Bárbara. "La crise, c'est moi", *Alternatives théâtrales 82*. Bélgica, Bruxelles, Communauté française de Belgique, 2005.

⁷ Hago referencia al poema de Alberto E. Mazzocchi, "No sé por qué se debe morir" en *Poèmes/poemas*, L'Harmattan, Paris, 1985. "... soledad, oh, soledad, que se despierta todas las noches a ver mi rostro mientras duermo".

⁸ Cfr. Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

⁹ En el espacio dramático latinoamericano, Alejandro Tantanian le ha dedicado una obra.

¹⁰ Citado por Richard Bales en "Proust au seuil de la 'Recherche': la contribution de Maeterlinck essayiste", en "Présence/absence de Maurice Maeterlinck". Bruxelles, Colloque de Cerisy, AML Éditions/Éditions Labor, 2005.

¹¹ Danto, Arthur. *The death of art*. Berel Lang, New York: Haven Publishers, 1984.

¹² Voltaire hace este comentario en su *Diccionario filosófico*. Me refiero al artículo "El fin del mundo". Tengo en mi biblioteca una edición francesa de la obra, pero sin una de las tapas. Me es imposible dar sus referencias bibliográficas.

¹³ Cfr. Ceserani, Remo. *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona, Editorial Crítica, 2004. En su reflexión sobre el terremoto como metáfora, Ceserani remite a la novela de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Paris, Éditions Gallimard, 1967. Hay traducción al castellano).

Según el investigador italiano la reescritura que Tournier hace de la obra de Defoe propone una "transcripción metafórica" que ofrece "una representación eficaz del cambio que ha afectado a nuestras estructuras sociales y culturales en el curso de los años cincuenta". ¿A qué se refiere?: En la novela del escritor francés, Robinson, abandonado por un naufragio en la isla Juan Fernández, pierde toda huella de lo que afanosamente había construido como refugio de la civilización a causa de un terremoto que sacude su

islote perdido en el océano. No encuentro cuál es la transcripción metafórica a la que alude Ceserani. Es la misma naturaleza la que propone el devastador fenómeno. De la misma manera en que el terremoto de Kleist destruye la ciudad de Santiago, entre la historia prohibida de dos enamorados. Los interlocutores son términos de la dimensión de lo sublime kantiano. El paciente trabajo de Robinson por constituir un hábitat de dimensión humana está en acuerdo absoluto con la dimensión majestuosa de un terremoto: ambas situaciones son el producto de una misma fuente: el común lenguaje en la relación del sujeto con la naturaleza en la plenitud de sus fuerzas.

¹⁴ Autor y actor francés radicado desde hace años en Bruselas, de quien hemos traducido recientemente “La neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel”.

¹⁵ Citado por Horacio Wainhaus en *Mudos testigos*, texto publicado en el programa de mano del espectáculo *Sueño Carmelinda* estrenado en Anfitrión, Buenos Aires, 2006 (dirección de Daniela Ferrari, actuación de M. R. Pfeiffer) y como detonante dramático utilicé una instalación de Kienholz, *The wait* (1964, Whitney Museum, New York).

¹⁶ Cfr. Banu, George. *La scène surveillée*. Paris, Actas Sud, 2006.

¹⁷ Dort, Bernard. *Lecture de Brecht*. Paris, Seuil, 1960.

¹⁸ Mentiras. Tal vez se trata de una única bala de mosquete y en una pierna. ¿Pero cómo resuelve sus leyendas la historia del teatro? ¿Rechazó Sidney el cuenco con agua que le ofrecía uno de sus lugartenientes diciéndole que la bebiese quien podía continuar la batalla o se dejó morir desangrándose luego de haber calmado su sed con el último aliento?

¹⁹ Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, parte primera, cap. XLVIII, pág. 241. Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

²⁰ Cfr. Finzi, Alejandro. “Nuevas escrituras teatrales europeas: Corneille, Brecht y la actualidad de las nociones de adaptación e intertextualidad”, 2007, en *El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo*. A. Finzi (Comp.). Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue.

²¹ Gérard Genette habla de “lo artístico” (*L’œuvre de l’art: immanence et transcendence*. Paris, Seuil, 1994) diciendo que es un término que puede “mejor definirse que cada una de las artes”.

²² La obra de Roland Barthes desarrolla, libro tras libro, una exhaustiva discusión sobre esta segunda dimensión. También, más recientemente, la de Paul Ricoeur (*Temps et récit*. Seuil, Paris, 1983-85. Hay traducción castellana). La formulación de la existencia de tres mimesis implica un plan de prefiguración de la intriga, en primer término: la memoria que el texto y el lector comparten. La segunda, que supone un plan de sucesión y configuración de la intriga, organizándola en un todo. La tercera, que se exhibe como plan de refiguración y se inscribe en la experiencia narrativa como una intersección entre el mundo del lector o espectador y el universo de la obra. Ella es incumbencia del dominio textual. La pretensión de verdad del texto ficcional, frente al relato histórico, podríamos comprenderla mejor, aquí, y en el caso del gran investigador francés, como una pretensión de realidad.

Por aquellos años, Umberto Eco publicó *Lector in fabula* (Paris, Grasset, 1985. Hay traducción castellana). El escritor italiano estudia las variables receptoras de la experiencia que la lectura de un texto propone en una operación de complicidades mutuas, entre la obra y el paso de las páginas que hace su lector. En el mismo sentido, *Fiction et diction* de Gérard Genette (Paris, Éditions du Seuil, 2004) exhibe una tipografía muy completa de las relaciones entre narratología y ficción.

En el campo de los estudios teatrales, son fundamentales aquellos del español José Luis García Barrientos en torno a la relación entre ficción y narratología. Deben considerarse igualmente los trabajos de la belga Jeanne Pigeon en torno a la constitución ambigua de la escena contemporánea. Asimismo, debe abordarse la obra de la canadiense Josette Féral (bien conocida en castellano) y la reflexión de particular gravitación del sociólogo y actor radicado en Suiza Jean-Yves Pidoux (*Acteurs et personnages*. Lausanne, Éditions de L’Aire Théâtrale, 1987). “¿Acaso esa relación termina por definir que en la escena la sociedad es puesta entre paréntesis?” afirma en otro de sus libros dedicados a las artes escénicas (*Scènes en fugue*. Lausanne, Éditions de L’Aire Théâtrale, 1989).

BECKETT, JOYCE Y LAS NUEVAS ESCRITURAS TEATRALES EUROPEAS

(En Finzi, A., 2009. *Literatura europea. De Strindberg a Beckett*.

Neuquén: Educo, pág. 25-30.)

“Esta voz que ahora empiezo apenas a conocer me dice también que el recuerdo de aquel trabajo cuidadosamente ejecutado hasta el final me ayudará a soportar las largas angustias de la libertad y el vagabundeo”.
(Beckett. *Molloy*. 1951)¹

El poeta René Char nos dejó un aforismo: “Nuestra herencia nos llegó sin testamento”. En el dominio de la teatralidad, cabría hablar de herencias apenas o poco conocidas. Por ejemplo, el interés dramático de la obra de Samuel Beckett en la actualidad excede largamente el de su obra teatral. Para nuestra particular escena contemporánea, textos “ríos” como los que integran la trilogía de *Molloy*, *El innombrable* y *Malone muere*; o aquellos, breves, con forma de esquirra (o de pera, recordando a Satie), como *De una obra abandonada o Imaginación muerta imagina*, son materiales susceptibles de tomar cuerpo en ella, de habitarla. La obra de Beckett propone un dominio de representación que excede, como es casi siempre el caso, el campo de la narrativa en sus maniobras propiamente literarias y discursivas.

En este sentido, y en su homenaje, estos apuntes van a ocuparse de un simple par de cuestiones.

La primera, el hecho de que la obra de Beckett, en el dominio de los estudios temáticos, sea la obra de un exiliado. La voz de *Esperando a Godot*; *Oh, los bellos días*; *Final de partida*; *Film*, es la de un sujeto en exilio. La mirada en la espera, en el afuera, en la reincidencia perpetua, es la de quien vive un destierro. En esto Beckett asume la gran tradición de la literatura y el teatro de Irlanda. Este exilio tiene dos formas: el primero puede ser biográfico, dado que se inscribe en ese común paisaje. Algunos de sus nombres: Jonathan Swift, Bernard Shaw, William Butler Yeats, Lola Ridge, Oscar Wilde, John M. Synge, James Joyce. Para los mencionados, sin embargo, la letra puesta en pieza teatral o en relato o en poema es, en todo caso, una “puesta en memoria”, un recorrer minucioso a través de un “vagabundeo” que se construye en clave reminiscente. Tal es el caso de *Ulises*: allí, Joyce, como un moderno Rabelais, está ensayando su “novela de aventuras” (tal vez el modo privilegiado de leer este texto, como dice mi amigo Dan Baron Cohen). Este recorrido es ya iniciado, en el Renacimiento, por *Gargantúa y Pantagruel* y sus extraordinarios ensayos formales, ejecutados entre pura itinerancia. Este deambular, de igual modo, se encuentra en las aventuras de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* y es expresado por Cervantes como el ensayo de constituir la experiencia de lo real desde un universo de lecturas y quimeras.

La asociación entre narrativa y dramaturgia, de hecho, ya está presente en la obra magna de Joyce: él relata la historia del pequeño Leopold Bloom como materia de “escritura de montaje”. No sólo por “Circe”, el capítulo que entra de noche por Mabbot Street y que es, del comienzo al final, un texto teatral. El texto narrativo en *Ulises* opera en función representativa y construye una realidad observada en perspectiva. Esto es, en sujeto de exilio. Aquí, con su historia de los arrabales de Dublin, va mucho más lejos que la pequeña historia burguesa que se exhibe en *Exiliados*. Beckett asume la dirección joyceana, y el universo que revela en sus relatos teatrales y narrativos es el de la “rememoración”. Esto, como operación por salvar una distancia que no habrá de recuperarse jamás. Toda su obra, gran parte de ella, puede leerse -entre líneas, sin hablar de sus citas intertextuales- en clave autobiográfica:

ejercicio para recuperar el país de la infancia y de la juventud, sin que esto signifique, cabe aclararlo, una escritura autoficcional en los términos propuestos por Serge Doubrosky².

La segunda forma del exilio es mucho menos evidente en español, aun cuando sigue siendo territorio propicio para su trabajo dramático. Se muestra en la itinerancia bilingüe de los textos de Beckett. Su escritura está inscrita entre una pasarela que se sostiene por la lengua francesa y la inglesa. ¿Dos lenguas y ninguna de ellas? Es probable. Dos universos lingüísticos sometidos al ejercicio de una escritura musical. El trabajo compositivo sobre el ritmo de la frase es, por ejemplo, claramente perceptible, aun en nuestro idioma, en la trilogía de fines de los '40 y comienzos de los '50, mencionada anteriormente. De allí su extraordinario interés para la composición dramática. Quiero decir, amigos directores: no corran a hacer su propia adaptación de *El innombrable*. No. Existe un ensayo fundante del valor rítmico de la voz, tanto en la réplica como en el fraseo narrativo en Beckett; hay que tenerlo en cuenta para aproximarse adecuadamente a buena parte de la dramaturgia europea más reciente: Patrick Lerch, Valère Novarina, Veronika Mabardi, Alfonso Armada, Mario Luzi, Paul Emond o Alessandro Baricco.

Lo cierto es que este ir y venir de Samuel Beckett entre dos lenguas no sólo traduce la imposibilidad del exiliado por construir un hogar, comentario éste que es casi un banal lugar común, sino el ensayo por escribir un idioma absoluto en términos musicales. Allí están sus ensayos de escritura en torno a Schubert, a Beethoven, a Haydn. Cuando Beckett, ante el terror de sus actores y directores, intervenía en los montajes de sus obras, su preocupación por la composición escénica residía en el cuidado del *tempo* de la réplica, esa constante en el ritmo. El actor debe cuidar su inscripción tonal en la réplica del personaje. Para el irlandés, la misma tendrá muchas veces una inscripción coral, melódica (Recuerdo a Natasha Parry en *Oh, los bellos días* puesta por Peter Brook, en Aix-en-Provence.). Las acotaciones buscan tener esa injerencia y están atentas a esta línea compositiva de la réplica (Véase por ejemplo su empleo en *Esperando a Godot*). Pero ya se sabe, aun cuando se trate de Beckett y sus exigencias de montaje, en qué consiste la lectura de las acotaciones por parte de un director ¿verdad?: el universo de la escena está preñado por misterios y curas de sueño.

La segunda cuestión que deseo abordar es la inscripción sinonímica que se hace entre la dramaturgia de Beckett y el teatro del absurdo. La etiqueta de Esslin es frecuentemente usada en el espacio de los estudios sobre historia del espectáculo y puede ser pertinente en determinadas puestas en perspectiva que realizamos desde el dominio lexical español. Pero esta etiqueta ya da signos de vejez mientras que el contenido del envase madura, como los buenos vinos. Samuel Beckett, por otro lado, rechazó definitivamente esta denominación para sus obras tanto dramáticas como narrativas.

Confundir con ese rötulo el humor lúgubre que emerge de sus textos es tildar igualmente a Joyce de escritor del absurdo. Una lectura actual del dramaturgo franco-irlandés nos obliga a desplazar esta noción confinándola, con mayor precisión, al teatro de Alfred Jarry o al ensayo operístico que Apollinaire y Poulenc abordan en *Las tetas de Tiresias*. En esta dirección, también habrá que sustraer de esta apelación al autor de *La cantante calva*.

Ya se sabe, la entidad de quién “debe llegar” la descubrieron los condenados a muerte de San Quintín. La obra más conocida de Beckett se lee hoy no desde un Godot indeterminado o ausente, lo que le valió su etiqueta retórica, sino desde una “ausencia” tangible, que hace metástasis y que es la materia de nuestra cotidianeidad. *Esperando a Godot* es la historia de dos personas que no pueden separarse. Asociación conyugal o vínculo de siameses. Es lo mismo. Pero este vínculo no está configurado, como pareciera leerse en la preceptiva beckettiana que

circula y sobre la que se martillea, por payasos metafísicos que se interrogan en una escena semidesierta. El arbolito atómico que la engalana fue encontrado por Beckett en *La alegría*, el poemario bélico de Ungaretti³. Las escenas que se reiteran en el dominio de la réplica, recurso en el cual se quiere encontrar una maniobra del absurdo, son, sin embargo, bien diferentes entre sí en el dominio preciso de la composición gestual que el actor establece en el espectáculo.

Los personajes beckettianos tienen por orilla la de los refugiados. Es que el planeta en el que vivimos se ha desterritorializado en la muerte, como lo relata, en el teatro español más reciente, Alfonso Armada, al escribir *Los niños no pueden hacer nada por los muertos*⁴: el interrogante metafísico ha encontrado su respuesta: el planeta, nuestro hogar, nuestro refugio, es el genocidio. No hay fronteras, hay exterminio. Este es nuestro día a día. El anuncio es hecho por la obra de James Joyce. Pero el itinerario definitivo es recorrido por la historia de Hamm y Clov, Mercier y Camier. Y ellos no viven más encierro que la certeza de una muerte ya ejecutada.

No por esto ha de producirse una transacción entre la cualidad de lo absurdo y la cualidad de lo apocalíptico. En la primera existe todavía la ecuación romántica de la reacción; en la segunda habita la sentencia y el castigo. Pero en nuestro mundo el tiempo se ha detenido. En la obra de Samuel Beckett no hay cómo completar esta última frase en modo adverbial. No hay un para “siempre”. El tiempo se ha detenido. ¿Qué tiene de absurda la cuestión cuando se acaba el humano tránsito entre las preguntas y las respuestas?

NOTAS

¹ Madrid, Lumen, 1999, pág. 172.

² Doubrosky, Serge y otros. *Autofictions et cie*. Paris, RITM, 1993.

³ Me refiero al poema *Soldados* escrito por Giuseppe Ungaretti en Bosco di Courton, en julio de 1918: “*Si sta come/d'autunno/sugli alberi/le foglie*”.

⁴ Cfr. Siracusa, G. - Pacheco, L. “Los paratextos en la obra dramática de Alfonso Armada”, en Finzi, A. (Comp.). *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2006.

INTERTEXTO E INTERFICCIÓN

Campo de operaciones transaccionales entre el dominio literario y el semiótico

(En Finzi, A., 2009. *Literatura europea. De Strindberg a Beckett.*

Neuquén: Educo, pág. 31-42.)

Tuve la feliz ocasión de dictar, en noviembre de 2007, un seminario para la Maestría en Semiótica de la Facultad de Ciencias Humanas, UIS, Colombia. Pude retribuir así la muy amable invitación que la Dra. Ana Ojeda y el Dr. Horacio Rosales me hicieron, junto con la Dirección Cultural de la UIS, para estar presente en ocasión del estreno de *Viejos hospitales*, que realizara el Maestro Omar Álvarez y su equipo, en el magnífico auditorio Luis A. Calvo.

Autor teatral y comparatista en el campo de las literaturas europeas, envié a los colegas mi propuesta de seminario: “La narrativa francesa del siglo XX y un caso testigo de la literatura de viajes: *Vuelo nocturno* de Antoine de Saint-Exupéry”. A vuelta de correo recibí una amable carta de Horacio Rosales sugiriéndome que, habida cuenta de que mis oyentes serían estudiantes de semiótica, y que en la actualidad están haciendo “un trabajo de elaboración conceptual y de definición de los objetos de investigación, relacionados éstos con la cultura como escenario y situación de producción del objeto de análisis”, me proponía exponer también como dramaturgo, como creador. Manos a la obra, pensé. Lo mejor era no sacar los pies del plato y utilizar la carta como detonante de la reflexión a la que se me invitaba. Para responderla, pues, subrayo e identifico aquí los problemas y preguntas expuestos.

Partiendo de un universo de lecturas generacional, uno no puede sino evocar la tesis sesentista de Guy Debord, quien, desde una perspectiva marxista, estudiaba a la sociedad del espectáculo, las condiciones modernas de la producción y la acumulación en el campo espectacular. El profesor Rosales desestimó mi tentativa de aproximación. Lo primero que encuentro en su carta es, precisamente, una distinción dinámica: “la cultura como escenario y situación de producción del objeto de análisis”.

Creo que no existe, por lo demás, la omnipresencia del signo, ese “todo es signo” que para muchos define la apreciación que se formula de la conclusión teórica de los semiólogos. Esta vez son los mismos estudiantes quienes me lo dicen. ¿Entonces? Escribe Rosales:

En vista de ello, hemos hablado del mundo natural (mundo de la vida cotidiana, o mundo de la vida) y de la presencia, allí, de esos objetos que el analista aborda con la metodología semiótica.

Casi una doble perspectiva para el “objeto” en la carta de Horacio, que complica mi respuesta: un objeto de análisis (aquello que es destinatario de un estudio y abordaje especializado) y un objeto singular cuya identidad y pertenencia se inscribe en la vida cotidiana.

Entonces, voy a Venecia, pues, a su Bienal de Arquitectura del 2006. El pabellón belga presenta su *stand* bajo el tema de la “Belleza de lo común”. En esa belleza de lo cotidiano hay una operación doble: la focalización y el ensayo de estabilización de un referente. Esto es, por un lado, una lente que determina el campo de observación; por el otro, una mirada: la tentativa por incluir en una serie el campo que opera *in absentia*. Ese es el territorio de la mediación. La mediación perpetua que me permite pensar en Hegel.

¿Todo es mediación?

Estoy tentado de recordar aquí la reflexión de Jean Jacques Rousseau. Esto, pese a la

vergüenza que debe cargar sobre sus espaldas después de haber escrito su *Carta a D'Alembert* contra el teatro (todas son cartas en esta vida...). El autor de *Emilio o la educación* establecía los términos de la distinción que interesa a los semióticos. Sin embargo, pienso que el mundo natural no existe en términos de la determinación que se pretende: ¿cuál es la cualidad que permite hablar de “objeto” en el “mundo de la vida cotidiana o mundo de la vida”? No hay tal objeto. Foucault dirá que hay encuentro entre palabras y cosas; Umberto Eco preferirá inferir la imposibilidad de una taxonomía semiótica. No hay objeto en tanto campo de observación estabilizado como referente. Creo que, antes bien, hay discurso, hay producción significativa en los términos establecidos por Ludwig Wittgenstein:

A menudo he comparado el lenguaje a una caja de instrumentos que contiene un martillo, un cincel, fósforos, clavos, cola de pegar. No es por azar que esas cosas han sido puestas juntas -y aunque hay diferencias importantes entre las diversas herramientas, sus diferentes empleos tienen un aire de familia-, aunque nada pueda ser tan diferente como un cincel y la cola de pegar. Los nuevos giros que nos juega el lenguaje cada vez que abordamos un dominio nuevo son de una perpetua sorpresa¹.

Entiendo que aquel “mundo de la vida cotidiana o mundo de la vida”, mientras tanto, propone un ensayo retórico que ejecuta una estructura argumentativa de una codificación cerrada en términos de subordinación y coordinación. En el estricto dominio lingüístico, la organización de secuencias discursivas otorga un nivel de jerarquías enunciativas que pueden observarse aún en los espacios conversacionales más usuales. En las construcciones solipsistas de los enunciados políticos, por ejemplo.

La economía expresiva discute su universo relacional con la pauperización del universo lexical que ejecutan los campos comunicacionales de nuestro tiempo. Como señala Bauman, a mayor cantidad de información, mayor cantidad de olvido. Su procedencia cultural parece estar definida, en el dominio del arte, en las instalaciones de Edward Kienholz:

Para comprender una sociedad, empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano. Para mí, es una forma de educación y orientación histórica. Puedo ver el resultado de las ideas en los desechos de una cultura².

La injerencia de la creación en las mediaciones transaccionales nunca es inocente. Y el espacio operativo del artista se encuentra entre las representaciones que desde una panóptica condicionan el dominio de las prácticas sociales como configuraciones establecidas y que los actores sociales reproducen, y aquellas otras, comportamentales, que les confieren la cualidad de “desecho” en los términos que lo sugiere el gran plástico norteamericano de los años '60. Configuraciones establecidas o que suelen ser inducidas, en nuestro tiempo, mediáticamente. Práctica terrorista que modeliza usos y costumbres. La gran inquisición que redime o que excluye y envía al infierno.

El artista de nuestro tiempo, el dramaturgo de nuestro tiempo, ejecuta su obra abriendo un intersticio entre los resultados de las prácticas semicapitalistas, definidas por Franco Berardi como los modos de programación de los ideologemas hechos por la acumulación y la producción de signos que consumimos y nos consumen, y aquellos otros, resultados de las prácticas de resistencia y de captura que se constituyen como nuestro ejercicio colectivo de sobrevivencia.

Se es artista, dramaturgo, poeta, músico, actor, en el lugar, en la frontera dinámica donde debe abrirse la caja de herramientas de Wittgenstein, donde se desabastece para

abastecer una red de semas. El artista denuncia esos consumos y “comprende la sociedad” (Kienholz) al preguntar, como lo hace la pequeña niña hija de obreros de *El paro forzoso* de Émile Zola: “¿Por qué tenemos hambre?”³.

Desde esta pregunta puedo responder a las preguntas formuladas por Rosales en su carta. La primera de ellas:

Entendemos que el mundo natural es un espacio de prácticas cotidianas o de prácticas semióticas de las cuales se predica con el lenguaje natural. Las prácticas discursivas (con las lenguas naturales) son significantes de la realidad social y son objeto de análisis del semiólogo. En esta dirección, el semiólogo analiza objetos insertos dentro de una cultura y la dinámica de ésta. Sin embargo, las prácticas discursivas que hablan del mundo de la vida pueden ser discursos cotidianos o una serie de construcciones que pasan por un proceso de transformación que va de lo cotidiano a lo artístico. Desde su perspectiva, ¿cómo se entiende esta relación cotidiano-artística?

Dos términos en esa relación, vista desde los canales de Venecia. Una de las posibilidades de lectura que los mismos ofrecen es la de comprender que el escritor, el artista, se sitúa en el dominio transaccional en que los modelos narrativos emergen, tal como lo postula Ana Ojeda. Esto es: “Los modelos narrativos no se ocupan solamente de dar forma al mundo, sino que moldean los espíritus que buscan construir un sentido a dicho mundo”⁴.

El dramaturgo opera sobre la articulación subrayada por Ojeda: dar forma al mundo y construir su sentido. Su operación es relacional: un universo donde el mundo, la belleza de lo cotidiano, opera subsumiendo la belleza como inscripción modelizadora: un modo que ejecuta un ideologema que se traduce como lo excepcional, emotivo, excelente, misterioso, original, intransferible (léase aquí el decálogo de fines del siglo XVIII de Alexander Baumgarten), se inscribe en las categorías de lo banal, medio, corriente, frecuente, común y comunitario. De los dos términos, el dramaturgo hace una asociación dinámica, en constante mutación. Como lo define David Hume en su *Tratado acerca de la naturaleza humana*: “La belleza no es una cualidad inherente a las cosas en sí mismas, existe sólo en el espíritu que las contempla. Cada espíritu percibe una belleza diferente”. ¿Qué nos está diciendo el escocés? Que la belleza es extraordinaria por su misma capacidad de atravesar, de preñar lo común.

En este sentido, la relación entre lo cotidiano y lo artístico es una operación que desabastece y abastece el ejercicio de pertenencia de cada cual a una historia propia. El teatro es la forma que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma.

La obra de arte es tal en tanto anticipa sentido, pero, simultáneamente, en cuanto lo posterga, lo difiere. El discurso histórico, el dominio de la cotidianidad, para ampararse en la relación que se propone, es tal en tanto sea capaz de remitir a la definición de una cualidad de la obra de arte: su capacidad de anticipar. La construcción de un sentido no es sólo un salto hacia la profundidad de nuestra *imago mundi* sino también la necesidad de crear un lenguaje allí donde no lo hay. La obra de arte, la obra teatral, no concluye por estabilizar su referente. Es la resistencia última a develar la verdad de aquello que exhibe un espectáculo que se proyecta como objeto artístico.

Volvamos a la carta del profesor Rosales y a su segunda pregunta:

¿Cómo se produce esta transformación, reescritura, creación o recreación de lo cotidiano con el lenguaje artístico, como el de la dramaturgia y de la puesta en escena?

El autor teatral es un traficante y la adaptación está en el centro del sistema de operaciones que ejecuta. Los cuatro índices subrayados (“transformación, reescritura, creación o recreación”) convergen en ese procedimiento: la adaptación, entendida ésta como un universo de maniobras entre un acontecimiento de partida y un acontecimiento de llegada. La noción adaptativa no ha sido siempre la misma en el dominio de la cultura y del sistema de las artes. En el dominio de la escritura dramática, la maniobra puede inscribirse de diferentes maneras. El silencio de Ifigenia se puede leer desde el mito helénico hasta la actual literatura europea. El proceso es indicado, y creo interesante señalarlo en el espacio de estos apuntes, allí donde el autor teatral se revela semiólogo. Pensemos en Sir Philip Sidney cuando se refería a uno de los textos de Thomas Norton y Thomas Sackville. (...)⁵

El texto data de 1576 y es “adaptado”, literalmente “copiado”, por Cervantes en el diálogo del canónigo y el cura. William Shakespeare, veintitrés años después, en boca del Coro, en los primeros segundos de *Ricardo III*, nos muestra de qué manera hemos de abrir y cerrar un signo sobre la escena isabelina:

Todos ustedes, nobles espectadores, perdonen al genio sin llama que ha osado traer a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos ¿puede contener los vastos campos de Francia? O ¿podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los cascos que asustaron al cielo en Agincourt?

El tercer texto es de 1919 y su autor es Bertolt Brecht. Se trata de la última acotación intradiegética de *Tambores en la noche*. El soldado Kragler, ése, el que volvió de la guerra, del amor y de la soledad, sale de escena seguido por Anna, su enamorada. ¿Qué hace el joven al salir de escena e irse con la muchacha a su habitación triste?: “... se bambolea, arroja el tambor contra la luna, que no era otra cosa que un farolito, y tambor y luna caen al río, que no tiene agua”.

Las tres indicaciones refieren la misma operación dramática. Al mismo tiempo, en los territorios de la simultaneidad que se infieren de la reflexión de Ana Ojeda, los tres textos abren una reflexión sobre las operaciones que, desde una bibliografía extenuante y muy agotadora, tipifican la intertextualidad.

Sin embargo, prefiero situar el dominio intertextual en el espacio preciso de la discursividad cultural, esto es, en el dominio del “mundo natural” y las “prácticas cotidianas” a las que alude Rosales. La intertextualidad opera sobre un régimen de préstamos comportamentales, reiteraciones, configuraciones imaginarias que son soportadas por el universo de lo cotidiano. La obra de arte ejecuta un procedimiento que desmiente ese universo: la transfuncionalidad. La obra de arte denuncia, descrea, desacraliza. Es su modo de ser en el mundo, a través del mundo, a través de nuestras configuraciones. La obra teatral, el espectáculo, cualquier operación del sistema de las artes no sólo es intertextual, es interficcional: porque adelanta un sentido y lo reenvía indefinidamente.

La carta de Rosales y su tercera pregunta: “¿Es posible establecer unos elementos comunes de esta transformación teatral con las otras artes?”.

Claro está. Hay un sinnúmero de repertorios que dan cuenta de estas operaciones. Indico aquí las expuestas por Gorge Polti a comienzos del siglo pasado y que en la actualidad interesan a la literatura, el teatro y la cinematografía en sus relaciones argumentales de carácter recíproco. Varias situaciones pueden confluir en un mismo texto teatral. (...)⁶

NOTAS

¹ Wittgenstein, Ludwig. *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1971, pág. 14. (T. del a.). Cabe señalar que tanto Foucault como Deleuze-Guattari emplearon, con posterioridad, la metáfora “caja de herramientas” (formulada por el filósofo inglés en su curso de estética durante el verano de 1938) para denominar el campo de la teoría aplicada.

² Citado en *Sueño, Carmelinda*, de A. Finzi, a propósito de *The wait* de Edward Kienholz (California, 1965).

³ Me refiero a *Le chômage* de Zola, 1878.

⁴ Cfr. Ojeda Avellaneda, Ana Cecilia. “Los relatos nacionales en Iberoamérica: El relato como eje configurador de la identidad individual y colectiva”, *Revista S*, vol. 1, nro.1, Facultad de Ciencias Humanas, UIS, Bucaramanga, Colombia, 2007.

⁵ Esta omisión de la editora corresponde a un fragmento citado en artículos anteriores, que inicia así: “Si estas cosas ocurren con Gorboduc en las otras es peor...”

⁶ Finzi enumera treinta y seis situaciones que pueden leerse en pág. 40-42 del texto citado.

EN TORNO AL SIMBOLISMO LITERARIO

(En Finzi, A., 2009. *Literatura europea. De Strindberg a Beckett*. Neuquén: Educo, p. 43-52.)

“Está la luna roja en el brumoso horizonte; en una niebla que danza, la pradera se duerme humeante, y la rana grita entre los juncos verdes donde corre un estremecimiento”.
(Verlaine. *La hora del pastor*)

Para los simbolistas, hay una relación entre poesía y escena. Los autores de este período son llamados indistintamente dramaturgos o poetas, como Milosz, Pessoa, Maeterlinck, Synge. La poesía se integra a la escena sin que el formato escénico sea idealizado. Si bien las obras pueden cerrar su organización anecdótica sobre el Realismo, el empleo del campo sonoro y el juego sinestésico son índices simbolistas.

La simplicidad en el lenguaje de Synge, como la de sus contemporáneos William Butler Yeats y Sean O’Casey, tiene excepcional altura poética. Imágenes como Miguel cabalgando, la luna y el mar en las facturas conversacionales organizan una prosa coloquial, en la que la interioridad de los personajes se revela en una lírica de verso cuya sencillez desnuda los modos comportamentales más íntimos. Piénsese en *Caballos hacia la mar*. La dramaturgia de Synge inspiró el teatro de Federico García Lorca, el teatro de Bertolt Brecht¹ y el de toda la gran tradición de teatro poético del siglo XX.

John Millington Synge hizo de la cultura popular irlandesa su materia escénica. En su obra teatral conviven lo real y lo irreal. Esto adquiere factura poética en la ecuación de la vida y la muerte. Ambos términos son intercambiables: la muerte es la vida, y la familia asume la muerte en su misma ecuación existencial, en una dimensión de un verbo conversacional sinestésico que muestra la existencia, vinculada a los significados de la naturaleza, su desarrollo sonoro y cromático. Lo mismo ocurre en la obra de Milosz y con Strindberg.

Irlanda muestra su conformación política asociada con Gran Bretaña. Las grandes tensiones separatistas en Escocia y Gales estuvieron presentes en Irlanda desde el siglo VIII hasta el siglo pasado. Seis condados en el norte de la isla, protestantes, siguieron vinculados con Inglaterra y los veinte-veintiuno restantes hicieron su Acta de Independencia (De Valera encabezó el levantamiento popular.). El proceso de identidad se hizo visible también gracias al Ejército Revolucionario Irlandés (IRA).

A mediados del siglo XIX se produjo “el desastre de las papas”: una contaminación en los tubérculos hizo que, entre 1850 y 1870, dos millones de irlandeses murieran de hambre. En consecuencia, se produjo una gran inmigración irlandesa a los Estados Unidos. ¿No son ellos los personajes de *Esperando a Godot* emigrantes que no llegan a ningún puerto, condenados a navegar sin remedio? Por otra parte, tal vez sea, también, el destino de Gulliver de Jonathan Swift, que viva perdido en la isla de Crusoe.

Es posible diferenciar dos grupos entre los escritores irlandeses del siglo pasado:

1.- El grupo de poetas y dramaturgos que trabajaron alrededor del Abbey Theatre. Ellos pensaron una Irlanda desde el concepto de nacionalismo cultural. Y su corriente literaria estuvo preocupada por la identidad isleña y por la expresión lírica, indagando el lenguaje folklórico para construir una lengua literaria.

2.- El grupo de escritores que emigró: George Bernard Shaw, Oscar Wilde, James Joyce, Samuel Beckett. Son los fundadores de una Irlanda de la diáspora que compromete la literatura de habla inglesa a lo largo del siglo XX como idioma itinerante y de experimentación formal, particularmente en el caso de los últimos escritores mencionados.

Oscar de L. Milosz en Argentina

Oscar Milosz, nació en un país de bosques, Lituania, sobre el Báltico, el 28 de mayo de 1877, y murió en 1939, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, el 2 de septiembre de 1939.

De formación francófona, la ocupación soviética de su país lo desposeyó de sus bienes. De Cónsul Honorario de Lituania y terrateniente aristócrata pasó a vivir tristemente en París.

¿Cómo ubicar su obra? En dos períodos:

1.- Concieme a su etapa decadentista. *Siete soledades* es uno de los poemarios que identifican este momento.

2.- Desde 1920 en adelante, su obra adquiere un inconfundible aliento místico, un espacio absolutamente identificable con esta corriente simbolista que se propone únicamente al lector iniciado. Su lector debe conocer la Biblia, el Talmud y los libros esotéricos para comprender este segundo período que se revela como una introducción a una experiencia espiritual como tendencia fundamental en el Simbolismo.

En 1917 tuvo una revelación mística. Esto supone una extraña coincidencia con lo vivido por el bielorruso Jacobo Fijman. Este gran poeta argentino vivió en Choele Choele. Después del martinfierrismo en la Argentina, que lo reconoce como uno de sus mayores exponentes, luego de la publicación de *Molino rojo*, Fijman inscribe su obra lírica en el misticismo, de orden metafísico, de imágenes herméticas e iniciáticas.

Milosz influye en la generación poética del '40. No se puede leer la poesía argentina de este período sin conocer la obra del poeta lituano.

Desde *Los baldíos*, hasta *Cuando ella...*, *La extranjera*, *Adiós en la noche*, su tema central es la soledad, que tematiza todas las relaciones que el sujeto lírico hace con los semejantes y con la naturaleza.

En primer lugar, Milosz recupera el sujeto lírico. El poeta revela su experiencia con los semejantes y la naturaleza desde la soledad. La soledad es la medida de la experiencia humana, toda la experiencia existencial remite al ser solitario configurado por una infancia que se evoca (y que no se recupera más). El porvenir no se experimenta sino en la ejecución del ser solitario, que no tiene más una connotación positiva.

Hay un sistema de predicación en el que la soledad se asocia con la enfermedad, la muerte, el desamor, la vejez, la cólera, la naturaleza degradada, el alma y el desconocimiento que aquella guarda, una sexualidad sofocada que involucra al yo lírico y un paisaje urbano que tematiza el antecedente baudeleriano. Esa soledad se personifica: "Noviembre sepulta el paisaje de mi vida". La soledad es todo, el campo relacional es inaccesible. No es una soledad que se busca, es fundante: "Y sobre todo que mañana/no sepa donde estoy/los bosques, oh los bosques/lleos de hayas negras/tu voz es un sonido de luna en el aljibe/donde el eco de junio se detuvo a beber".

En ese otro tiempo o país de la infancia, toda la relación con los semejantes es gastada, marchita, irrecuperable. Debe recordarse al primer Mallarmé (*Las ventanas*). El decadentismo se reconoce en los rasgos de un renovado individualismo, en el extrañamiento del sujeto en relación con la vida cotidiana. No hay inferencia alguna al campo relacional o a la experiencia inmediata. El poeta evoca el recuerdo de una solución existencial más feliz, que no va a recuperar nunca.

Esta melancolía del verso de Milosz se expresa en versos libres que otorgan organización al espacio expresivo. El poeta no tiene otra cosa que la distancia evocativa. No hay compromiso alguno con el presente, no hay función representativa. El futuro es abortado,

es una reiteración de lo irrecuperable, de la infancia que nunca vendrá. La metáfora de Milosz humaniza todos los términos de la naturaleza: “El guijarro del camino es mudo, las moradas son tiernas, la hierba es triste y tupida”.

Todo contacto con la naturaleza se asocia con la relación romántica del poeta y el entorno. El gran espacio de consolación del poeta es la naturaleza. Hay una sola referencia autobiográfica en *Los terrenos baldíos*, a una pequeña iglesia frente a Notre-Dame, en París, donde hay un jardín en el que Milosz iba a leer, y una referencia a la cenicienta Lituania.

Asimismo, en su obra hay un sistema de predicación negativa, asociada a Novalis (*Adiós en la noche*). En el espacio latinoamericano, el “alma gemela” de Milosz es Alberto E. Mazzocchi, única figura que se le compara en altura lírica. Milosz es el gran poeta de la soledad, expresa el decadentismo en forma negativa. Mazzocchi (Córdoba, 1937-1961) es el más grande poeta latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, llamado en Europa “el Rimbaud americano”.

Maurice Maeterlinck frente a un espejo

Maurice Maeterlinck (1862-1949) nació en Lieja (Bélgica). Su obra teatral define los parámetros del simbolismo escénico. Claude Debussy puso música a su obra *Pelléas et Mélisande*.

El príncipe Golaud encontró en un claro del bosque a la joven Mélisande, la toma por esposa. Su hermano Pelléas se enamora de la joven. Golaud mató a Pelléas y Mélisande, herida, murió también. Los dos enamorados no vivieron otra cosa que un amor platónico. La obra, de 1892, pertenece inconfundiblemente al simbolismo teatral. Es un texto inscripto en un discurso amoroso epocal asociable con una corriente idealizadora presente tanto en la literatura y el teatro como en la música y las artes visuales². En la literatura dramática es donde el espacio conversacional se funde con la lírica revelando el inconsciente de los personajes y sus presentimientos (*Pelléas et Mélisande*, II,2).

(...)

Por otra parte, el espacio conversacional no responde -como en el Simbolismo- a los criterios propios de la noción de conflicto. Esa ecuación propone una escena estática, en la que el emergente central no es la acción sino la situación lírica y poética. Prima la función pictórica de la escena antes que el relato sujeto a la peripecia.

En el teatro Simbolista, el detonante excluyente del relato no son las nociones de conflicto y acción, sino la función lírica asociada con la pictórica, la retratística, lo inmóvil y el campo sonoro. Ejecuta el programa mallarmeiano de obra total³.

El sistema de acotaciones en *Los ciegos*, temprana obra de Maeterlinck tiene una inscripción literaria. Lo que le importa al escritor belga es introducir a sus personajes en el universo literario antes que en el universo teatral y escénico. La dimensión teatral que interesa al simbolismo escénico es la literatura. Por lo demás, para leer *Los ciegos* debe indagarse en la composición *Los ciegos* de Baudelaire, su precedente literario más consistente. Los ciegos esperan, y su campo relacional en la escena es el sonoro, que tiene una gravitación excluyente. El interlocutor de los ciegos es el silencio de esa isla y, por otro lado, los sonidos del universo sonoro que nacen de ese silencio.

En el espacio anecdótico, aparece confundido el espacio escénico, que es también literario: los acantilados de la isla, el norte de la isla, el murmullo de un mar cercano configuran, desde lo sonoro, el ámbito espacial. La bandada de pájaros nocturnos constituye el

espacio y se articula al sonido de las olas para desplazar así la noción de conflicto por la de tensión. El reloj lejano que da doce campanadas otorga la dimensión predicativa en la puesta. Indicaciones como “Todos los pájaros se alegran...” y su serie narrativa subrayan el dominio sonoro que organiza el espacio y lo definen.

Una ráfaga de viento tira las hojas. Los ciegos no ven el muerto ni las hojas, pero escuchan el viento y el mar. Un perro pasa poco después, el mar golpea los acantilados con fuerza. Toda la escritura sonora soporta la construcción dramática, que no se define como conflicto sino en términos musicales. La obra de teatro es un poema tal como lo pretendía Mallarmé.

Cuando el segundo ciego no quiere oír más el ruido del agua, define al interlocutor dramático de cada uno de los personajes, esto en una relación de estructuras polivalentes. Es decir, el campo sonoro como campo sonoro y también como término de tensión dramática y visual. La escena se constituye como juego gramatextual.

Los ciegos pueden organizarse en rasgos de conjunto: la más vieja, los ciegos de nacimiento, la loca, etc. Pero no existen en estos rasgos diferenciadores una relación que proponga un conflicto interpersonal, sino que se limita a una función retratística, que solamente rompe el niño de la ciega loca. El niño que llora es el único que ve algo. La lectura del texto no propone la construcción de un sistema anecdótico, que es mínimo. Se propone una metáfora. ¿Ante qué metáfora estamos? ¿Quiénes son los ciegos? Tal vez la humanidad, que no puede salir de su piel y reconocer a sus semejantes. Debemos abrir la metáfora a una exégesis antes que a una anécdota breve. Este estatismo, propio del teatro simbolista, es la “no acción” para Pessoa.

Maeterlinck habla de la desaparición del actor. Él pretende que el actor desaparezca y que se escuche en la escena la voz de los personajes. Si abrimos el texto a un régimen metafórico, podemos decir o preguntar qué es lo que ven los ciegos. ¿Los ciegos ven la condición humana? ¿Ven el aislamiento en el que está sumida? Por lo tanto, se puede inscribir como un interrogante existencialista. Los ciegos ven el agotamiento del mundo material frente a la emergencia de lo espiritual, como pretendía el Simbolismo. En todo caso, la apertura metafórica propone una respuesta poética y no anecdótica. Todo lo que reciben los ciegos es a través de los sentidos (tacto, olfato, oído). El mundo de lo sensorial y la puesta en escena de la sinestesia organiza el texto desde una función rítmica, dada por las narraciones sonoras que el texto propone, que pueden leerse como el dispositivo estructural fundante del texto, y que otorgan el ritmo al espacio conversacional, creando el espacio escénico.

Marc Quaghebeur, refiriendo a ésta y otras obras para la escena de Maurice Maeterlinck, escribe lo que sigue⁴:

La clausura de lugares y el corte -relativo- con el mundo exterior constituyen otro síntoma. *La intrusa* se desarrolla en una sala oscura, en medio de una propiedad opaca: su héroe visionario, Aïeul, es ciego. La escena de *Los ciegos* se desarrolla durante la noche, en una isla, en medio de un bosque. En cuanto a *Siete princesas*, sus personajes están dormidos y encerrados en una habitación y sólo se los puede ver a través de un vidrio... Todo se muestra por medio de palabras breves. Su mismo sentido -y la angustia que vehiculiza- se muestra gracias a ínfimas variaciones, que se hacen visibles por la estructura repetitiva de la que se burlaban, en aquel tiempo, los eternos bribones⁵.

El dramaturgo belga ejecuta su programa estético anticipando las nuevas escrituras teatrales europeas, aquellas que están vigentes a comienzos del siglo XX.

NOTAS

¹ Cfr. *Los fusiles de la madre Carrar*.

² Puede escucharse la obra de Mahler y de Hugo Wolf. Las canciones de Wolf llevan por letras los poemas de Möriqué. Pueden verse los cuadros de Blöckin.

³ El espacio de la estética simbolista en el dominio literario se definió en una serie de publicaciones periódicas. Entre ellas, *La jeune Belgique*, donde publicaron, además de Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Fernand Khnopff y Mallarmé, entre otros escritores. La *Revue rouge*, por su parte, reunió a aquellos autores preocupados por la dimensión social y comprometida de la literatura.

⁴ Quaghebeur, Marc. *Letres belges. Entre absence et magie*. Bruxelles, Belgique, Éditions Labor, 1990, pág. 44. (T. del a.)

⁵ *La intrusa* y *Los ciegos* datan de 1890. *Las siete princesas*, de 1891.

AUGUST STRINDBERG Y ALGUNOS ELEMENTOS DE *SONATA DE ESPECTROS*

(En Finzi, A., 2009. *Literatura europea. De Strindberg a Beckett*. Neuquén: Educo, p. 53-56.)

En 1888, a los 39 años, escribe Strindberg una joya del Realismo, *Señorita Julia*, obra asociable a Ibsen. Prohibida merced al escándalo que desencadena, la obra se ocupa de afirmar al sujeto femenino como portador de la condición amorosa. El texto reivindica la libertad de la sexualidad de la mujer, y su ideograma se hace visible allí donde termina *Casa de muñecas*. “El teatro -dice Strindberg- es la Biblia de los pobres”. La obra se estrena recién en 1906 y el reconocimiento de Strindberg llega en Francia gracias a los grandes directores del período relacionados con el teatro simbolista.

Sonata de espectros fue escrita en 1904. Obra de teatro de cámara, recién fue leída adecuadamente en el siglo XX.

La obra tiene dos códigos de escritura. Ambos dispositivos conviven también en el teatro de John Synge:

1.- Naturalista: la acotación inicial de *Sonata de espectros* llena la escena. El dispositivo escénico es de una minuciosidad casi fotográfica. Se trata de una organización del espacio deliberadamente orientada hacia la exhaustividad fotográfica. Confronta, entonces, con la inscripción espacial que Maeterlinck otorga a *Los ciegos*, que es literaria y poética la escena.

2.- Simbolista: se evidencia la corriente filosófica platónica a través de una serie de temáticas que pueden decodificarse y enumerarse: la ecuación vida/muerte es una proyección del mito de la caverna.

La dramaturgia simbolista asume en Strindberg un campo filosófico, psicológico y espiritual, que ejecuta una forma teatral que busca un dominio de irrealidad, de supranaturalidad, en el que se entrelazan el naturalismo y el simbolismo. Esto, porque los rasgos temáticos se asocian con los siguientes índices relacionales: la crueldad; la muerte de Dios; la muerte del hombre como sujeto racional; el fracaso de la relación intersubjetiva; la perversión moral; la fragilidad del yo; las exigencias en relación con lo prohibido y el deseo, el tabú, la culpabilidad frente al pasado, la violencia frente al pasado y el recuerdo vuelve para ejecutar venganza; la angustia de la muerte; el sentido de la muerte en vida (índice que podría vincularse con la obra poética de Oscar Milosz).

En relación con los personajes

Tanto La Momia como La Mujer de Negro, son construcciones de la máscara, cara al simbolismo.

Johansson, por un lado, es uno de los mediadores en el campo de lo real y lo irreal. El Criado del Coronel, también.

El tiempo es absoluto, no hay un desarrollo de los sucesos que la escena propone. Su escritura teatral es dada como tal, como memoria de lo prohibido, del amor imposible, de pactos, de lo que no se dice.

Acotaciones

Las acotaciones proponen una disposición de la naturaleza en una configuración naturalista y llenan la escena. La acotación establece una función ejecutiva, por un lado, de las indicaciones gestuales y, por el otro lado, de indicaciones conversacionales.

La ecuación de conflicto es la imposibilidad de recuperar el pasado, de saldar el

pasado. Y la metáfora de la obra es: ¿de qué manera el presente de Strindberg y el nuestro se proponen como una ceremonia para recuperar una memoria con la que siempre estamos en deuda? Strindberg dice: “Entre la memoria y el presente hay una ceremonia perpetua, que nunca lleva a ninguna parte, de donde el mundo se hace de un silencio fundamental”.

Sistema de monólogos

El primer monólogo es el del Viejo y su referencia sobre el sentido de las palabras en relación al silencio. “El silencio no puede ocultar, pero las palabras sí”. ¿De qué manera la acotación ejecuta pausas y silencios? Strindberg señala que la escena abarca también el espacio del silencio y el monólogo es asimilable al universo auditivo de los ciegos, que es el lenguaje de los ciegos.

El segundo monólogo es el de la Momia, quien detiene el reloj y habla del ser y del parecer enunciando así uno de los problemas caracterizadores de la estética simbolista. Hummel es una mentira que, para seguir mintiendo, construye esa identidad.

El tercer monólogo es el del Estudiante, que cierra la obra y exhibe una reflexión fundamental, que tipifica también la concepción simbolista: ¿dónde ha de encontrarse la belleza? La misma pregunta se hace Christopher Marlowe en *Tamerlán*. ¿Cómo el personaje de Strindberg asocia la vida con el veneno? ¿Acaso la vida no tiene otra solución que la enfermedad? La pregunta tiene una inevitable entidad autobiográfica; por lo tanto, la vida es una prisión. El Estudiante es el dramaturgo sueco. Este recorrido por la subjetividad que Strindberg pone en primer plano escénico nos sitúa frente al orden temático propio del teatro simbolista.

ELEMENTOS PARA UNA PRECEPTIVA DEL REALISMO EUROPEO

(En Finzi, A., 2009. *Literatura europea. De Strindberg a Beckett*. Neuquén: Educo, p. 57-65.)

Las periodizaciones son siempre objetos de controversia. Este es un territorio de discusiones extenuantes en el dominio de los estudios literarios, discusiones extenuantes que dan razón de existencia a los congresos de literatura, las jornadas universitarias y los coloquios interdisciplinarios.

Propongo aquí un esbozo que sigue una técnica pictórica, tal vez inspirándome en la misma que empleó Guillaume Apollinaire en *Zona*, cuando retrató la vida multifacética, abigarrada y cambiante de los alrededores de París, sus arrabales llenos de vida y sueño. No es ésta una tentativa normativa sino pictórica y también musical, dado que se escuchan aquí las voces de los escritores, integrantes de un coro hermoso y desafinado:

1.- En 1867, Zola confiesa:

La edad de los grandes poemas ha terminado. Los novelistas tallaban en la odisea episodios de viajes maravillosos, tomaban de Oriente fábulas extrañas, creaban poemas oscuros y lacrimógenos que no contienen ninguna pintura de la vida real. Los personajes fríos son espantapájaros de convención que se agitan en una tierra de fantasía, y los enamorados se pasean por los mismos amores y por las mismas aventuras.

2.- La segunda confesión está guardada en *La novela experimental* (1880):

La novela no tiene más un marco; invadió y desposeyó todos los otros géneros. La naturaleza entera es su dominio, él llega a ser la historia y la crítica. Yo diría aún que ha llegado a ser la poesía.

El escritor relaciona la poesía y el teatro con el Romanticismo y la novela con el Realismo. Otra referencia en el mismo texto es la siguiente:

El hombre metafísico ha muerto. Todo nuestro terreno se transforma con el hombre fisiológico (la naturaleza cabe en una probeta).

3.- La tercera confesión de Zola:

Se nos repite el argumento estúpido de que nosotros no reproducimos nunca la naturaleza en su exactitud. Sin duda, nosotros mezclaremos allí siempre nuestra humanidad, solamente que hay un abismo entre el escritor naturalista, que va de lo conocido a lo desconocido, y el escritor idealista, que pretende ir de lo desconocido a lo conocido. Si nosotros no damos la naturaleza toda entera, por lo menos daremos la naturaleza verdadera, vista a través de nuestra humanidad.

La época, con sus descubrimientos científicos, pide que la literatura ejecute un programa científico, que produzca la selección natural de sus especímenes: la novela.

La novela debe reproducir con exactitud la naturaleza. Zola dice: “Lo puedo hacer pero sin dejar lo humano”, una cierta subjetividad, el abismo en que se hace inconcebible la literatura romántica, y la literatura realista hace que desde el espacio de esa pretendida exactitud se busque lo universal. *Oliver Twist* es, por lo demás, el sinónimo de todos los huérfanos del mundo. La experiencia de una novela idealista -según Zola- propone un personaje universal que no remite sino a una idealización.

4.- En el prefacio de *Pedro y Juan*, Guy de Maupassant escribe:

Para emocionarnos, lo mismo que el espectáculo de la vida, se debe reproducir delante de nuestros ojos con un escrupuloso parecido. El escritor debe componer su obra con apariencia muy simple, de modo que sea imposible percibir su plan y descubrir sus intenciones. Hacer verdadero consiste, entonces, en dar la ilusión completa de lo real siguiendo la lógica ordinaria de los hechos. (...)

El novelista que nos da una imagen exacta de la vida debe evitar con cuidado un encadenamiento de los acontecimientos que parezca excepcional. Su fin no es el de contarnos una historia, de divertirnos o de conmovernos, sino de forzarnos a pensar cuál es el sentido profundo y escondido de los acontecimientos. El escritor no tiene otra misión que el de reproducir fielmente, con todos los procedimientos de arte de que puede disponer.

Mientras que el Romanticismo trata de reconstruir la unidad y el origen perdido, el Realismo trata de explicar lo social.

5.-Victor Hugo, en el prólogo de *Los miserables* (1862), escribe:

En tanto exista -por los hechos de las leyes y las costumbres- una condena social (...), en tanto que los tres problemas del siglo (la degradación del hombre por el proletariado, el empobrecimiento de la mujer y la atrofia del niño por la noche) no sean resueltos, y que en ciertas regiones la asfixia social sea posible, en tanto haya en el tierra la miseria, libros como éste no serán inútiles.

Hay Realismo cuando una obra busca producir la realidad sin idealización alguna. Los románticos prefieren los sentimientos a la razón, el sueño a la observación, el idealismo al objetivismo. Los realistas buscan deformar la realidad lo menos posible, sus personajes son de la vida cotidiana. Emma puede expresar su sexualidad más allá de la convención, ha roto con la norma: el pecado, la transgresión.

Los personajes son capaces de escribir una demanda social como la que hace *Germinal*, la ciudad de Menseau, el universo de los carboneros franceses. En pleno siglo XIX, la novela ejecuta lo que Victor Hugo plantea en el *Prefacio*.

Flaubert

No escribe con el corazón sino que hace de la escritura un laboratorio.

Su relación con la medicina es modelizadora.

Su universo literario es un mundo de observación que se guía por el análisis de procesos, causas y soluciones. Objetividad minuciosa.

El universo de la novela es el laboratorio de la escritura.

El escritor estudia a los personajes, hace una observación rigurosa de los acontecimientos.

Piensa el texto como el determinismo fisiológico que pretende la medicina.

Acerca la psicología del personaje al método de las ciencias biológicas.

Expresa una consistente preocupación por la exactitud.

Toma un dato y lo lleva a la dimensión universal. Flaubert hace una elección de los documentos para darles un valor universal.

Método documental

1.- El novelista no puede ser verdadero sino cuando observa el alma humana con la imparcialidad del científico, es decir, no hace intervenir los sentimientos personales.

2.- Debe hacer creer a la posteridad que no ha vivido esforzándose por estar ausente en la observación.

3.- Subraya aquello de que el medio y las circunstancias condicionan y explican los actos de los personajes.

4.- Retiene de la vida psicológica de los personajes lo concreto y lo objetivamente perceptible de sus manifestaciones.

5.- La impersonalidad absoluta es inaplicable, hay que ir hacia el personaje y no traerlo hacia el escritor. La novela no debe ser una tesis moralizante, aunque toda obra lleva en sí una enseñanza. Si lo hace, el libro es falso. Flaubert es pesimista en cuanto al progreso burgués.

Sus procedimientos son: economía expresiva; estilo indirecto libre; formatos discursivos; organización episódica; en el plano de la lengua francesa, las combinaciones rítmicas del texto, las asonancias, la posición de las comas, etc. El matrimonio Bovary coincide con el matrimonio Dellemare.

Nice Word, de David Lodge: “El realismo, este misterio de dos rostros, hace que la verdad no se evoca sino en el cruce donde la creación toma su virtud de la metonimia”. El realismo se entiende como el cruce entre la verdad y el sentimiento. El sentido del realismo juega sobre un doble código, la metáfora y la metonimia:

La metáfora nos permite abrirnos sobre el sentido. La metáfora en *Madame Bovary* es que el mundo está en otra parte, la felicidad se encuentra en otro lugar, esa escritura metafórica revela el sentido de la novela.

La metonimia nos permite abrirnos sobre la verdad. La célebre y censurada escena de la carroza toma el lugar del amor, la carroza que se detiene y avanza privadamente guarda lo no dicho, es una inscripción doble para decir la verdad. El gorro de Charles habla de él.

Madame Bovary es realista por la pretensión descriptiva, pero, antes que eso, por ser un programa documental que pretende poner en crisis la herencia autobiográfica del Romanticismo.

-La obra puede leerse como el tránsito de la escritura romántica a la realista.

-La novela debe ser fiel, hacernos ver la realidad.

Emma, al definir que el mundo está en otra parte, define un Romanticismo que muere pero que está siempre vivo. Todas las francesas son Madame Bovary. Para reconocer al personaje como emblema del Romanticismo acabado, busca la exactitud documental, el determinismo fisiológico, aplicar a la psicología el método de las ciencias; el escritor va hacia los personajes y no los atrae a sí. Él va hacia sus sujetos, los mira, los determina, los condiciona.

La novela no obedecerá a ninguna tesis moralizadora. Hay que partir del Realismo para llegar a la belleza. Hay que crear la impresión de Realismo por los detalles. El personaje realista construye un mundo que lo divorcia de la ensoñación. La construcción del personaje deviene en personaje universal: es la denuncia de un modelo ya consumido. Es la puesta en crisis de los modos culturales de un sistema de lectura de la realidad que ya la sociedad industrial comienza a dejar atrás.

Coetzee, en *Elizabeth Costello*, dice:

El Realismo no ha estado nunca cómodo con las ideas. No podría ser de otra manera. El Realismo está fundado sobre la idea de que las ideas no tienen una existencia

autónoma, que ellas no pueden existir sino a través de los objetos. Cuando hay que debatir ideas, el Realismo es empujado a inventar situaciones, paseos en el campo, conversaciones, en las cuales los personajes dan voz a las ideas y de una cierta manera, también las encarnan.

Este concepto engloba dos ideas:

1.- Determinadamente es anti-baudeleriano, el mundo de las ideas y la libertad no es el espacio del Realismo. Es en ese paseo a caballo de los enamorados que se reconocen deudas de una herencia romántica.

2.- Nos habla así en el año 2003, cuando el Realismo ya está fundado en Flaubert y en Baudelaire.

Dickens, en su Prefacio de *Oliver Twist*, escribe:

Es posible que se consideren vulgares y chocantes ciertos personajes de este libro, tomados de la población criminal y degradada de Londres. Como no veía ninguna razón para desechar el lugar del pueblo en esta obra, veía motivos para ella. Había leído historias de ladrones que eran personas seductoras, amables, de ropas impecables, felices en el amor, buenos cantores, bebedores, hábiles en las cartas y en los dados. Pero nunca había encontrado en ellos la miserable penalidad.

El impacto de Dickens fue enorme, era muy popular, leído en el medio obrero.

Concepciones enunciadas por Balzac en el Prefacio de *La comedia humana*:

1.- Punto de partida: la comparación de la humanidad y la animalidad. La preocupación por una unidad compositiva, que responde a la idea de estructura. Señala a Walter Scott como aquel que ejecuta un programa compositivo encaminado a esta noción. Sin embargo, a pesar de reunir todos los géneros, Scott no consigue coordinar una historia completa en la que cada capítulo fuera una novela.

2.- Frente a este adecuado pero incompleto plan, Balzac señala que él podrá hacerlo, que la sociedad francesa será el historiador.

3.- Además de pintar y reproducir los tipos humanos y el mobiliario social, debe estudiar las razones y los principios naturales del motor social. Frente a este emprendimiento, el escritor será el secretario de la Historia, profesión de tanta importancia como la del hombre de Estado.

4.- Si bien para Rousseau la sociedad degenera al hombre, para Balzac no es así. En el espacio social, el hombre puede encontrar un futuro.

5.- El espacio social está contenido por dos entidades, una universal y la otra privada. La universal es la religión. La privada es la familia como núcleo del elemento social. Ambas le permiten al individuo distanciarse de las tendencias depravadas del hombre.

6.- El escritor debe desglosar el terreno para recuperar los principios del pasado. Debe trabajar entendiendo la pintura de lo social como pintura verdadera.

7.- Así como la naturaleza propone diferentes especies zoológicas, la sociedad propone variedades o especies sociales: el soldado, el obrero, el administrador, el sacerdote. El discurso literario debe hacer un repertorio de las diferencias. Dificultades: complejidad de la mujer, carencia de mobiliario animal, significación que el hombre da al mundo y a sus necesidades, etc.

8.- La orientación del trabajo descriptivo se debe ocupar de los hombres, las mujeres y las cosas.

9.- El escritor, al abarcar y al copiar la sociedad, muestra que hay ciertas composiciones que poseen elementos positivos y negativos, pero que ambos son necesarios para formar un perfecto contraste.

10.- Mientras que la Historia se ocupa del mundo que fue, la novela se ocupa del mundo que vendrá.

11.- Si la Historia se ocupa de los acontecimientos de la vida pública de las naciones, el espacio literario debe ocuparse de los actos de la vida individual.

12.- Anuncia este fastuoso programa, el plan que tiene su geografía, su genealogía y que se divide en escenas de la vida privada, pública, de campo, parisiense, militar y política.

BECKETT

Entre la literatura bélica y el teatro contemporáneo

(En Finzi, A., 2009. *Literatura europea. De Strindberg a Beckett*. Neuquén: Educo, p. 67-79.)

“Viens, reconnais la voix
qui frappe ton oreille”.
(Racine. *Iphigénie*, I,1)

Estas notas tienen por detonante la lectura de la obra de Racine evocada en el verso liminar. Casi parece una excusa remota y distraída, si no recordara que el autor francés era leído por el irlandés con la misma asiduidad con la que volvía a Dante. Ifigenia no será inmolada. Y, por mi parte, no voy a meter mis narices en el país de Aquiles y Clitemnestra, sino en el de Molloy.

Dejando Dublin, Beckett no tuvo que escapar del hambre ni de la muerte. Escapó de los arrabales de Leopold Bloom y de su suerte ya escrita. Recuerdo, por otro lado, comenzando a escribir estos apuntes, que a mediados del siglo XIX la peste llegó a la isla. Se la conoció como “el desastre de las papas”. Así fue. Una contaminación en los tubérculos hizo que, entre 1850 y 1870, dos millones de irlandeses murieran de hambre. La penuria endémica es tema desde siempre en la literatura de la isla: recuérdese a Jonathan Swift, Bernard Shaw, William Butler Yeats, Thomas MacDonagh, Lola Ridge, Oscar Wilde, John Millington Synge y, claro está, James Joyce.

En este contexto, quien se interne en la obra de Beckett descubrirá la gravitación dramaturgica que tiene el conjunto de su obra. No me ocupo de esto, sino de cómo entender esa “gravitación”. Ella puede comprenderse como aquella capacidad que tiene una obra o el conjunto de la obra de un escritor por ser leída, tránsito histórico mediante, desde otro formato literario que aquel ejecutado en el original. En este orden, *El innombrable* es hoy una obra teatral, de la misma manera en que *El manifiesto comunista* es hoy un extenso y cautivante poema que abre la belleza conjetural de nuestro siglo (¡Carlos Marx debía intuirlo!). Es esta calidad de un texto por operar o no ese “desplazamiento” lo que podrá definirlo como “clásico”. Beckett lo expresa en *Molloy*: “[aquello que está] cuidadosamente ejecutado hasta el final me ayudará a soportar las largas angustias de la libertad y el vagabundeo¹.

Abordar esta operación es, por esto, entender el vasto sistema de pertenencias epocales que hicieron de las páginas de este escritor un camino de migraciones lexicales para sus personajes. Busco estas pertenencias en el territorio en el que Jacques Lacan ubica la noción de “campo” para abordar los estudios transculturales y translingüísticos del psicoanálisis. Éste es ese campo migrante y conversacional, el del “vagabundeo”. Es mejor expresado desde el sentido que se infiere del pensamiento de Edward Said, antes que en la noción que opera desde la inscripción de Pierre Bourdieu. Allí busco remitir este “campo beckettiano”, que excede el campo predicativo habitual de la literatura bélica al que se remitiría la apelación del sociólogo francés.

Primera anécdota y excusa biográfica

La Primera Guerra Mundial fue sólo un eco escuchado en Fokrock, una muy burguesa comuna protestante de los alrededores de Dublin (tal vez más que un eco, ya que su padre hizo promesas belicistas), mientras la nación irlandesa se constituía en las Pascuas de 1916. Yeats escribía, para entonces, su maravilloso poema y Thomas MacDonagh no podía decir sus versos porque lo acababan de fusilar. Para él, Pascuas sangrientas. Pascuas alejadas de las islas Aran,

a donde regresó para soñar, como los personajes que John Synge trae de la muerte. El delito de MacDonagh fue hablar del heroísmo en luto:

Sus canciones eran una pequeña frase
de la canción Eterna,
ahogado entre las baladas de esas arpas
cada vez más ruidosas, cada vez más extensas.
Su tarea fue de una sola palabra,
un grito solitario
en una noche sin eco que convocase
a la risa o al lamento.
Pero sus canciones conmoverán a nuevas almas,
las sonoras arpas mudas,
y sus acciones completarán los ecos
cuando el alba haya llegado².

En estos borradores, voy a referirme a esas escrituras que, asociándose con la experiencia de las dos guerras, escribirán el campo beckettiano y su situación. La operación que propongo es la de situarlo o hacerlo emerger entre esas dispares voces líricas, antes que trabajar sobre el universo interpretativo que soporta la obra del irlandés. Me pregunto si hoy, todavía, es posible recrearlo.

Segunda anécdota y excusa biográfica

La segunda guerra fue “la guerra” de Samuel Beckett. Dice André Brink, en una de sus novelas, que se es libre cuando al elegir se tiene plena conciencia de cuanto se deja atrás. Y el escritor sabía que dejaba una isla neutral por un país con presente luctuoso.

En esa guerra, ya en suelo francés, la Resistencia contó con el dominio y conocimiento del alemán que poseía el escritor. La Gestapo llegó a saber quién era el dactilógrafo y el políglota que brindaba información a los insurgentes sobre el desplazamiento de tropas en el territorio ocupado. Identificado el traductor de mensajes radiales de maniobras, Beckett y Suzanne Déchevaux-Dumesnil, su mujer, se hicieron agricultores en Roussillon, sin abandonar la resistencia. La historia termina cuando De Gaulle entrega la Cruz de Guerra a un escritor irlandés que no tenía la menor idea de los peligros y temeridades a los que se había expuesto. Casi la misma historia de Paul Éluard, que enfrentó a los SS con un pedazo de salchichón cuando llegaron a su departamento a buscar documentación subversiva. Si el poeta francés sobrevivió entre los versos de *Libertad*, Samuel Beckett reencontró su escritura en las noches libres que le dejaba su oficio de labriego en la Provenza. La gran biografía queda en manos de James Knowlson: Beckett había regresado al continente, después de todo, a vivir la guerra. Iba a despedirse literariamente de su primer idioma al escribir *Watt*.

La novela se ubica en los términos estilísticos de *Finnegans Wake*. El autor teatral galés Dan Baron Cohen dio una pista sobre la “puesta en lectura” de la obra de Joyce: “Ese texto es un poema”, me dijo. Nueva tierra, nuevo idioma, para evocar así la fórmula de Heidegger y poner en práctica la expresión del sudafricano Brink.

El territorio de la lírica, contemporánea a la producción dramática de Beckett, puede ser un ámbito donde explicar las tensiones que habitan el canon estético que opera desde el Romanticismo en adelante. Este campo no se define en torno al empleo terrorista que los estudios culturales y teatrales hacen del prefijo “post-”. Con su utilización indiscriminada se

quiere caracterizar el menú de ejercicios que la modernidad debe realizar para evitar la anorexia. No estoy de acuerdo. No hay formatos dramáticos tan viejos y retóricos como todos los que asoman la nariz en la post-modernidad. Esto quiere decir que no hay en ellos novedad alguna. Suele encontrarse pretensión y una buena dosis de narcisismo, en todo caso.

Hay que retrotraerse, creo, en este sentido, a 1836, a *Woyzeck* y su representación del mundo, a sus héroes y antihéroes nacidos del Homunculus, la criatura experimental que crea Johann Wolfgang Goethe y que funda las nuevas tecnologías de la escena y de la pantalla. En ese régimen, que claudica, está la renuncia que el sistema de las artes de nuestro tiempo hace de la ecuación “arte” versus “vida”. Lo que nuestro tiempo ha clausurado es la idea de “destino”. Esto es, ha concluido con el proyecto que Schiller tramara en *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Si el primer término es asociado con la Naturaleza, el segundo es explicado por un ir en busca de la Naturaleza perdida.

Esta clausura se lee en la poesía europea que emerge de las dos conflagraciones mundiales. Determinan el final del juego, el final de una partida que deja el mismo lenguaje librado a sus posibilidades combinatorias, fuera de toda construcción evocativa. Hans-Thies Lehmann asocia el campo lírico, la escritura post dramática y el espacio escritural beckettiano³.

Si la operación del Realismo, leída en los protocolos más usuales, convoca un referente que permite estabilizar el mundo, otorgarle credibilidad, el lenguaje que desmienta esa complicidad, denuncie sus intereses creados, buscará construir una imagen exacta. ¿De qué? Si digo “de lo real”, estamos recorriendo el mismo sendero. Pero estoy pensando ahora en Gertrude Stein y cómo ella ejecutó el programa de Leonardo Da Vinci: “*La pittura è cosa mentale*”, escribe el genio en su *Tratado*. Es aquello que en el mismo sentido dice Samuel Beckett:

Deja a la pluma el tiempo de tomar nota. No la veo, pero la escucho detrás. A veces, no quiere. Cuando no quiere, continúo. Demasiado silencio no puedo. O es mi voz demasiado débil por momentos. La que sale de mí. He aquí el arte y la manera⁴.

En esta dirección, hay un orden temático y hasta figurativo que puede crear un campo de asociaciones desde *Esperando a Godot* hasta *Acto sin palabras*. Este campo puede definirlo la poesía hermética italiana y la primera producción lírica del soldado Giuseppe Ungaretti. Es él quien descubre en la trinchera la silueta del arbolito atómico presente en las dos obras: *Si sta come/d'autunno/sugli alberi/le foglie*⁵.

El breve texto opera en ecolalia con *Girovago*, apunte de trinchera que tiene la forma de una última carta. No seamos indiscretos y contentémonos con sólo la primera línea, simple confesión beckettiana: *In nessuna/parte/di terra/mi posso/accasar*⁶.

La palabra, en la poesía hermética, se retira del mundo, busca como refugio su mínima expresión. Es una palabra “caquética”, una voz que resiste en sobrevida contra aquella “banalización del mal” evocada a lo largo de la reflexión de Jorge Semprún y Hannah Arendt.

Ungaretti escribe sus poemas de guerra en el frente de Versa o junto a su “árbol mutilado”, en Cotici⁷, mientras el joven Ludwig Wittgenstein, teniente del imperio Austro-Húngaro, trasladado al frente italiano en abril de 1918, esconde en su mochila de prisionero, en Cassino, los últimos apuntes de su libro filosófico (¿o tendré que decir libro de poemas?). ¿El *Tractatus logicus-philosophicus* puede escaparse de la mano de los científicos del “Círculo de Viena”? Es posible que la literatura aforística proponga ese desplazamiento en nuestros días. Si al afirmar que “de lo que no se puede hablar hay que callar” la sentencia filosófica está

clausurando poéticamente toda metafísica, un autor teatral vagabundo de los idiomas confirma la definición de Goethe: “Que no se busque nada detrás de las superficies. Ellas son el secreto”. La palabra ya “no es regalo directo de Dios” (Beckett *dixit*); la palabra no dice, “muestra” (Wittgenstein *dixit*). Esta última operación expresa los términos de la poesía “hermética” y la de una serie dramática que se remonta a Georg Büchner y la composición de las veintisiete escenas de su *Woyzeck*.

Si los versos de *La alegría* “muestran” silencio, aniquilación, la muerte se da en esa escena que revela la operación fascista que pretende mutilar las propiedades endogénicas del lenguaje. El hermetismo de Ungaretti se sitúa allí. Contra esa maniobra. El soldado Woyzeck opera en la misma dirección; para él, la calidad del discurso dramático abandona el territorio catafórico que constituye la composición de la réplica⁸.

Esa endogenia que se ejecuta en *Bing* o en *Imagination morte imaginez*, también está presente en *La última cinta*, donde el irlandés quiebra la premisa del Corneille de *Mélie*. El francés proclama, en su prefacio de 1660, que la obra teatral es “una pintura de la conversación de las personas de bien”⁹. Aquí la situación de enunciación recupera la de *El innombrable*, preguntándose sobre la procedencia y el sentido de “*cette voix qui parle*”. Krapp no tiene dos edades, ni dos vidas; los recuerdos llegan de una voz sin articulación catafórica. En la misma dirección podría hablarse de la obra poética de Mario Luzi o de alguna de sus obras teatrales estrenadas en los años '90¹⁰.

La narrativa documental de Max Deauville se desplaza hacia una fórmula lírica en tanto disuelve los deícticos espaciales:

La verdad, descorazonada, se refugió en un pozo. Y todavía tenemos la ilusión de creer que es bella porque está desnuda. (...)

La muerte grita, chilla, se acerca. No es la muerte de antes, solemne, colgada de una cama, ni aquella que guadaña el sol de aquellos que marchan frente en alto hacia la luz. Es la muerte ruin que asesina en un agujero, en la tierra, el barro, en la tumba ya abierta. Estamos en los confines del mundo, al borde del abismo. No tenemos ni hierba, ni rama de donde asirnos. (...)

Hablamos del frío, del hambre de la miseria pero no encontramos palabras para describir el rictus de la nada. Ella nos persigue a lo largo de las rutas interminables¹¹.

Flandes, país pequeño, país de campesinos y de pintores. La guerra les llevó la luminosidad consagrada. Mac Deauville continúa esa operación y disuelve los márgenes, los contornos referenciales y “sus rutas interminables” sólo encuentran horizonte entre las páginas de un libro.

En el espacio de la segunda conflagración europea propongo leer un par de líneas de la escritura aforística de Leo Longanesi¹². La referencia al universo bélico se construye como síntoma de un régimen en descomposición. “Síntoma”, esto es, palabra atrapada en un cuerpo. Ese cuerpo es denominado “letra”. Hay un juego de tensiones entre la grafía y la voz. Tensión donde cada término esconde al otro. *El arte y su manera*, entonces. Por esto, aquí se encuentra un registro beckettiano en su obra, un momento en el que se propone un juego de equívocos que funda el sistema de la réplica, tal cual es reconocible en los clásicos de la dramaturgia del irlandés.

El siglo XX vio a la configuración de la réplica saturar su dinámica perlocutiva. Ella cayó bajo el peso del agobio. De esto nos habla, solitariamente, Antonin Artaud. El diálogo ya no es diálogo. Es diálogo de sordos. La escritura de la réplica se constituyó como factor distributivo

de información. Información que el texto dramático ejecutó siguiendo al pie de la letra los esquemas comunicacionales que fueron creciendo a merced de acumulación y desenlaces surtidos. Ese pacto informativo creció, explica Zygmunt Bauman, consumiendo ingentes cantidades de olvido.

La cátedra universitaria pretende que las vanguardias y sus vástagos tardíos o vernáculos fueron los autores del quiebre de la afasia de la réplica a la que aludo, restaurando el espacio conversacional que le es inherente, al desarticularlo. La Academia cree que esto se lee en los procedimientos compositivos propios del futurismo, el expresionismo, el surrealismo, el absurdo y las variables que se ofrecen generosas a cuanto dispositivo de clasificación ande suelto por allí. No estoy de acuerdo: lo que las vanguardias ejecutaron como estrategias compositivas fueron la expresión de un síntoma, esa palabra atrapada en un cuerpo, entonces, que expresa la asfixia de una réplica dramática, que no restituye la palabra a los personajes sino que la convierte en mojón de una carrera de saltos.

De saltos por obstáculos. Quien ejecuta la maniobra de liberación de la réplica, quien le arranca la mordaza es Sam Beckett y sus procedimientos pueden ser leídos tanto en la poesía hermética del período bélico como en los textos de Deauville. Ahora cierran los ojos y escuchen la palabra de Beckett al caer en el fondo de un pozo de agua (el hermetismo); escuchen cómo cae en cualquier pozo de agua, en todos. (Max Deauville)

Ahora continúo con Longanesi.

Hacia 1943, a propósito de un soldado artillero que regresa vencido del invierno soviético y que recuerda a sus compañeros, el escritor italiano escribe, no dejando de sustraerse a cierta clave humorística, su *Parliamo dell'elefante*. Allí está uno de los ideogramas identitarios de *Esperando a Godot*:

-¿Qué esperan?

-No lo sé, pero esperan algo que sin embargo debe llegar.

Quien regresará entre las sombras, entre un manifiesto de los vencidos de las filas alemanas, es el poeta Wolfgang Borchert¹³. Poeta del verso clandestino. Su obra alberga el inmanente tránsito espacial de la escena beckettiana en los términos que se establecen desde *Una obra abandonada*.

Borchert y su voz:

Solamente las guarniciones de muertos están todavía de pie. Los cañones, sin embargo, tendidos como bestias originarias, helados esqueletos, despojos. Los héroes florecen herrumbrados. (...)

No tendremos nunca más arena entre los dientes por la angustia. Nunca más marcharemos juntos, cada uno marchará solo. Bello. Difícil. No tener a nadie, porfiado, gruñendo, la noche...

No tenemos más necesidad de poetas con una buena gramática. Para la buena gramática nos falta paciencia. Los que dicen árbol por árbol, mujer por mujer, y que dicen sí y que dicen no: fuerte y audiblemente y triplemente y sin conjunción.

No tenemos tiempo para el punto y coma, las concordancias nos idiotizan y las naturalezas muertas nos violentan: nuestros cielos son violetas. El violeta no nos da tiempo para la gramática...

La noche está llena de muerte. Nuestra noche. Nuestra noche en la muerte del sueño. Las chicas violetas, lo saben, y el día después están todavía sin color por el desamparo de nuestra noche. Nuestro día después está lleno de soledad.

Escribe Beckett, aunque su pluma se resista, que su vida no fue nunca una calle hacia algún lugar, sino simplemente una¹⁴. Artes y maneras, como esa única calle que le resta a Wolfgang Borchert. Su inscripción poética borra el sujeto del enunciado, lo escinde, no lo configura como plural. Sujeto convertido en esquirilas de granada. En esta misma dirección Edward Kienholz configura su personaje pictural: “Puedo ver el resultado de las ideas en los deshechos de la cultura”¹⁵.

La más reciente dramaturgia europea, muestra esa operación. No me refiero expresamente a la obra de Valère Novarina o de Alessandro Baricco y sus trabajos escénico-vocales sobre la palabra, ya conocidos y abordados con frecuencia. Estas dramaturgias pueden implicarse en los manifiestos de Pier Paolo Pasolini¹⁶. Me remito a la obra de Patrick Lerch, de Paul Emond, de Alfonso Armada, de René Kalisky, de Stefano Benni, de Jean-Christophe Lauvers, de Veronika Mabardi, de Jean-Marie Piemme, de Michèle Fabien. Los factores compositivos de sus escrituras teatrales -y digo esto desde una perspectiva generalizadora-reencuentran algunas maniobras propias del campo beckettiano: ausencia de déicticos espaciales, puntuación recortada (asociable a aquella propia del hermetismo italiano), recuperación temática (Lerch, Piemme), indeterminación del perlocutor en monólogo, resemantización (Fabien, Armada, Kalisky), reescrituras del ámbito escénico (Paul Emond).

Procedimientos por los cuales la lírica bélica sustrae el dominio poético a la enunciación literaria. Como Beckett, ella expone, muestra la voz, sólo la voz.

¿Quién es capaz de escucharla?

Tal vez Arcas, respondiendo a Agamenón, en los primeros versos de *Ifigenia*.

NOTAS

¹ Cfr. Beckett, Samuel. *Molloy*. Madrid, Lumen, 1999.

² “De un poeta patriota”, traducción de Gabriela Charosky, adscripta del área de Literaturas Europeas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

³ Cfr. Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique*. Paris, L’Arché Éditeur, 2002.

⁴ Cfr. “Assez”, en Beckett, Samuel. *Teste-morte*. Torino, Einaudi, 1969. (T. del a.)

⁵ “Soldados”, poema escrito por Ungaretti en *Bosco di Courton*, en julio de 1918.

⁶ “Vagabundo” fue escrito en *Campo di Mayli*, en mayo de 1918. Ungaretti lo recoge en *L’allegria*, su primer poemario que reúne textos escritos entre 1914 y 1919.

⁷ Me refiero a *Los ríos* escrito el 16 de agosto de 1916: “Mi tengo a quest’albero mutilato/abbandonato in questa dolina...”.

⁸ Cfr. Finzi, Alejandro. “*La science sur scène ou le reveil de la poésie: Büchner et Elmer Rice*”, en Garbagnati, Lucile (Comp.). *Quel répertoire théâtral traitan de la science?* Paris, L’Harmattan, 2000.

⁹ Cfr. Corneille, Pierre. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, tomo I.

¹⁰ Cfr. *Io, Paola, la commediante*.

¹¹ Cfr. Max Deauville. *La Boue de Flandres*. Bruxelles, Éditions Maurice Lamartin, 1922. (T. del a.)

¹² Cfr. Edición de Longanesi, Roma, 2005. Leo Longanesi, escritor y editor italiano del período fascista. En su obra recurrió frecuentemente a la inscripción paródica, a la semblanza caricatural, al retrato situacional humorístico.

¹³ Wolfgang Borchert (1921-1947). Intervino en el frente ruso y fue dado de baja. Autor de la obra teatral *Afuera, ante la puerta*. “...quisiera ser por lo menos/cuando muera/un farol/que solitario por la noche/cuando todo el mundo esté durmiendo/converse con la luna/tuteándola, por supuesto”. Recuerdo estos versos asociados inevitablemente, con los de Alberto E. Mazzocchi.

¹⁴ “Nor will I go out of my way to avoid such things, when avoidable, no, Y simply will not go of my way, though Y have never in my life been on my way anywhere, but simply on my way”, en Beckett, Samuel. *From an abandoned work*. (Ob. cit.)

¹⁵ Edward Kienholz (1927-1994), representante excluyente del *pop-art* norteamericano.

¹⁶ Cfr. Pier Paolo Pasolini. “Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro”. *El público*. Madrid, verano, 1984. Aquí Pasolini propone su “poética de la palabra”.

LA NOCIÓN DEL PERSONAJE EN EL TEATRO FUTURISTA ITALIANO

(En Finzi, A., Comp., 2010. *Literaturas europeas y siglo XXI*. Neuquén: Educo, p. 9-18.)

Las características del teatro futurista se asocian a las que ese movimiento exhibe en el sistema de las artes¹. En este sentido, puede hacerse un repertorio de definiciones que, emergiendo de los manifiestos de Marinetti, se asocian con las que se pretenden para el dominio de la literatura y las artes plásticas. Lo que es ciertamente más complejo es precisar la emergencia, en primer lugar, de las fuentes y, en segundo término, de los compromisos estéticos que sobrevendrán durante el siglo XX y que la escena futurista revela en su configuración dramática.

El teatro del novecientos italiano y europeo es una “máquina escénica” harto difícil de reconocer en un ejercicio panóptico. La ilustración dramática del naturalismo francés, el teatro de variedades, el palco lacrimógeno de sagas históricas y sentimentales agobian el proscenio milanés, turinés, napolitano y romano. La configuración del personaje procedía de las determinaciones que el actor proponía desde su corpulencia, su rostro, su registro vocal y la energía con la que consumía mimesis en la escena. Esto es, los modos en que el actor se introducía en la piel del personaje y lo encarnaba. Intérprete y personaje se identifican. El papel del comediante no es otro que el de dar un alma al personaje². Un alma y un cuerpo. El actor toma posesión del personaje, lo devora seleccionando cuidadosamente los platos de su menú: texto, espacio escénico y extraescénico, memoria emotiva, respiración, ubicación de la voz, sistema de entonación, repertorio de movimientos y poses. Nace el personaje. El actor es el personaje y toda la platea puede llorar o reír a mandíbula batiente. ¿Cuál era la situación del espectador?: la de un péndulo que oscila del comienzo al fin de la pieza entre la esperanza de que el héroe cumpla con su cometido justiciero y el temor de que fracase en su intento. Esto en una escena declamativa, como la de Gabriele D’Annunzio, en *La città morta* o en *La figlia di Iorio*. También la dialectal, la de Pirandello, en *Liola*, pieza estrenada en Roma, en 1916.

Frente a esta escena exhausta, el futurismo italiano exhibe un teatro que propone al espectáculo lo que sigue:

- un personaje sin composición psicológica
- un personaje marioneta
- un trabajo compositivo de vertiente gimnástica
- un trabajo compositivo del actor que propone la improvisación
- un espectáculo “sintético”, esto es, de corta duración
- un trabajo compositivo paródico
- un espectáculo sin perspectiva ni profundidad figurativa y sombreados
- un espectáculo que quiebra la secuencia narrativo-episódica
- un espectáculo que desabastece el glosario de las convenciones dramáticas constitutivas del realismo.

El ensayo de Marinetti es, en primera instancia, paródico pero no original. En 1905, da a conocer *Le roi Bombance*³, cuyos precedentes compositivos son Alfred Jarry su *Ubú rey*, Rabelais y su atmósfera pantagruélica y, ciertamente, Jerónimo Bosch, “El Bosco” y las criaturas de sus cuadros. La obra, según una expresión del propio autor, lo convirtió en el dramaturgo “más silbado del siglo”. Para *El rey Jolgorio* es el universo culinario, el hambre y el canibalismo de una sociedad europea, aquello que se retrata en un reino de opereta y aquello que desmiente el universo del simbolismo francés. Pero la asociación entre la obra de

Marinetti, su texto más extenso, y la del autor francés no es argumental. Las dos obras tienen líneas anecdóticas diferentes. La asociación o el plagio, si se prefiere, llega desde la figuración del personaje protagonista en su matriz escénica, el *physique du rôle*. En ambos casos, se parodia la preocupación retratística de la configuración del personaje en escena. Su sistema de notación accional escénica es el que quiebra de plano la notación naturalista.

Mientras que el *Ubú rey* nació en diciembre de 1896 (Alfred Jarry había presentado una inventiva en el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë), la obra de Marinetti nació casi tres lustros después. La primera emergencia de una experiencia actoral y escénica precisa: las farsas escolares escritas y representadas por el francés en su propia casa de Rennes, en un retablillo adolescente llamado Le Théâtre des Phynances. La obra del italiano, por su parte, tiene una excluyente procedencia literaria y espectacular. Marinetti es, ante todo, un crítico espectador teatral. Su escritura escénica da cuenta, casi de modo excluyente, de su oficio de autor de manifiestos, como el *Técnico*, que data de 1912.

El actor futurista trabaja sobre la dimensión gramatextual de su personaje, no sobre una dimensión lírica ni sobre la del extrañamiento brechtiano. Lo hace sobre Meyerhold enfrentándose, como él, a la escuela naturalista.

Este ensayo compositivo puede advertirse en *Il teatrino dell' amore*, drama de objetos, de 1920. Texto brevísimo que relata, con cuatro personajes -la Mujer, su Marido, la Niña y el Recién Venido- la usual aventura de un triángulo amoroso.

El texto dramático del autor italiano es, al mismo tiempo, una miniatura perfecta antes que, espectacularmente, un texto inscripto en el territorio de la velocidad y la electricidad pregonada a lo largo de sus manifiestos.

(...)⁴

La obra es, por un lado, el reino de la gestualidad mimética, asociable a otro de los manifiestos del autor, publicado en 1921⁵ y leído en París, ese mismo año, en el Théâtre de l'Oeuvre; por el otro, el dominio de la sonoridad pura, no musical, tal como será revelada para el teatro radiofónico⁶. Por otro lado, texto dramático y texto escénico se confunden, son uno solo. La puntuación de las acotaciones es una marcación de puesta en escena antes que una inscripción naturalista de las didascalías. El empleo que el actor hace de su gestualidad se asocia con una concepción geométrica, pero no expresionista, y paralelística del espacio escénico. Personajes de acciones dobladas. Eso se superpone con el tratamiento de los usos en paralelo de los objetos, que muestran una rítmica combinación de puestas que se abren y se cierran. Escribió Marinetti para el programa de mano de la noche del estreno:

He querido dar vida no humana a los objetos. Los personajes más importantes son el *teatrino*, el *buffet*, la alacena, que no son humanizados, sino que dan humanamente la temperatura, su dilatación, el peso que soportan, la vibración de las paredes. Estos tres personajes viven en los nervios de la niña mientras ella escucha en la puerta de su madre⁷.

La gran historia podría ser extra-escénica, pero tal vez sólo cabe en el pequeño teatro que duplica lo que el sueño no contiene.

NOTAS

¹ El célebre manifiesto de Marinetti, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 (...).

² Cfr. André Villiers (2004). *L'art du comédien*. France, PUF.

³ *Il re Baldoria*, tragedia satírica in quattro atti, in prosa. Estrenada el 3 de abril de 1909, en el Théâtre de

l'Oeuvre, en París, con puesta de Aurélien Lugné-Poë.

⁴ (T. del a.) La primera representación de esta obra tuvo lugar el 1° de febrero de 1915, en Ancona.

⁵ "Tactilismo, manifiesto futurista" publicado en *Comoedia*, enero de 1921, Milano (...).

⁶ Me refiero al drama radial *Violetta e gli aeroplani*, que data de 1932.

⁷ Tanto la obra como el extracto del programa de mano aquí traducido pertenecen a Marinetti, Filippo Tommaso (2004). *Teatro*. Milano, Mondadori.

MARINETTI: LITERATURA, ARTE Y TEATRO

A cien años de la publicación del *Manifiesto futurista*

(En Finzi, A., 2010. *Literaturas europeas y siglo XXI*. Neuquén: Educo, p. 19-28)

“La vélocité est à sa place dans l'être intérieur”.
(Michaux. *Un certaine plume*)

“Voi non siete pazzi, ma ci fate impazzire tutti!” Esto, y elogios similares, rociados de una buena canasta de tubérculos varios, recibía Filippo Tommaso Marinetti cuando caía el telón luego de sus representaciones teatrales. Lo llamaban, para variar, “El rey del silbido” y esto, muy lejos de amedrentarlo, como lo demuestra su “Manifiesto de los dramaturgos futuristas”, le daba ánimos y lo desafiaba a continuar¹. A este manifiesto debe sumarse otro, una denominada “Carta abierta a mis silbadores triestinos”². El primero de los dos propone a los autores un repertorio de acciones que debe seguirse con todo cuidado:

- 1) El desprecio por el público, en particular ese público de la primera representación, el de la rivalidad entre los sombreros de los caballeros y el maquillaje de las damas; entre los ricos de digestión laboriosa que ocupan los palcos.
- 2) El horror por el éxito inmediato que suele coronar los espectáculos mediocres y banales.
- 3) Los autores sólo deben preocuparse por aportar a la escena una absoluta originalidad innovadora, rechazando un teatro que parte de lugares comunes y previsibles.
- 4) Los temas asociados con el triángulo amoroso y el adulterio, ya hartos difundidos, deben desaparecer.
- 5) El desprecio por las obras que sólo buscan hacer reír o hacer llorar, los espectáculos que buscan la piedad como los que relatan la historia de una madre que pierde a su hijo o aquellos en que una muchacha no puede casarse con su enamorado.
- 6) El desprecio por todas las reconstrucciones históricas. Hay que introducir en el teatro la sensación del dominio de la máquina, las nuevas corrientes de ideas, los grandes descubrimientos de la ciencia del siglo XX.
- 7) El arte dramático no debe hacer fotografía psicológica.
- 8) No puede existir arte dramático sin poesía, esto es, sin sueño y sin síntesis. El dramaturgo utilizará el verso libre que es la móvil orquestación de imágenes y sonidos, que pasan de la prosa más simple al ritmo de las pasiones, en estrofas de cadencias caóticas, según se trate de anunciar la victoria de un pueblo o la muerte gloriosa de un aviador.
- 9) Es necesario destruir la obsesión por la riqueza de los hombres de letras.
- 10) Los actores deben someterse a la autoridad de los autores. Hay que abolir la costumbre grotesca de los aplausos y los silbidos. Ella puede servir como barómetro de la elocuencia parlamentaria pero nada tiene que ver con las obras de arte.
- 11) Sin embargo, debe enseñarse a los autores que deben tener la voluntad de ser silbados. Hay que desconfiar de los aplausos porque suelen estar asociados con los espectáculos mediocres, banales o demasiado bien digeridos.

La carta escrita a los silbadores de Trieste, por su parte, se ocupa de una dimensión diferente: la implicada en la relación entre literatura, artes escénicas y políticas. Mucho se ha trabajado en torno a la relación entre Marinetti y el fascismo. Idéntica asociación se establece entre Giuseppe Ungaretti³ y la política de su tiempo, como es el caso, asimismo, de Ezra Pound

y de Luigi Pirandello⁴. Sin embargo, en el caso Marinetti, cabe preguntarse si existe alguna asociación justificable entre el repertorio de nociones exploradas por el futurismo⁵ y la progresiva “romanización” inducida desde el aparato fascista en el sistema de las artes. Existió el sueño de recuperar, en el territorio militar y político, el cuerpo y la efigie del imperio. Recuértese la aventura italiana en África, el estado fascista alentó la recuperación de la estatuaría romana en el dominio de las artes escénicas, y de las artes visuales y, también, la música, sirviéndose de los medios masivos de comunicación. Nada tenía que hacer, nada podía ejecutar allí la estética futurista, al menos aquella enunciada en los manifiestos teatrales nacidos de la pluma de Marinetti. El saludo futurista al reino de la velocidad, al de los aviones, al de la radiofonía, con todo, parece retratar la jerga del totalitarismo italiano, sin trámite alguno. Sin embargo, textos como *Il soldato lontano* parecieran desmentir, por su denuncia antibelicista, lo que acaba de subrayarse. Antes bien, puede asociarse con Kragler, el personaje que Bertolt Brecht hace regresar del frente de batalla en *Tambores en la noche*⁶.

Esto debe hacernos pensar que la estética y el teatro marinettianos, tradicionalmente abordados desde una ecuación opositiva, debe volver a considerarse. Es que la relación entre una escena melodramática, declamativa y figurativa *versus* una escena de alta codificación expresiva no explora todo el universo de la construcción del sistema futurista. En el dominio específicamente teatral, esto se revela con toda nitidez; si se recuerda, en la película *Tiempos modernos*, la escena en la que Carlitos Chaplin y su gordo compañero trabajan en una cadena de montaje, con una pinza en cada mano, ajustando piezas y tornillos que corren velozmente, podemos reconocer el tipo de expresión corporal que introduce la revolución industrial: el movimiento se adapta a la cadencia y al ritmo de la máquina; es reproducido en serie, geometrizado, restándosele toda capacidad subjetiva, todo dominio de expresión psicológica. El movimiento es funcional a una organización reguladora.

De la fábrica y su cadena de montaje nos vamos a la ciudad, a las colas que hace la multitud en la vida cotidiana, a la organización del tránsito peatonal y vehicular, a las pautas de consumo en todos los órdenes. Esta geometrización y espacialización de la gestualidad puede leerse y graficarse en el teatro danza, desde un espectáculo como *Berlin Alexanderplatz* con coreografía de Pina Bausch⁷, las escenografías producidas en Bruselas después de 1988 por Patrick Bonté o las obras más recientes de Karole Armitage para la Compañía de danza de Lorraine.

Mientras tanto, tenemos un Marinetti multifacético: aquel que trabaja en torno a la noción y práctica del actor; aquel que se interroga sobre los problemas de la recepción teatral y, finalmente, al dramaturgo, comprendiendo aquí no sólo este oficio sino también el de autor de los manifiestos. El primero, aún cuando reniega del régimen actoral pasatista, aquel que honra el trabajo de la Duse o de Sarah Bernhardt, breva en uno de sus componentes compositivos, la declamación. Recuértese el ensayo de Maeterlinck por que desaparezca el actor de escena dejando la máscara originaria como dispositivo de construcción del personaje. Este es el ensayo que podemos encontrar en su obra *Les aveugles*. El mismo, asociado con el de la súper marioneta de Gordon Craig, explora en la escena una nueva dimensión en la configuración actoral: se busca no ya un actor atento a constituir en las tablas el simulacro de un relato heroico, sino un actor que se apropie de los medios del trabajo en serie de la máquina, que robotice la constitución figurativa, le imprima la búsqueda de una iteración visual propia del incipiente arte cinematográfico, a través de ensayos de mecanización del gesto que se reproduce en un *continuum* ya no anecdótico, sino visual y fotográfico. En auxilio de esta tentativa llegó Meyerhold y la biomecánica. Esto, en tanto el actor del futurismo

italiano hace cómplice a su personaje no ya de una anécdota catastrófica inmersa en una dimensión temporal propia de la distinción entre tragedia y comedia, sino de la dimensión gramatextual de la escena. Se trata de componer un personaje sólo como parte de un decorado. El personaje es uno de sus elementos en una concepción geométrica del espacio.

Por lo demás, debe comprenderse su sistema de acciones, no con un registro emocional, asimilable a una tradición lírica, por ejemplo, la de D'Annunzio o la de Bertolt Brecht⁸, sino como deudora de la técnica circense y gimnástica. La misma ejecuta el programa de la escuela de Meyerhold que, desde 1906, buscaba tomar distancia de la escuela naturalista. Meyerhold y V. N. Soloviev propusieron, en 1914, en San Petersburgo⁹, un conjunto de dieciséis ejercicios, número que iría creciendo con los años, destinado a actores a los que se sugería descartar la memoria emocional como árbitro compositivo del personaje. En su lugar, el entrenamiento apelaba al boxeo, la mencionada gimnasia circense, la *Commedia dell'Arte*, el clown, la interacción con objetos de utilería, el *music hall*, el quiebre gestual en un universo codificado, con variaciones rítmicas de una gran variable compositiva de la extrema rapidez hasta la lentitud extenuante, aunque no la que es reconocible en el melodrama. Estos factores son ilustrados por Marinetti en su Manifiesto sobre las artes de Variedades de 1913, todavía un año antes de su visita a Moscú, otoño entrante¹⁰. La propuesta de Marinetti es la de crear en el arte *il meraviglioso futurista*, lo que para el actor se traduce en un trabajo en las tablas que debe asegurar lo que aquí sigue:

- a) potentes caricaturas
- b) rasgos de lo ridículo
- c) ironías impalpables y deliciosas
- d) símbolos enmarañados y definitivos
- e) cascadas de hilaridad irrefrenable
- f) profunda analogía entre la humanidad, el mundo animal, el mundo vegetal y el mundo mecánico
- g) muestras de cinismo revelador
- h) toda la gama de la risa y la sonrisa para distender los nervios
- i) toda la gama de pavadas, de tonteras, de lo absurdo que estimulan insensiblemente la inteligencia hasta el borde de la locura
- j) pantomimas satíricas instructivas
- k) caricaturas del dolor y de la nostalgia fuertemente impresas en la sensibilidad por medio de una gestualidad exasperante por su lentitud espasmódica dudosa y cansada
- l) palabras graves ridiculizadas por el gesto cómico, palabras sin formas, palabras de bufón.

El segundo aspecto de Marinetti en el futurismo teatral es el que concierne a su labor como dramaturgo. Jeffrey T. Schnapp¹¹ considera dos momentos bien diferenciados en su muy abundante producción autoral. El período del teatro de extensa duración, que comprende: *El rey Jolgorio*, *Vulcano*, las sucesivas versiones que confluyen en *Electricidad sexual*, *El tambor de fuego*, *El océano del corazón*, *Prisionero* y *Locomotoras*, entre las más reconocibles. El período de teatro breve, que se abre en dos orientaciones: la primera, que comprende las obras asociadas a los manifiestos que van de 1914 a 1917; la segunda, las obras escritas con posterioridad al Manifiesto de la Sorpresa, de 1924¹², y en la que distingue obras cuyos emergentes son su extrema brevedad, la escritura de *cabaret* y la escritura del esquema circense, es decir, aquel que propone un guión de acciones, de secuencias y de números artísticos.

NOTAS

¹ Se trata del “Manifiesto dei drammaturghi futuristi”, publicado el 11 de octubre de 1910 en la revista *Poesia*, de Florencia. También circuló, por la época, en forma de volantes.

² Se trata de la “Lettera aperta ai miei fischiatori triestini”, publicada en 1924.

³ El primer poemario de Ungaretti, *La alegría*, fue prologado por Benito Mussolini.

⁴ Pirandello fue embajador cultural de su país durante el período fascista.

⁵ El primer manifiesto fue editado por *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. Debía aparecer a fines del año anterior pero lo impidió el terremoto de Messina. (...)

⁶ La primera representación de *Il soldato lontano* tuvo lugar el 8 de enero de 1916, en Florencia, con dirección de Bruno Corra.

⁷ Nancy, Théâtre Municipal, temporada 1983, sobre la novela homónima de Alfred Döblin.

⁸ Me refiero a *Baal*, que Bertolt Brecht escribió en 1920, inspirándose en la estética expresionista, tanto en el orden temático como estructural.

⁹ Esta experiencia respondía contra el método desarrollado desde comienzos del siglo por la Escuela de Arte de Moscú.

¹⁰ *Il teatro di varietà*, se imprimió como volante en septiembre de 1913.

¹¹ Cfr. “Introduzione”, en Marinetti, Filippo Tommaso. *Teatro* primer volumen. Milano, Italia, Oscar Mondadori, 2004.

¹² Publicado en la revista *Noi*, de Nápoles. Tiene un título alternativo: “Il teatro antipsicológico astratto di puri elementi e il teatro tattile”.

A PROPÓSITO DE “UN GOLPE DE DADOS NUNCA ABOLIRÁ EL AZAR”

(En Finzi, A., 2010. *Literaturas europeas y siglo XXI*. Neuquén: Educo, p. 29-34)

“La obra de Odilon Redon
nunca debió ilustrar el poema de Mallarmé”.
(Kratz. *Éloge de la curiosité*. 1931)

¿Fue William Shakespeare quien escribió las palabras finales de *Romeo y Julieta*? Llega el Príncipe y dice, con conciencia culpable ante la luctuosa escena, y si se me permite la paráfrasis: “Bueno, que truene el escarmiento. ¿Ven lo que ocurre cuando dos familias se pelean? Eso está muy mal, así que, dense las manos y sean amigos”¹. Solemos aceptar sin más este desenlace para la obra como la conclusión de una fábula llamada trágica, sin interrogarnos sobre el hecho de que este final es una necesidad de escritura concebido por el público antes que por el mismo dramaturgo. La demanda anecdótica nos llega de los hábitos de consumo de los espectadores. Pero, en realidad, la obra concluye varias escenas antes, allí donde el amor es mutuamente descubierto. Allí, donde, en la fábula isabelina, estalla el gran misterio: el dramaturgo descubre el rostro de ese monstruo en la vida humana, lo hace visible exactamente en ese instante. Y el monstruo parido por Shakespeare es esa alondra que pare antes de que la noche caiga²: cuando el amor es descubierto en nuestra existencia, el reloj del tiempo comienza a andar sin remedio, definitivamente. Y nadie puede soportar eso. Ninguno de nosotros.

Los procedimientos que ponen en orden lo real atraviesan las palabras. El lugar central que ocupan las palabras en escena pertenece, antes que a esta suerte de equívoco de lectura como el que acabo de indicar, a maniobras compositivas para sordomudos. Ahora vayamos a la escena inicial de *Hamlet*. ¿Cómo nace la niebla en la explanada del castillo de Elsinor? Nada más que un puñadito de palabras intercambian Bernardo y Francisco. ¿Son palabras? No. Es el miedo y el terror de los héroes que velan para que los señores ronquen bien abrigaditos. Ese recíproco llamado hace parir el silencio, la penumbra profunda, la niebla. Ellos, los soldados, no emplean esas cómplices fórmulas apelativas porque la niebla rodea al castillo sino, al contrario, para que la niebla pueda nacer. De la misma manera, unos instantes después, Horacio y Marcelo sellan un pacto conversacional que permite que llegue el amanecer gracias al insomnio de un gallito friolento. A medida que los dos estudiantes intercambian información, la noche cósmica deja paso a las primeras luces. ¿Qué quiere decir esto?: que la conversación trae sombra y que su ausencia había hecho crecer pura bruma y nada menos que un fantasma.

En el territorio de esas regularidades discursivas que Foucault muestra en la historia de la cultura y que encuentra más allá de sus emergentes epocales, allí donde una obra anónimamente exhibe un saber que se reproduce a lo largo del tiempo, el poema de Mallarmé, que data de 1897, revela de qué manera la escena contemporánea hará estallar ese lugar central que quiere adjudicársele a la palabra en la escena.

Precisamente, uno de los oficios que se le endilgó al poeta fue el de haber estado en sintonía con el anarquismo de su tiempo. El haber escrito un “poema-bomba”. En este sentido, el texto abre un aula al teatro político del siglo pasado: una de las formas más exploradas por esa práctica es la del “teatro de urgencia”. No se trata tanto de un dispositivo de carácter dramaturgico como de un dispositivo que concierne a los actores y su puesta. Teatro de gran brevedad y economía narrativa, el teatro de urgencia es el teatro de Rafael Alberti en la guerra civil; el teatro de Jacques Prévert durante la ocupación alemana de París. La escritura se pone al servicio de un mensaje insurreccional y propone un dispositivo de puesta volátil, capaz de una itinerancia vertiginosa, que en tres minutos llame la atención de un transeúnte porque

necesariamente los actores deben confundirse, luego, con la multitud para no ser detenidos. Se trata de una dramaturgia expeditiva en la configuración de la réplica, que abre la estructura a formas de expresión propias de la técnica del mimo y del clown. Son formas de intervención teatral muy distantes de la creación literaria dramática, y capaces de modificar su organización temática frente a la demanda azarosa de un público que no sabe que está a punto de disfrutar de un espectáculo callejero.

El registro conversacional trajo sombra, digo. Su tentativa, en el realismo, es la de hacer la misma captura que el ojo fotográfico. Pero esa captura nunca se concreta, la presa escapa siempre. Mientras que el ojo fotográfico y luego el ojo cinematográfico pretenden la saturación icónica, el ojo dramático, el de una obra teatral, es ese descomunal ejercicio entre la vigilia y el sueño.

El poema de Mallarmé, publicado en *Cosmópolis*, se lee como un ejercicio, en el dominio de las letras, similar al que Richard Wagner buscó en la música. Un ensayo que busca una nueva figuración plástica tendiente a revelar la obra total: la escena para las artes, una *performance*, un montaje donde ellas se constituyen en un coloso arquitectónico sostenido por los “vivientes pilares” de Charles Baudelaire. La función lírica baudelairiana continúa siendo retratística, en tanto el poema de su discípulo hace del texto hábitat del terror, de lo no controlable, de lo que siempre huye; el texto como pretendido centro escénico se revela como insuficiente mimético; se desnuda, se convierte en un acto de demencia³: el texto teatral será capaz de autoabastecerse significativamente. Esto trajo en la segunda mitad del siglo XX el estudio de la semiótica al teatro y entre nosotros se difundieron los trabajos de André Helbo, Fernando de Toro y de las escuelas vernáculas que hicieron cultivos de laboratorio y que forjaron, en una experiencia acuciante y necesaria, un tratado médico para exorcizar la peste.

Lo cierto es que Mallarmé abrió el texto a una doble naturaleza: voz que enuncia y que es enunciada. Esto es, “un golpe de dados” revela la crisis de la representación y hace que el texto asuma la condición de partitura cuyo dominio interpretativo es pentagrama:

NADA
de la memorable crisis
o bien ha desaparecido
el suceso
cumplido en vista de cada resultado nulo
humano
HABRÁ TENIDO LUGAR
una elevación ordinaria vierte la ausencia⁴.

El texto ejecuta una relación entre un dominio tipográfico y el dominio oral. En consecuencia, el gramatexto es partitura, es el universo oral de la escritura, entre una voz, “NADA/HABRÁ TENIDO LUGAR” y la que responde, “De la memorable crisis/o bien ha desaparecido/el suceso/cumplido en vista de cada resultado nulo/humano/una elevación ordinaria vierte la ausencia”.

Se exhibe aquí un fragmento, sólo eso. Lo que el poema trae al sistema de las artes es la clausura del teatro. Las primeras formas que exhiben esta maniobra en la escena se encuentran en Strindberg y en Maeterlinck, aproximadamente en el mismo período de composición de Mallarmé, y, ya a comienzos del siglo pasado, en las obras de Alfred Jarry y Filippo Tommaso Marinetti. La discusión que lleva a la escena el poema está denunciada por la ecuación existente entre una narración y la economía expresiva de la palabra. Las ilustraciones de Redon, lo demuestra Kratz, corresponden al dominio de una ilustración simbolista que no termina de explicar a Mallarmé, quien, con este poema, quiebra las posibilidades últimas enunciadas por

Jean Moréas en su manifiesto de 1893⁵. Esta ilustración abre un territorio escondido, negado, el de las pesadillas. Pero es también un relato, al fin de cuentas.

Esta operación va de la mano de otra: la que revela la desaparición de un enunciador omnisciente. Ya no se trata de un autor que es dueño del discurso y de su organización, sino de una multiplicidad de autores confabulados para revelar un relato fragmentado, azaroso, alejado de esa curva acumulativa que asocia suma de información con catástrofe. De allí que toda aquella “novedad” que la crítica teatral pretende para las nuevas escrituras asimiladas a la práctica teatral desde 1970 en adelante, debe relativizarse de plano. La novedad reside en la dispersión de las formas, en el hecho de reconocer, como lo señalaba hace años, que el “teatro” son todos los “teatros” que cohabitan en la escena, todas las formas que se tutean sin reparos ni vergüenzas. El “poema-bomba” deja lugar a un “poema curioso”, si nos remitimos al vocablo latino *curiosus* por “indiscreto”: toda indagación formal que, sin permiso, se lanza a experimentar y conocer⁶. Esto pretendía Anatole France para el proceso de comunicar: que se constituya en el despertar de la curiosidad.

La escena sale a discutir sus protocolos, abandonando a su suerte la gran tradición narrativa ejecutada por el romanticismo y buscando, fuera de toda espontaneidad, el origen del ensayo ficcional. Esa búsqueda, que atraviesa las teatralidades occidentales del siglo XX, se descubre desde la escritura del poema de Mallarmé y está presente en la escena desde entonces, como elogio de la curiosidad ante la tierra yerma.

NOTAS

¹ Son unas pocas líneas consistentemente apelativas, en las que llama a cada familia por su nombre y que no dan cuenta de su propia ceguera y egoísmo. Shakespeare regala al personaje, para concluir, dos versos que no merece pronunciar y que no nacen de su corazón: “la mañana trae consigo una lúgubre paz/el sol, triste, no muestra su rostro”.

² Acto VI, esc. 4: Julieta le confiesa a su enamorado que negros presagios se abren ante una tumba cualquiera y Romeo le responde que la pena consume su sangre. La luna que los acaba de visitar es tan roja como la de Verlaine y bella como el farolito que naufraga entre las estrellas y los tambores de Bertolt Brecht.

³ “Ne trouvez -vous pas que c'est un acte de démeence?” pregunta Mallarmé a Paul Valéry cuando le muestra el poema. Se lo “muestra” porque el texto propone, entonces, esa dimensión gramatextual a la que hago referencia y que es dominante. También Mallarmé lee su nuevo texto al pobre Valéry, ¡qué paciencia!: lo hace con una lentitud exasperante, mortal, que hizo que la primavera corriese a ahogarse en el Sena. Pero Cézanne la encontró en Place des Vosges y la metió en un cuadro. Menos mal.

⁴ Se trata de una traducción de circunstancias, no nos hagamos demasiadas ilusiones...

⁵ Y ya que hemos mencionado a Strindberg, piense que el dramaturgo pide que los personajes de *Sonata de espectros* terminen sus días en *La isla de los muertos*, de Böcklin.

⁶ Y esto mismo es asimilable a formas no regulares que bien podrían remontarse a la tradición del Medioevo, por ejemplo. Esto se revela, entre otros ejercicios, en *Aucassin et Nicolette*, fábula cantable, anónima, del siglo XI.

INCIDENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA ESCENA EN LA PROBLEMÁTICA DE LA ADAPTACIÓN

(En Finzi, A., Comp., 2010. *Literaturas europeas y siglo XXI*. Neuquén: Educo, p. 39-82)

En el dominio de la historia del teatro, la actual relación entre las nuevas tecnologías de la escena y el artefacto teatral es reconocida e identificable en aquella otra existente entre la máquina y la escena. Relación compleja, en tanto la matriz virtual del dispositivo escénico propone un nuevo imaginario a la competencia performativa.

(...)¹

En nuestra opinión, la acotación del tecnotexto no da cuenta del proceso espectacular percibido como imbricado en lo efímero. Esta noción es operativa en la construcción del artefacto escénico cuyo enunciador nuclear es el actor. La acotación tecnotextual da cuenta de lo espectacular inscripto en la dimensión de lo instantáneo². Hemos abordado la cuestión refiriéndonos al ensayo compositivo propio de la dramaturgia más reciente de Luis Thenon. En este orden, el desarrollo de la escritura indicial exhibida en *Vol des anges* es asociable a la actualizada por Denis Marleau en relación con la obra de Maeterlinck.

Entendemos que, en la composición del tecnotexto, termina por completarse el intercambio de regímenes anunciado por la escritura de Wilson en el espectáculo evocado precedentemente. En la misma dirección, también, que las dramaturgia de Handke y de Kerkhoven.

La escritura videográfica tiene abordajes de manipulación textual que le son propios y que no remiten necesariamente a la del arte cinematográfico. En esta dirección se expresa Philippe Dubois:

A la idea demasiado cinematográfica de montaje de planos, me parece que se le puede oponer el concepto más videográfico de *mixage* de imágenes, tal como se habla de *mixage* a propósito de la banda sonora (la banda magnética le es común). El *mixage* permite poner adelante el principio “vertical” de la simultaneidad de componentes³.

La referencia hecha por este investigador a la composición “vertical” remite a aquella “horizontal”, propia de las artes cinematográficas. Esta escritura inscribe un relato en una secuencia, la encadena, focaliza la imagen en una función excluyentemente diegética y le propone una secuencia. Dubois entiende la escritura vertical como aquella donde la imagen es compuesta en sí misma, sobre su propio paradigma, en un proceso escritural orientado a su autonomización⁴.

La gravitación de cada una de las escrituras dramáticas, en el campo de las nuevas tecnologías aplicadas al campo teatral, es invertida completamente. La diégesis dramática es, en el tecnotexto, escritura indicial. De ella se infiere la notación episódica o temática, que debe contemplarse como soporte en la organización de la escritura sonoro-visual del texto numérico. El proceso de montaje se servirá de esta escritura indicial para ilustrar, comentar o conformar una atmósfera dramática. De este modo, la inversión del régimen compositivo es integral y excluyente en relación con la dramaturgia realista-naturalista. En esta dirección, también el manifiesto de Handke citado anteriormente preanuncia esta alteración cualitativa que las nuevas tecnologías de la escena terminan por consagrar.

En el mismo sentido, puede leerse la relación del tecnotexto producto de una escritura de hibridación. En ella, la imagen producto de una matriz numérica es puesta en diálogo con el *gestus* del actor. El artefacto escénico percibido en ese relato cuyos factores compositivos, tal

como es el caso de *Vol des anges*, del argentino Luis Thenon⁵, explora la relación espacial emergente del cruce de ambos campos visuales.

La relación del actor y la máquina escénica hace, de la propia historia del teatro y de los procesos de transformación de la caja escénica, la historia misma de su hibridación.

En cuanto a este proceso en tanto escritura dramática, cuando las nuevas tecnologías de la escena son interlocutoras del actor, se traduce hoy como tecnotexto.

La noción particular de hibridación escritural es abordada por Hébert, Lapointe-Cloutier, Noreau y Perelli-Contos:

(...) el trabajo de escritura, tanto sobre el plano del texto como sobre el de la escena, procede actualmente de una dinámica visible de lenguajes, de técnicas y de modelos heteróclitos, tomados a la vez de lo real, de diferentes disciplinas, de las otras artes, de otras culturas, de las actuales tecnologías. Las obras dramáticas y escénicas que de ello resultan escapan a los criterios de clasificación y a las tipologías normativas del pasado. Se presentan más bien como ensamblajes mitad ordenados, mitad desordenados, mitad texto, mitad imagen, como bricolajes de unidades heterogéneas, que pueden crear una impresión general de desorden, en razón, entre otras causas, de la formación aleatoria de lazos y del libre juego de asociaciones. Tienen por eso, como toda mutación artística, problemas de legibilidad. Se ve bien, desde tal perspectiva, que la noción de significación, apreciada por el teatro tradicional, no puede ser más puesta *a priori*, es decir, en tanto que sentido integral y autónomo⁶.

La afirmación precedente ubica la problemática de la relación interdisciplinaria implícita en el tecnotexto en un campo de análisis que no ha encontrado aún respuestas concretas a los cambios procedimentales. Estos cambios proceden de la renovación de las soluciones tecnológicas. Así, la linterna de proyección de sombras de las que se valía Wedekind para el montaje de sus textos a comienzos del siglo XX es, a la luz de la mutación de las operativas de montaje de las artes numéricas, tan remota como la maquinaria que permitía que los dioses griegos volaran por el cielo al atardecer.

La dificultad existente en la legibilidad de los tecnotextos de hibridación a la que hace referencia la cita precedente, forma parte del repertorio de premisas de creación presentes en la fantasmagoría del director teatral canadiense. Marleau adopta el punto de vista histórico propuesto por la máquina escénica de fines del siglo XIX. Ésta se preguntaba si la puesta en escena que ensayaba con sus linternas mágicas proyectoras de sombras cambiarían los modos de recepción del público de la época. En este sentido, también las primeras proyecciones de cine mudo fueron propuestas al espectador dentro del espacio del espectáculo teatral.

Maurice Maeterlinck propone a su escritura dramática una alteración fundamental en la organización de los enunciadores del artefacto teatral:

Se debería, tal vez, alejar al ser viviente de la escena por completo. No por eso se dejaría de volver hacia el arte de los siglos antiguos, en los que las máscaras de los trágicos griegos muestran los últimos trazos. ¿Será el día del empleo de la escultura, sobre la cual comenzamos a hacer muchas extrañas preguntas? ¿El ser humano será reemplazado por una sombra, una proyección de formas simbólicas o un ser que tendrá las formas de la vida sin tener vida? No lo sé; pero la ausencia del hombre me parece indispensable⁷.

Denis Marleau inscribe un ensayo tangencial de la problemática de hibridación textual. En este sentido, el procedimiento macrotextual del tecnotexto es el *mixage*, en tanto lo entendemos como espacio espectacular de la hibridación.

La sala del museo montrealés donde se proyectó la fantasmagoría parece bien descripta en las reflexiones que Jacques Lafon hace sobre la espacialidad inherente a la “cámara oscura”:

Una larga pantalla extendida en la penumbra de la sala de exposición, cortada por una abertura. El lugar no está completamente cerrado como lo sería una cámara oscura, sin embargo hemos señalado a propósito de las Smart Rooms que las tecnologías del video se adecuan a una débil luminosidad⁸.

En el espectáculo, Marleau trabaja con dos actores⁹. La técnica adaptativa que es ejecutada por el registro de video es la de duplicación. Cada uno de los actores multiplicará por seis la imagen de los ciegos masculinos y femeninos. No se trata, sin embargo, de la imagen de los personajes tal cual es presentada por Maeterlinck en la acotación inicial de su obra. Hemos propuesto, precedentemente, asociar esta imagen con la iconografía pre-rafaelista. Pero una lectura de la misma que remita a la construcción de un artefacto escénico podrá advertir la indicación de escritura lumínica subyacente en su construcción lírico-narrativa:

(...) Su rostro está terriblemente pálido y es de una inamovible palidez de cera en donde se entreabren labios violetas. Los ojos muertos y fijos no miran más desde el lado visible de la eternidad y parecen ensangrentados bajo un gran número de lágrimas y de dolores inmemoriales¹⁰.

El tecnotexto de Marleau da cuenta de este índice. La pantalla proyecta la cabeza de uno de los personajes en duplicación, aunque aquí se ha procedido a ejecutar, simultáneamente y al nivel estricto de la imagen, un procedimiento adaptativo de evicción visual. La simultaneidad del procedimiento adaptativo puede leerse como ejecutado en la escritura videográfica. El espectador percibe, en la proyección, las ejecuciones llevadas a cabo.

Pero es en el lugar de la conformación del dispositivo de montaje que la operación adaptativa es secuenciada de acuerdo a una organización de puesta en escena propia del soporte tecnológico. En la construcción del artefacto escénico convencional, los ensayos de actuación se revelan como centrales y organizadores de la totalidad de enunciadores intervinientes. En el montaje tecnotextual, el director procede a ejecutar videográficamente el trabajo actoral. Focaliza la construcción del *gestus* en el espacio de la escritura visual y sonora. Esta escritura será “intermediada” por el dispositivo de realización videográfica. Esta intermediación contempla un campo de montaje donde se integran el juego actoral y el tratamiento de la imagen y del campo sonoro desde una escritura multifuncional.

La reflexión de Christian Langlois se orienta a determinar el campo de ejecuciones del video en las nuevas tecnologías:

Desembarcada la escena en el corazón de esta era postmoderna en la que las Artes y sus disciplinas respectivas parecen desmembrarse para dar nacimiento a nuevos tipos de representación (a veces llamadas *performance*, teatro experimental o conceptual, espectáculo multimedia, etc.), la lógica videográfica, en la fusión de estos modos de expresión ocupa un lugar particular y reclama su redefinición.

El video se inscribe como concepto mediático global antes que como simple tecnología

de apoyo. Lo integran casi todas las formas de expresión tanto sonoras como visuales, la fotografía, la escritura, el cine, la televisión, la infografía, el sonido multi-pistas, la informática, los dibujos animados¹¹.

El *status* reclamado para el video continúa hoy, sin embargo, sin definirse expresamente y se suma al terreno de discusiones sobre la cuestión transdisciplinar en el ámbito de las nuevas tecnologías de la escena. Pero entendemos que el montaje de Marleau ha desplazado la tecnología videográfica desde su condición de apoyo o soporte hacia el concepto mediático global pretendido por Langlois. Comprendemos que recién entonces el tecnotexto puede, tal como Marleau lo formula, proponerse como un espacio susceptible de ejecutar técnicas adaptativas.

En este sentido, el tecnotexto adaptativo de *Les aveugles* procede a ejecutar una nueva operación evictiva. No hay proyección indicial alguna de la atmósfera propuesta por la acotación inicial del texto de partida. Aludimos al campo visual de la construcción de la escena simbolista, que ilustra el espacio preciso del juego actoral y cuyo índice predominante es la claridad que declina al atardecer. El rostro en duplicación es proyectado sobre un fondo neutro e invariable de color negro. La imagen es proyectada sin referencia geométrica alguna. Los rostros son inscriptos en un espacio que ha sido vaciado visualmente, pero que es saturado por el campo sonoro. Este campo es reproducido de acuerdo a las indicaciones que, como hemos visto, son enunciados por el sistema de acotaciones del texto de partida.

Los personajes en duplicación son inscriptos en una secuencia de parlamentos que es una transcripción adaptativa integral y completa. Esta operación puede ser, así, entendida como macro-textual.

El empleo de la máscara actoral en el proceso de la filmación video da respuesta doblemente a las precisiones del escritor belga. Por un lado, transcribe la indicación lumínica presente en la acotación preliminar del texto original y, por el otro, se asocia a las preocupaciones estéticas de Maeterlinck en relación con la presencia del actor en la escena, tal como lo indicáramos precedentemente¹². Marleau ejecuta contemporáneamente una nueva operación de *mixage*. Pero la misma no pertenece al campo videográfico sino que se traduce como una nueva hibridación ejecutada bajo la forma de un “ensamblaje”, de acuerdo a la denominación propuesta por Hébert, Lapointe-Cloutier, Noreau y Perelli-Contos¹³.

Por este *mixage* se coloca al centro y al pie de la pantalla de proyección una máscara. La misma reproduce el rostro de los actores. Por un lado, las equivalencias geométricas puestas en juego explicitan las formulaciones propias de la escena simbolista: equidistancia espacial, economía en el empleo de la utilería. Por el otro, Marleau confiere al objeto un índice propio del proyecto dramático y estético de Maurice Maeterlinck. El *mixage* ejecutado inscribe el tecnotexto videográfico dentro de la escena teatral concebida por Maeterlinck y concluye por resolverla, a ciento doce años de haberse escrito la primera versión de la obra, de manera integral y en el estricto plano dramático.

En este sentido, se orienta la reflexión de Denis Marleau:

Con *Les aveugles* he podido en efecto explorar una nueva dimensión de la teatralidad haciendo desaparecer el cuerpo de los actores y dejando todo el lugar al juego de las voces y la animación de los rostros. Una concepción que me parece actualizar la estética teatral de Maeterlinck, quien comparte afinidades electivas con las ideas fulgurantes de Artaud, en las que se encuentra el mismo rechazo de la psicología, de la subjetividad de sentimientos y de una retórica del discurso, y eso para oponerles en

bloque un teatro metafísico, un teatro de la crueldad¹⁴.

Siendo la experiencia de Denis Marleau característica del espacio de las indagaciones que, en el dominio de las nuevas tecnologías, se formulan en América del Norte y Europa, su empleo en la teatralidad latinoamericana se orienta hacia parámetros de realización diferentes. Las razones son de procedencia múltiple y las líneas de desarrollo de la teatrológica latinoamericana en este dominio son apenas recientes.

La primera de estas razones es de orden político y, como lo formuláramos precedentemente, se asocian con la censura cultural bajo todas sus formas. Por ella y sus consecuencias, así como existe “una provincia argentina de ultramar” de científicos que, extrapolando la provincia al continente, han debido dejar sus países de nacimientos, si parafraseamos a Marcelino Cerejido¹⁵, artistas y creadores, investigadores de las disciplinas humanísticas, están radicados en países en los que han podido desarrollar, adecuadamente, sus competencias profesionales y han encontrado el reconocimiento merecido.

Entendemos que, siguiendo sus propios campos de indagación estética, las artes escénicas latinoamericanas interrogan el dominio de plasmación de las nuevas tecnologías desde la conformación de dispositivos de realización que, aunque diversificados en el acceso a su empleo, a causa de la disimilitud de las posibilidades de producción y recursos de montaje, exhiben un mismo orden de cuestionamientos, demandas y problemas.

En este sentido, advertimos que, en el espacio específico de las nuevas dramaturgias, la escritura latinoamericana, como la escritura de los países del hemisferio norte aplicadas a estas tecnologías, comparte un idéntico universo recién abierto al campo experimental e investigativo.

En este orden, el Instituto Di Tella de Buenos Aires fue la caja de resonancia, en la década del '60, de las rupturas que la caja escénica le propuso al realismo. Las tecnologías de la escena, desde aquellas primeras experiencias, tuvieron, en el centro cultural porteño, un espacio identificado como el dominio de las vanguardias estéticas argentinas y latinoamericanas de la época. Contemporáneamente, las bienales latinoamericanas de Córdoba de comienzos de la década de los años '70 y, con posterioridad, de San Pablo, propusieron, en sus capítulos dedicados a las artes de la escena, investigaciones en torno a montajes de “instalaciones” y “performances”. Estos dispositivos escénicos son los emergentes caracterizadores y más difundidos en Latinoamérica del empleo de nuevas tecnologías de la escena.

Entendemos que ambos ensayos pueden ser considerados como tipificadores de una tendencia estética que involucra en el artefacto escénico, por un lado, la ejecución e implementación de recursos tecnológicos y numéricos aplicados a las artes de la escena y, por el otro y de modo contiguo, la construcción artesanal del dispositivo. La ecuación resultante puede ser entendida, creemos, como un espacio formal de indagación, hasta el presente tratado de manera insuficiente.

En el campo específico de la dramaturgia, los formatos discursivos parecen plantear, entre las nuevas tecnologías y la tradición literaria del discurso teatral, un divorcio que se propondrá innovador para ambas escrituras.

Los ensayos de mediación dramatúrgica pueden ejemplificarse en los espectáculos de La Fura dels Baus. Los montajes del grupo catalán pueden asociarse con la construcción de un artefacto escénico propio de la *performance*.

El investigador español Marcellí Antúnez Roca hace referencia al proceso de composición:

La estructura de los espectáculos está organizada por escenas. Éstas se construyen a partir de situaciones que combinan la música, la acción y el uso de materiales y objetos. No hay diálogos ni palabras. Las escenas no responden a una narración preestablecida. La impresión de continuidad la transmite la repetición cuando se produce, y el valor simbólico de elementos y personajes¹⁶.

La dramaturgia espectacular da, en el artefacto escénico, una preeminencia excluyente al dominio visual y sonoro, desplazando el lugar ocupado por el espectador a una perspectiva de visión completamente diferente a la relación existente en la escena italiana o en la circular¹⁷.

En esta dirección, el montaje de la directora cordobesa Cheté Cavagliatto de su adaptación de *La divina comedia* puede asociarse con un dispositivo de montaje propio de una “instalación”. El espectáculo propone, como lo hace en el dominio de las nuevas tecnologías la escena multimediática, una ruptura con la relación espectral convencional. El río Suquía, que cruza la ciudad mediterránea, se convierte, en el espacio espectacular, en las aguas del Leteo. El público atraviesa el río siguiendo el desarrollo del dispositivo escénico, acompañados por personajes denominados “almas-guías”. Los mismos remiten al tránsito estacional de Dante Alighieri a lo largo de las tres partes del poema y construyen un dispositivo escénico itinerante con el auxilio de una escritura lumínica y sonora de grandes dimensiones. Apelando a este dispositivo de montaje, la puestista busca asociar el régimen espectacular propio del Medioevo europeo con un ensayo de ruptura con las perspectivas de recepción propias del realismo-naturalismo. En este orden, el artefacto escénico incluye proyecciones y grabaciones en estudio que se inscriben en espacios aéreos multidireccionales, como sobre glorietas y escalinatas de los espacios urbanos, vinculando las diferentes instancias de la caminata que los espectadores son invitados a realizar. La instalación de la realizadora argentina tiene precedentes en su producción espectacular¹⁸.

En el montaje de la obra de Dante, se concretó la formulación de un dispositivo que hace, del ámbito urbano, un ámbito de “tratamiento” escénico. El mismo espacio se inscribe como portador de un texto que inscribe un texto adaptado, un texto en “sutura”, según la expresión de Cavagliatto¹⁹.

Ambos dispositivos escénicos, la “instalación” y la “performance”, se revelan como los ámbitos de montaje propicios para los ensayos escénicos que, en los países latinoamericanos, abordan el campo de las nuevas tecnologías de la escena. Entendemos que, en nuestros países, los estudios teatrológicos sobre estos montajes se encuentran en etapas preliminares.

NOTAS

¹ El contenido de esta omisión por parte de la editora, puede leerse en uno de los capítulos precedentes, titulado “Simbolismo, nuevas escrituras teatrales y adaptación”.

² Cfr. Finzi, A. “Le vol des anges de Luis Thenon: la parole de l’exil”, en Thenon, Luis. *Vol des anges*. Québec, Nota Bene, 2003.

³ Dubois, Philippe. “Vidéo et écriture électronique. La question esthétique”, en Poissant, Louise. *Esthétiques des arts médiatiques*. Québec. Presses de l’Université de Québec, 1995. (T. del a.)

⁴ Cfr. Dubois, Philippe. Ob. cit.

⁵ Thenon, Luis. Ob. cit.

⁶ Hérbert, Chantal; Lapointe-Cloutier, Michèle; Noreau, Denise; Perelli-Contos, Irène. “L’hybridité au théâtre, deux études de cas”, en Dion, Robert; Fortier, Frances; Haghebaert, Elisabeth. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec, Nota Bene, 2001.

⁷ Maeterlinck, Maurice. *Mémoires propos sur le théâtre*. 1890, citado por Louise Ismert. Ob. cit. (T. del a.)

⁸ Lafon, Jacques. *Esthétique de l’image de synthèse*. Paris, l’Harmattan, 1999, pág. 37. (T. del a.)

⁹ Céline Bonnier y Paul Savoie. El paratexto difusor del espectáculo usualmente da un lugar central a los intérpretes en la cartelera y en el programa. No es este el caso. Se los menciona como integrantes de un equipo de una realización firmada por Denis Marleau. Integran este equipo, además: Stéphanie Jasmin como colaboradora artística; Pierre Laniel, en la realización del video; Nancy Tobin, en el diseño sonoro; Yves Labelle, consejero en la realización y el montaje; Michel Pétrin, en el montaje de video; Claude Rodrigue y Pierre Laniel, en la realización de las máscaras; Angelo Barsetti y Éline Hamel, maquilladores.

¹⁰ Maeterlinck, Maurice. Ob. cit. (T. del a.)

¹¹ Langlois, Christian. "Les arts de la scène à l'heure de l'experimentation vidéographique", en *Cahiers de théâtre jeu*, nro. 44, Montreal, 1987. (T. del a.)

¹² El texto de Maeterlinck es referido por Ismert indicando 1962 como año de edición. Se cita una tirada de 40 ejemplares, a Lieja como ciudad de edición, pero no se hace mención de editorial o imprenta.

¹³ Ob. cit.

¹⁴ Ob. cit. (T. del a.)

¹⁵ Cfr. Cerejido, Marcelino. *La nuca de Houssay: la ciencia argentina entre Billiken y el exilio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

¹⁶ Antúnez Roca, Marcellí. "La Fura años ochenta: una sistemática", en De Diego, Rosa y Vázquez, Lydia. Ob. cit. (T. del a.)

¹⁷ Cheté Cavagliatto, ciudad de Córdoba, Argentina, 1998. Música original de Claudio Vittore, escenografía de Santiago Pérez.

¹⁸ Hago referencia a *Moockimpott* (Córdoba, 1983) y a *Desviaciones musicoteatréticas* (Córdoba, 1989), ambos espectáculos de experimentación en el dominio del campo escénico de la imagen y del campo sonoro.

¹⁹ Cfr. Cavagliatto, Cheté. "Ponencia para el XII Festival Internacional de Teatre Experimental del Caire", en "Assaig de teatre", *Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, nro. 26/27, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001.

LA ESCENA ISABELINA,
LAS NUEVAS DRAMATURGIAS EUROPEAS Y EL SUEÑO DE SIGMUND FREUD
(En Finzi, A., Comp., 2010. *Personaje y ficción en la literatura teatral europea contemporánea*. Neuquén: Educo, p. 9-16)

*Hamlet: "Son todos bien venidos, maestros.
Procedan, como halconeros franceses,
a ir tras cualquier cosa que vuele".
(Shakespeare. Hamlet, II,2)*

El renacimiento teatral isabelino es fuente de inspiración para estas páginas que ofrecemos a la consideración de colegas y estudiantes. El Cisne de Avon nos dejó, en su obra más famosa, una reflexión hoy vigente sobre la relación entre personaje y ficción. Su vigencia se traduce en los renovados modos de formular esa relación. ¿Renovados o siempre los mismos? ¿Acaso Shakespeare no vive en el país que Sir Philip Sidney crea en su *Arcadia*? ¿No es allí, en el país de la eterna primavera, donde naufragan todos ellos, buscando el reposo que perdieron en la escena?

Tres son las líneas de peripecia de *Hamlet*: la que explora las estrategias de la venganza, la sentimental, la política. Las tres se entretienen en buscar una salida a aquello que William Shakespeare propuso: el ir y venir entre el disimular y el simular. Si *Hamlet* es la tragedia en la que el mundo es despojado de sus ilusiones, es ese mismo mundo el que debe elaborar un duelo. Claudio disimula cuando puede. Gobernar es amoral; la pragmática política de Maquiavelo lo revela.

Lo revela también la escena inglesa en la confesión de unos de los grandes personajes de Christopher Marlowe, Tamerlán, cuando, al limpiar su espada ensangrentada luego de ejecutar a un grupito de doncellas, confiesa y se pregunta:

¿Qué es la belleza?: cuando todas las plumas que tuvieron en sus manos todos los poetas hayan asimilado los pensamientos de sus dueños, y los dulces sentimientos que inspiraron sus corazones, sus espíritus y musas, en admirables asuntos; cuando toda la esencia que destilan de sus flores poéticas o, como un espejo, admiremos las más elevadas cimas del espíritu humano; cuando con todo ello hayan conseguido una excepcional frase poética que reúna toda la nobleza de la hermosura, quedará todavía en sus cerebros inquietos un pensamiento, una gracia, una maravilla, algo que ningún poeta podrá reducir a palabra¹.

Años después, lo mismo dirá John Donne en su *Meditación XVII*, que tanto impresionó a Ernest Hemingway².

Cuando no puede "reducirse a palabras" está en manos de quienes integran la compañía de actores que Polonio quiere mandar a dormir al establo. ¿Qué lección les da el príncipe de Dinamarca!: "A estos actores me los atiende muy bien. Como a usted le gustaría ser recibido cuando llega a un castillo". Registros biográficos de un actor en gira, no otra cosa se esconde en esta réplica. Por lo demás, Elsinor no es cualquier castillo: controla un estrecho marítimo de extraordinaria importancia para el mar Báltico y el mar del Norte. En los establos duermen cañones y caballos y arcabuces. El sistema de la réplica nace entre la bruma e, inversamente, la bruma nace de la réplica en la escena primera del acto primero: los términos apelativos entre la soldadesca crean la penumbra necesaria para que el viejo rey Hamlet vuelva a la vida. Y cuando la conversación se transforma en muralla, esto es, cuando la conversación

se constituye en discurso predicativo, el amanecer llega al castillo. La luz del día trae la suficiente oscuridad por donde pueden huir los espectros en tanto que es la noche la que puede albergar la luz de la razón triste. La razón de Hamlet es lunar, vive y se alimenta de la furia de la noche. No es otra cosa la fiebre de un actor y el territorio en que ensaya una ficción.

Este trabajo que aquí presentamos es el primer fruto del proyecto de investigación “Estudio de la noción de personaje en la reciente literatura dramática europea”³. Los estudios sobre la dinámica textual propia de la escritura dramática europea se han vinculado, en el campo literario y a partir de la década del sesenta, con los análisis estructurales, semiológicos y sociológicos. En los últimos años, comienzan a orientarse hacia un universo interdisciplinario que da cuenta de la suma de enunciadores discursivos inscriptos en la palabra dramaturgica. En nuestro país no existe un continente demasiado elocuente de contribuciones investigativas que aborden la teatralidad europea más reciente. El espacio se restringe cuando se trata de poner en perspectiva la escritura del personaje dramático.

En nuestro proyecto anterior, “Estudio de los procedimientos compositivos en la reciente literatura teatral europea: ensayo de una nueva retórica dramática”, hemos abordado el estudio del texto dramático como traductor de una dinámica discursiva que exhibe largamente el confinamiento al que quiere condenárselo desde modelos de recepción provenientes de las lecturas del realismo figurativo. En éste, buscamos focalizar el análisis de los procedimientos en la escritura del personaje. Si la discusión teórica de los estudios literarios acerca de la escritura teatral y de la teatrología anuncia, en la actualidad, el fin de la dramaturgia comprendida como un discurso autónomo, poco se ha escrito en relación a la configuración del personaje que hoy reconoce nuestra escena y su inscripción textual. Esto, siempre, recurriendo como referencia al discurso de Hamlet, cuando recibe en Elsinor a sus compañeros actores.

Decíamos, al exponer la problemática de estudio en nuestro anterior proyecto:

La dramaturgia contemporánea opera como un palimpsesto donde el espectáculo revela la noción de lo “instantáneo” antes que la noción de “efímero”. Los ideogramas que caracterizan la teoría del drama de los siglos XIX y XX, ven desplazados los modos de representación de lo real en el dominio de las artes desde concepciones que, antes que apelar a las formas de los *continuum* narrativos, construyen series que apelan a composiciones que, comparativamente, son disfuncionales. Lo son, al discontinuar el desarrollo narrativo en diversos prospectos escriturales, temas, motivos, sintagmas episódicos, orientándolos hacia universos discursivos propios de una estética literaria-dramática de lo “instantáneo”. Esto es, el abordaje analítico debe considerar, en estas recientes escrituras europeas, los modos en que la discursividad dramaturgica construye sus modos representacionales, cuando ya no son abastecidas desde las estéticas tecnocentristas que configuraron la hegemonía de los estudios literarios fundados en la noción de “género teatral”.

Nos proponemos ahora continuar en esta perspectiva centrándonos en el estudio del personaje y su constitución escritural en las recientes literaturas dramáticas europeas. Para ello, propondremos un recorrido por los sistemas compositivos fundacionales de la dramaturgia europea precedentes, y las modelizaciones emergentes. En estos artículos buscamos formular las primeras hipótesis.

Las maniobras de adaptación propias del sistema de las artes se hacen visibles, en la composición teatral más reciente, en rasgos escriturales en los que convergen la lírica y la

narrativa. Esto ha quedado demostrado en nuestro anterior proyecto al estudiar la obra de Alfonso Armada, Raúl Hernández Garrido, Patrick Lerch, Veronika Mabardi, Marina Confalone y Mario Luzi. Estas operaciones deben ser abordadas, ahora, en el estudio de la configuración dramática del personaje, en el caso de las escrituras dramáticas, desde una noción que debe reconsiderarse en el campo de una teoría general del discurso literario-dramático. Sin dejar de lado el método, ya probado, de Michel Vinaver, en la dinámica general del texto, orientaremos nuestro trabajo hacia la definición del *status* narrativo del personaje su constitución en el dominio de la construcción de la réplica y del sistema predicativo.

Esta focalización continúa, en lo que a la inscripción narrativa del personaje dramático se refiere, en cuatro direcciones, tres de ellas ya transitadas por nuestros estudios precedentes: a) proponiendo que se exploren sus maniobras discursivas en relación a su inscripción en la tradición literaria del teatro europeo del siglo XX; b) confrontándolas con los modos de escritura propios de la cinematografía, los discursos mediáticos en su conjunto y los formatos compositivos peculiares del resto de escrituras del sistema de las artes; c) estableciendo comparativas con las escrituras dramáticas del teatro argentino y de la región cultural patagónica; d) confrontando los formatos compositivos del personaje en casos testigo de la narrativa y la lírica europea de nuestro tiempo.

(...)

En lo que me concierne, propongo un trabajo que echa un vistazo, desde una perspectiva histórica, a las operaciones escriturales del personaje escénico en su confluencia dramática y literaria, una tentativa de focalización que busca contribuir a una muy pendiente sistematización del caso en el dominio de los estudios teatrales que abordan la cuestión en la Universidad argentina.

El análisis de los factores compositivos del texto teatral emergente del realismo-naturalismo tiene una larga e ilustre tradición en el espacio de los estudios de la literatura europea del siglo XX. La relación filológica que la investigación formulaba como excluyente es, en la actualidad, transitada por otras perspectivas. Los estudios de semiología teatral, reconocibles en las décadas de los '60 y los '70, caracterizados como "imperialistas" por Josette Féral, han dejado lugar, en los últimos veinte años, entre otros, a estudios más focalizados del dispositivo teatral y de la aplicación de la inscripción de sus enunciadores en el espacio textual. Esto es observable tanto en aquellos estudios dedicados a las dramaturgias europeas como en aquellos implicados en las escrituras latinoamericanas.

Los estudios interdisciplinarios, muy recientemente, comienzan a considerar, en el dominio de la teatología europea, los dispositivos escriturales de la práctica escénica como formas discursivas que, cuando se trata de estudiar los factores compositivos específicos en la construcción del artefacto escénico, integran el texto literario teatral entre la suma de sus lenguajes y no como un enunciador excluyente y hegemónico.

La lectura que del mismo se propone se inscribe en las perspectivas compositivas que exhiben los enunciadores discursivos inscriptos en la materia textual.

Estamos todos en la explanada de Elsinor. Lo quiso Shakespeare; lo quiso, hace poco, Pirandello. Polonio no cree que Hamlet ame a Ofelia. Tampoco lo cree Laertes. Lo creyó John Everett Millais, en 1852⁴. Estamos todos en la explanada, entre la bruma, gritándonos unos a otros, como Bernardo y Francisco, para escapar de los conjuros; para perdernos en *L'origine du monde*, como nos enseñó Gustave Courbet, en 1866⁵. La tragedia de Hamlet continúa siendo la tragedia del hombre contemporáneo.

Sigmund Freud se adjudica, algo temerariamente, una herida narcisista, la tercera, que

las ciencias habrían infligido a la cultura humana. La primera es aquella por la que Galileo descubre que la Tierra no se encuentra en el centro del universo; la segunda es la que nos revela que somos un animal entre otros, según nos explica con infinita paciencia Charles Darwin. La tercera es el descubrimiento del Yo, embarcado en el juego de pulsiones inconscientes. En realidad, este descubrimiento se da en la explanada fortificada de Elsinor y es muy probable que el médico vienés haya estado haciendo guardia la noche que el buen rey Hamlet llamó a su hijo. Si concluimos que es así, entonces también podremos decir que Sigmund Freud es un gran alquimista, hijo dilecto de Merlín. Diremos, también, que el personaje contemporáneo continúa recitando el primer monólogo de esta gran obra de William Shakespeare.

NOTAS

¹ Marlowe, Christopher. *El gran Tamerlán*, 1584.

² Concluye John Donne (1623): “Habitante de la Tierra, la muerte de toda criatura te disminuye, por eso, cuando alguien muere, no preguntes por quién doblan las campanas de la extinción, doblan por ti”.

³ Proyecto de investigación que dirijo en la Facultad de Humanidades de la Univ. Nacional del Comahue.

⁴ Su cuadro homónimo se encuentra en la Tate Gallery de Londres.

⁵ El cuadro se encuentra en el Musée d’Orsay, en París.

LA NOCIÓN DE PERSONAJE EN EL RECIENTE TEATRO EUROPEO

(En Finzi, A., Comp., 2010. *Personaje y ficción en la literatura teatral europea contemporánea*. Neuquén: Educo, p. 17-30)

“El cielo estrellado está sobre mí:
la ley moral está en mí”.
(Kant. *Crítica de la razón práctica*. 1788)

Problemas y promesas del oficio: poner a trabajar el lenguaje en la escena. Esto, en el sentido que anunciaba Paul Klee: “El arte no restituye lo visible, hace lo visible”. ¿En qué consiste ese trabajo? No en otra cosa que proponer que la palabra se disuelva en escena, desaparezca en ese sistema gestual que el actor construye y hace nacer entre el tablón y el retablo. La historia es vieja como la achicoria: la retrata con toda fidelidad Philip Sidney a comienzos del siglo XVI en su *Defensa de la poesía*. Y, todavía antes, el gran semiólogo teatral San Agustín, que puede escuchar nuestras oraciones pecadoras y que vivió en el siglo IV. Él nos explicaba, huyendo de África, de qué manera un actor hace, de su construcción gestual, puro lenguaje¹.

Si todos aquellos ademanes que hacen los cómicos al saltar (saltando *faciunt* histriones) tuvieran significación por naturaleza y no por intuición y convención humana, no hubiera sido necesario que en los primeros tiempos, al saltar el pantomimo (saltante pantomimo), explicara elregonero a los habitantes de Cartago qué quería dar a entender el actor (*saltator*); lo cual recuerdan todavía no pocos ancianos de cuyos labios solemos nosotros escucharlo. Y es tanto más digno de crédito cuanto que aún ahora si entrare en un teatro un ignorante en tales bufonadas (*talium nugarum*), a no ser que alguno le vaya explicando el significado de aquellos movimientos, en vano atendería en cuerpo y alma. Por eso todos desean que haya alguna semejanza entre el signo y lo significado, para que los mismos signos, en cuanto se pueda, sean semejantes a las cosas que señalan.

Pero, al mismo tiempo, es una barrabasa eso de denominar “dramaturgia” al trabajo del actor, al del director, al del espectador, a la puesta de luces y a la de sonido. Discutíamos el problema con José Luis Valenzuela integrando un panel de análisis de espectáculos en la Fiesta Nacional del Chaco². Él hablaba de Gordon Craig y la construcción del lenguaje en escena, entre la metáfora y la metonimia: desde esta ecuación, explicaba, la noción de escritura opera en el universo del tablado en tanto operaciones dramáticas. Prefiero otorgar ese ejercicio al autor, en tanto sea capaz de hacer comulgar en su texto la totalidad de los lenguajes escénicos: el autor teatral produce un gramatexto susceptible de detonar imágenes desde la composición ejecutada por el actor.

La única dramaturgia es la de los autores teatrales mandados a revelar, en la escena, una historia construida en la complicidad de las voces perdidas en la gran ciudad, en aquella de los bichos del campo que hablan de noche el lenguaje de los humanos, en aquella que hace oír los aullidos del alma cuando el grito sordo del claxon se convierte en flor de cemento (y eso ocurre cada mediodía). La escritura teatral “hace” visible la existencia allí donde la realidad pretende ejecutar su programa de amnesias.

En ese descomunal ejercicio contra el olvido, el autor teatral escribe contra lo efímero y para hacerlo entiende que su palabra es monstruo condenado a la metamorfosis.

Cualquier otro destino que se le dé a la voz “dramaturgia” busca cristalizar el ejercicio

del lenguaje escénico y destinar el oficio nuestro al rincón de los desechos, convertirnos en creadores de un pre-texto. Nuestro oficio viene mucho después, nunca antes, que el hecho escénico, que esa explosión, ese terremoto³. Es escrito por el nervio, el talento y la escasez de medios de montaje de los artistas y del público despierto.

En un orden de problemas precedente, ¿con qué palabra trabaja el autor?: con una que es fósil, que está gastada y reiteradamente violada en el descampado de la indiferencia, donde el yuyal es un léxico de doscientos términos que van y vienen como bicicleta de loco. Entonces esa palabra se convierte en un punto de apoyo, está colgada para servir de bastón y confirma el territorio conversacional donde nunca decimos absolutamente nada.

En esta dirección, lo que exhibe el ejercicio de nuestras tradiciones escénicas es un personaje que muestra un sistema de objetivos más o menos previsibles en una anécdota con final cantado. Esos objetivos son denominaciones de los grados de conciencia cartesiana: “pienso, luego existo”.

La fórmula consagra, en la historia literaria y en la historia teatral, un modelo de personaje que se constituye como conformidad entre el sujeto que enuncia y la propiedad que pretende sobre su enunciado. De esta matriz procede la tradición teatral y el sistema de las artes. El *cogito* cartesiano y la conciencia de sí como noción fundante de la literatura cabalgan sobre la identidad de enunciador y enunciado: la señora Bovary, el señor Valjean, Anna Karenina (antes de que pase el tren), el joven Werther, Margarita, Raskolnikov, el señor Sorel, Tom Jones, Gulliver. Gulliver nace a la vida porque Jonathan Swift había leído *Robinson Crusoe* de Defoe. Porque había visto por la ventana de su casa a Stella antes de que ella comenzara a escribir poemas. Todo esto, más el reino de Tartaria que es el país que Calderón de la Barca entrega al Fauno en *El castillo de Lindabridis*, en el corazón del siglo XVII⁴. Estas historias, integradas en el sistema de la biografía, y su relación con las construcciones narrativas ficcionales han encontrado lugar, y lo conservan todavía hoy, en el campo de los estudios teatrales de procedencia germana⁵.

Pues bien, el espectáculo es una aventura por los caminos de Dios, en los términos que el sujeto, nuestro personaje contemporáneo, la propone: una aventura que se da a leer en y por el lenguaje. El teatro de nuestro tiempo ha quebrado el marco conversacional de procedencia realista en un camino que oblitera esa relación desde fines del siglo XIX. Esa ecuación que, por lo demás, está presente en la relación propuesta por Immanuel Kant en el prefacio que abre este trabajo: lo que sueño y lo que de ese sueño puedo realizar.

¿Cómo emerge el “personaje” de nuestro tiempo? Lo hace desde una asociación con el actor donde éste, llegando al proscenio de la mano del realismo, lo “encarna”. El objetivo del actor es, como escribe André Villiers, el de “animar el personaje, dándole un alma al mismo tiempo que un cuerpo”⁶. En este caso el actor busca identificarse con el personaje y lo compone entendiendo, como lo enseña Stanislavski, que lo hace “vivir”, confundiendo en la actuación la emoción de personaje e intérprete. Esta confusión se hace visible, en el personaje, en la emergencia finisecular del conflicto entre el modelo de valores y su conducta. Piénsese en los personajes del período victoriano de Ford Madox Ford y en su novela *The good soldier*⁷. Hay allí un divorcio sin soluciones a la vista.

A esta ecuación del realismo le sucede una serie de fracturas conceptuales que la dramaturgia exhibe en el siglo XX, en primer lugar, con Alfred Jarry, para quien el personaje es “una abstracción que camina”. Su reino de Ubú propone, para sus criaturas, una construcción irrealista psicológica asociable con algo del romanticismo alemán tardío⁸. El reino utópico de Ubú está escrito por aquellos dominios de Balbec y Combray de Marcel Proust o el de la

novelística de William Faulkner.

Podemos decir que, con el teatro del absurdo, hay una nueva deconstrucción. En primer término, la de Ionesco, que se extiende a la dramaturgia de Copi, la de Arrabal y la de Bernard-Marie Koltès. Los personajes proponen una identidad intercambiable. Ellos se sustituyen recíprocamente; proponen una implosión de numerosos roles (no hay que olvidar, entonces, el teatro de Jean Genet); proponen un quiebre con la sintaxis conversacional emergente del cotidiano o el empleo de neologismos (rasgo ya presente en Jarry).

Bertolt Brecht, en tanto, deja librado al personaje a su suerte, durante algún tiempo. Le propone dejar su conciencia dividida y trabajar sólo para transformar a su semejante, tal como ocurre, por ejemplo, en los ocho cuadros de *Terror y miseria del Tercer Reich*. Conciencia, entonces, es conciencia del otro, la tentativa de ir hacia el otro, en la formulación de Husserl⁹.

El ensayo dramático de Samuel Beckett, por su parte, ejecuta un sistema de maniobras que desplaza todavía más ese quiebre conversacional denunciado por la estética del absurdo: da vuelta la réplica como se da vuelta un bolsillo: le quita la palabra y el dominio de intercambio lexical se entrega al monosílabo, al silencio, a la deconstrucción figurativa del personaje que termina, como en *El innombrable* y *Fantasia*, siendo una cabeza que emerge de un florero o, tal como ocurre en *Oh, los bellos días*, como una criatura que respira gracias a su medio tronco y las desdichas de la sombra de un paraguas y la portación de un revólver. El personaje está escrito por un feroz y riguroso sistema de acotaciones antes que por una réplica. Y el gran silencio del parlamento beckettiano también es escrito por el verbo descontrolado y sin final. Eso puede leerse en la logorrea de Lucky cuando en *Esperando a Godot*, Pozzo le pide que “piense”. La escisión del personaje lo hace bicéfalo, lo convierte en un monstruo siamés, cuyo registro conversacional vuelve como eco vacío¹⁰. Esa réplica, causal y agónica, ya no es capaz de hacer que Torvaldo y Nora se pongan de acuerdo, tal como lo enseña Elfriede Jelinek en *Qué le pasará a Nora cuando deje a su marido*. El juego de intercambios se produce en la escena postbeckettiana en una partida de ajedrez sin jaque mate¹¹.

La aventura artaudiana empuja la relación mimética y el personaje es un signo del rito. Personaje y rol se confabulan en la construcción de un índice escénico.

Pero es Luigi Pirandello quien constituye la actualidad del personaje teatral y lo trae a nuestro tiempo. Su programa compositivo está lejos de agotarse y tiene una extraordinaria vitalidad en las nuevas dramaturgias. Su personaje, en su errancia escénica, transita el dominio ficcional y el de una realidad que se piensa donde no está, que está donde no se piensa. Pirandello ha revelado una cesura en el sujeto: ha revelado que no hay identidad común entre los dos términos del “yo” cartesiano. El personaje es un sujeto extraviado que es hablado, habitado por un lenguaje en dispersión. La emergencia de la estética pirandelliana es asociable a la emergencia del continente psicoanalítico. En el sistema de las artes la propuesta del gran escritor italiano se hace visible luego de que el romanticismo alemán tardío mostrara la desintegración de la relación entre sujeto y naturaleza. Esa relación procede de la Ilustración y culmina en la obra teatral de Georg Büchner¹². El balcón desde donde Dios observa el mundo se ha saturado de videos cables y, según confiesa Nietzsche, el Creador ha muerto de puro aburrimiento. Pirandello deja atrás el personaje que se inscribe en un destino y que a ello debe su heroicidad (Fedra, Andrómaca); deja atrás el personaje romántico y su mundo de valores (Guillermo Tell, Chatterton); deja atrás al realista que se abre camino en la selva de las ciudades y está a merced de la explotación (Nora, Hedda Gabler y toda la familia del Sr.

Loman.). Esos personajes están atados a la suerte del autor y a su propia conciencia trágica.

Las criaturas de Luigi Pirandello, mientras tanto, no caben en un escenario. Ocurre que los han expulsado de la vida y, como los heterónimos del portugués Fernando Pessoa, se desdoblaron para existir. Semejante ejercicio hará confesar a Alain Robbe-Grillet que, en sus relatos, no tiene la intención de crear personajes y contar historias.

Terry Eagleton discutía el lugar que los estudios literarios tienen en el dominio de la cultura¹³, y relativizaba ese espacio en nombre del sistema de las artes. Balzac afirmaba que la presencia de ciertas personas es tan considerable (como, se diría, su propia majestad y corpulencia) que merecen ser “personajes”. Ese es el Falstaff o el Harpagón que llevamos en el alma. Para estos personajes, implicados en un carácter aristotélico para ir a habitar, luego, la trama brechtiana, existe un modelo de estudio al que la teatrología vuelve a apelar sin vergüenzas y con entusiasmo: modelizaciones que echan mano a las ecuaciones del comportamiento (la simpatía o antipatía que la trama otorga al personaje), su situación social, su ideología, su ubicación en el dominio de la comunidad del relato, su edad, su temperamento. Estos criterios transitan los análisis teatrales y la crítica de espectáculos. Operan cuando estudian hasta aquellos textos que han hecho explotar el ideario escénico, revelándose como novísimos formatos de montaje y escritura.

Estas categorías ensayan una puesta en valor del sistema de los personajes. Un valor y un sitio donde vivir. El descubrimiento de las relaciones de fuerza que existen entre roles. Los mismos son reconocidos en su aspecto abstracto y colectivo. Su procedencia puede leerse en las ensayísticas estructuralistas que propone la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (1928) y el modelo actancial de Greimas, reescrito y largamente explicado por Anne Ubersfeld y Josette Féral, por André Helbo y Marco de Marinis y, entre otros, por Fernando de Toro. También en la obra de Étienne Souriau¹⁴, quien reconoce al personaje como una “fuerza temática orientada” en la que el héroe revela su deseo y lo debe realizar en el seno de la ecuación “deseo/ley”. En el marco de la misma se despliega la situación teatral, donde los roles tienen una denominación astrológica: *Marte* es el oponente; el *Sol* es quien detenta el bien deseado; el *León*, el portador del objetivo; la *Balanza*, el personaje que se constituye en árbitro. El precedente de esta perspectiva de estudios está en George Polti y sus treinta y seis situaciones¹⁵. Ellas son insustituibles, desde 1912, para comprender las escrituras situacionales que exploran todas las escrituras destinadas a la escena, esto es, las escrituras ofrecidas a la radiofonía, la televisión y la cinematografía.

Michel Vinaver llega al espacio de los estudios teatrales para explicar las posibilidades de un nuevo dominio analítico. Su distinción entre “obra máquina” y “obra paisaje” nos permite leer el personaje en su constitución histórica. Al hablar de los ejes dramáticos que pueden ser considerados en todo texto teatral, propone, por un lado, un personaje que es dibujado y caracterizado y, por el otro, un personaje que existe sólo por el espacio de relaciones que establece con los restantes. La situación es, en este segundo caso, la que predomina en la dramaturgia de nuestro tiempo. En ese espacio, los personajes develan las relaciones que los explican mutuamente, mostrando, en la opacidad que comparten, un camino que seguir:

Manifiestan poca sustancia que les pertenezca. Poca individualidad, nada de fondo oscuro. Se confunden por una parte con su posición social; por la otra, con su función en la situación¹⁶.

No necesariamente este vínculo entre las tinieblas es asociable con la noción de

conflicto formulada en términos hegelianos. La dramaturgia más reciente apela a maniobras intergenéricas que son, hoy, de gran fecundidad. El término de la narrativa novelística, reservado por Bajtín al continente de las tendencias más regulares del espacio literario, es desmentido por las construcciones migrantes, que hacen de un poema una obra teatral o de un texto dramático el hogar de nuevas experiencias narrativas, profusamente reconocibles entre los actuales autores.

Una de las construcciones del teatro de nuestros días es la presencia modelizadora de la construcción lírica sobre el formato dramático, tal como nos lo muestra Fernando Frassetto en sus trabajos sobre la textualidad escénica de Mario Luzi¹⁷. El personaje dramático migra entre formatos escriturales y procedimientos compositivos. La asociación entre lírica y escénica se revela en uno y otro dominio escritural a lo largo del siglo XX. Un buen detonante en las tablas es *Baal*, que Bertolt Brecht estrena en 1923 y reescribe a lo largo de su vida. El dramaturgo configura la lírica expresionista, sus rasgos y características (la de la obra poética de Owen, Trakl y Heym, por ejemplo) desde el dominio preciso del tablado. Un buen detonante en la escritura lírica son algunos momentos de la obra poética de Hart Crane.

En su poema *Ave María*¹⁸, de 1926, el escritor norteamericano ensaya un texto dramático: el sistema de acotaciones es lírico y las funciones apelativas y vocativas otorgan al personaje, Cristóbal Colón, una situación y una presencia escénica de una fuerza gramatical¹⁹ de excepcional consistencia y movimiento: el personaje está en la cubierta de la Santa María, regresando de Cathay a las orillas del Mediterráneo:

(...) pues aquí, ente dos mundos, otro, acerbo,
este tercero, de agua, pone la palabra a prueba; mirad, aquí,
perplejidad y motín colman la anegante
risa, y la sombra cercena del corazón el sueño²⁰...

La tensión de la palabra lírica ejecuta un soliloquio y, a través suyo, emergen los personajes de la travesía de la Santa María por el océano, también continente donde los vientos se cruzan sin remedio.

Esta migración intertextual de personajes toma la forma de una intertextualidad narrativa. En esta dirección, la dramaturgia contemporánea toma la forma de una "narraturgia"²¹, de un relato en mosaico. En este formato, el océano de Hart Crane, cruzado por las corrientes submarinas de lírica y teatro, se revela cruzado por las de la novela y el teatro. Un ejemplo de este procedimiento de las actuales configuraciones del personaje es *Astaroth y La misteriosa scomparsa de W*, de Stefano Benni, estudiado por Hebe Castaño²². La investigadora subraya, por un lado, los procedimientos de obliteración del personaje que enmascara su campo relacional detrás de una sigla (hay, en esta maniobra, un precedente en Kafka o en ese tal Joseph K, mencionado por Bertolt Brecht a propósito de la biografía de *Baal*); por el otro, la inscripción intertextual que configura un personaje desde relatos primarios y precedentes. Así, *Astaroth* es inscripto temáticamente por Marlowe y Goethe y su actualización se reapropia de un discurso de impronta predicativa.

Hay una tercera confluencia textual que opera entre las corrientes subterráneas del gran océano escénico: la de la confluencia de los oficios histriónicos en el entramado compositivo. Tal puede ser el caso de autores como François Cervantes, Veronika Mabardi o Patrick Lerch. El primero integra en sus textos el lenguaje circense. En esta perspectiva, cabe mencionar a Marina Confalone, la autora napolitana estudiada entre nosotros por Laura Marcoccia²³, que capitaliza en su oficio autoral una dilatada trayectoria como actriz y

puestista. Este índice escritural es largamente reconocible en las nuevas dramaturgias europeas y latinoamericanas. En este tercer tipo, el personaje no es tan deudor de una anécdota como del histrionismo actoral. La fábula es relatada escénicamente por el personaje vía el lenguaje gestual del actor y no vía la palabra. Esto es reconocible en las formas que el personaje adquiere, en formas espectaculares como, por ejemplo, las de Pina Bausch y el teatro-danza.

La construcción del personaje en la actual dramaturgia europea es visible en las escrituras documentales que se ejecutan. En el personaje cohabita la relación entre ficción y realidad expresada en una tensión dramática donde confluyen lírica y narrativa. Un ejemplo es la escritura de Lerch, Alfonso Armada e Ignacio Amestoy. Una respuesta dramática a un enunciado de Jean Baudrillard, para quien el mundo en el que transcurre nuestra existencia ha sido reemplazado por una copia. La inscripción documental en la configuración del personaje que emerge en la actual dramaturgia constituye el espacio de discusión entre ficción y realidad. Nuestro personaje contemporáneo es, por esto, transficcional y desabastece todas las estrategias de simulación del dominio de la realidad. Esto, entiendo, desde la capacidad lírica que no consiste en otra cosa que en la capacidad por desabastecer las formas estructurales consagradas. Este espacio documental parece ser aludido por la inscripción en el espectáculo del propio autor en los términos que lo hizo Tadeusz Kantor al retomar formatos propios del renacimiento inglés.

A una escritura gramatextual, organizada desde el desarrollo de un campo visual y donde el personaje es dominio de una construcción pictórica, figurativa o no, que muchas veces echa mano a las nuevas tecnologías (véase *Los niños no pueden hacer nada por los muertos* de Alfonso Armada)²⁴, la nueva dramaturgia europea, de orden textual, opone un universo compositivo de diferente sesgo: lo que la dramaturgia de Patrick Lerch exhibe, por ejemplo: un personaje perlaborado, esto es, un personaje que se da a conocer con resistencia, con dificultad, su contorno está oscurecido, no tiene anécdota donde encontrar reparo, la busca durante todo el desarrollo del texto sin encontrarla nunca; aquella que revelan los belgas Paul Emond y Jean Marie Piemme (o el canadiense Robert Lepage): una escritura heterológica, donde se da la alternancia de diferentes tipos discursivos que se leen como recursos expresivos del tránsito conversacional: el discurso predicativo asimilado por el lírico, por ejemplo, tal como ocurre en la obra teatral de Veronika Mabardi²⁵. Ya no hay discusión entre personajes desde un registro conversacional, sino que quienes conversan son modos del discurso: la narrativa con la poesía, la poesía con la sentencia filosófica, ésta por la voz lírica.

Estas formas compositivas del personaje pueden encontrar su espacio de estabilidad en construcciones paródicas del personaje. Muchas veces (y la tradición viene otra vez a establecer un término de diálogo a estas formas del personaje en la actualidad) encontramos un personaje manierista donde su perfil escénico y textual es productor de la distorsión, la deformación y la cohabitación de extremos temperamentales. El punto de encuentro está dado por una escritura post-genetiana. La tradición revela los juegos del carnaval aristofánicos y carnavalescos.

¿Por qué esta explosión del logocentrismo de la réplica textual pervive en nuestros días como un efecto de big-bang? Porque el personaje busca todos los senderos que la escena le ofrece para construir su re-teatralización frente a la pandemia de los discursos masivos de representación. La discusión entre los formatos dramáticos y los cinematográficos pertenece a un remoto siglo XX. Lo que busca el personaje de nuestro tiempo es la búsqueda de Tadeusz Kantor, esto es, que la escena llegue a ser perfectamente autónoma para que se constituya como un acontecimiento pleno, capaz de respirar por sí mismo, en libertad.

NOTAS

¹ Lean esta bella historia en un libro casi serio de San Agustín: *De la doctrina cristiana* (libro II, capítulo 25). Me la contó el poeta español Jorge Urrutia.

² La Fiesta Nacional del Teatro se desarrolló entre el 27 de marzo y el 4 de abril de 2009, en Resistencia, provincia de Chaco. Cada mañana tenía lugar un encuentro entre los grupos teatrales, críticos, investigadores y artistas. Participé del primer panel, integrado por Martín Wolf, Ana Seoane, José Luis Valenzuela y Gonzalo Marull.

³ Me atrevo a invitarlos a leer un texto que escribí en *Teatro. Nuevo siglo y tradición* (Educo, Neuquén, 2008): “Hölderlin y el terremoto en la historia del teatro”.

⁴ Cfr. Leija Urías, Ana Lorena. “Actualización tecnológica del texto espectacular en la obra *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca”. Québec, Université Laval, Faculté des Lettres, Département des Littératures, 2008.

⁵ Max Hermann habla, en 1901, de *Theaterwissenschaften*.

⁶ Cfr. Villiers, André. *L'art du comédien*. Paris, Presses Universitaires de France, pág. 31. (T. del a.)

⁷ En castellano hay una edición de 2002 publicada por Edhasa.

⁸ Estoy haciendo referencia a *Leonce y Lena*, de Georg Büchner.

⁹ Cfr. Hussert. *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*.

¹⁰ Me ocupo de esta perspectiva en “Beckett, Joyce y las nuevas escrituras europeas”, en AA. VV. *Lo invisible, lo insoportable, lo inexplicable*. Ediciones El Apuntador, número especial, año 6, Córdoba, noviembre de 2006.

¹¹ Cfr. Dantzig, Charles. *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, artículo sobre Samuel Beckett, Paris, Grasset, 2007.

¹² Deleuze y Guattari en su *Anti Edipo* (1972), consideran el desplazamiento de la relación entre sujeto y naturaleza hacia aquella donde el segundo término es sustituido por el de “producción”. Para explicarla, recurren a un breve texto de Büchner: Lenz.

¹³ Puede leerse su *Teoría literaria*, de 1983.

¹⁴ Autor de *Les 200.000 situations dramatiques*.

¹⁵ Vamos a citar aquí algunas, ¿qué les parece?: remordimiento, pérdida de personas amadas, recuperación de una persona perdida, conflicto con Dios, ambición, celos equivocados, obstáculos de amor, crímenes de amor, adulterio, rivalidad entre un superior y un inferior, necesidad de sacrificar personas amadas, rivalidad entre parientes, persecución, rebelión, imprudencia fatal. Estas situaciones y las restantes modelan personajes que se reconocen a sí mismos en una anécdota, se constituyen en ella y son conscientes de los objetivos que persiguen.

¹⁶ Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques*. Paris, Actes Sud, 1993.

¹⁷ Pueden consultarse los trabajos de este investigador en *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*. (Educo, Neuquén, 2006) y *El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo* (Educo, Neuquén, 2007). Frassetto se ocupa de “lo, Paola, la comediente”, texto que Luzi dedica a la actriz Paola Borboni. La gran intérprete italiana puede ser conocida entre nosotros gracias a una película de Federico Fellini que data de la década del '50: *Los inútiles*.

¹⁸ Cfr. Costa Picazo, Rolando. *Hart Crane y El puente*. Buenos Aires, col. Colihue Universidad, Colihue, 2008.

¹⁹ No debe confundirse una inscripción gramatextual con aquella que corresponde a un verso cromático. La primera desarrolla en el relato una “visión” figurativa, compuesta por una situación en la que están asociados diferentes personajes o elementos; la segunda, revela modos de predicación que proponen una asociación colorística inesperada. Piénsese, por ejemplo, en la luna roja de *Tambores en la noche* de Brecht. La coloración otorgada le da al sema una multiplicidad abierta de significados.

²⁰ Traducción de Rolando Costa Picazo para la edición mencionada.

²¹ La expresión es del autor e investigador valenciano José Sanchis Sinisterra.

²² Cfr. Castaño, Hebe, en *Teatro. Nuevo siglo y tradición*, en *El teatro y sus fronteras* y en *Teatro y literatura* (Neuquén, Educo, 2006-2008).

²³ Cfr. Marcoccia, Laura, en *Teatro. Nuevo siglo y tradición*, en *El teatro y sus fronteras* y en *Teatro y literatura* (Neuquén, Educo, 2006-2008).

²⁴ Este autor español ha sido estudiado en el país por Néstor Tkaczek (Cfr. Finzi, Alejandro, Comp.).

²⁵ Ob. cit.

CONVERSACIÓN SOBRE LAS NARRATIVAS DEL TEATRO

(En *Cuadernos de Picadero*, año V, nro. 19, 2010, Instituto Nacional del Teatro, p. 11-16)

Para María Bonilla

Un autor teatral toma la ecuación “narración-teatro” desde diferentes ángulos. ¿Qué es, en nuestro oficio, escribir una buena historia? La primera respuesta y la que más tradición tiene, es la siguiente: escribir una historia que haga oscilar al espectador entre la ilusión de que nuestro protagonista alcance su objetivo y el temor de que fracase. Esta oscilación debe mantener a nuestro espectador con un interrogante que crezca progresivamente en su interior y le destroce el corazón a medida que se acerca el final.

Sobre este sintagma hemos trabajado recientemente en mis talleres de dramaturgia, en La Habana y en Costa Rica, y nos ha ido bárbaro. En un trabajo relativamente corto, hemos realizado escenas breves atadas a esta ecuación y tuvimos resultados muy consistentes. También, en el taller que coordiné en noviembre de 2009, en Tandil, frente a la adaptación de una escena de *Vol de nuit*, vimos sólidos resultados.

Pero, por supuesto, tengan cuidado con nosotros, los coordinadores de un taller. Ni qué hablar, a los talleres de dramaturgia, lo primero que hay que hacer es desconfiarles. Porque cuando se aprende, se aprende a los tropezones, a las caídas y los huesos rotos. Te digo que mi gran escuela fue el período de once años en que trabajé como libretista de radio. Miles de páginas. Si se hubiesen pagado los derechos de autor a Argentores por todos esos años ya estaría cobrando la pensión y viajando en cruceros con Enrico Mreule.

Entonces, lo sigo pensando, una buena historia se disuelve en escena como un caramelo en la boca. Si querés, le mandás una carta a Hugo Saccoccia y mi amigo te envía a vuelta de correo el manual de Lajos Egri. Es un fenómeno este Hugo, cuánto nos ayuda a todos. En ese manual hay algunas recetas para escribir historias teatrales. Te cuento una historia, en los términos de *Casa de muñecas*. Todavía escuchamos el portazo de Nora y nos preguntamos qué fue de ella. Estoy seguro de que se embarcó para la Patagonia, pero andá a saber.

Entonces resulta que *Hamlet* es una obra mal escrita a causa de sus monólogos. ¡Mirá las cosas que hay que oír! Pregunta: ¿ese “*to be or not to be*” es una cláusula adversativa o disyuntiva? (La respuesta por telegrama a INTeatro) mientras tanto, leé esa pequeña joya que es *Coquito*, del rionegrino Alberto Brandi.

Mi biblioteca es muy grande y devora libros. Se me perdió y ya no lo encuentro: un librito luminoso, UNL/INTeatro, sobre narrativa y teatro: “Tito” Cossa, Ricardo Monti, Juan José Saer y otros muchachos, hablan de esta relación y sus tránsitos, préstamos y compromisos. Buscalo que está muy bueno. Capaz que está en Zapala, en lo de Saccoccia. Todos los autores presentes en esas páginas hablan de la mutua cohabitación entre literatura y teatro.

¿Esta “historia” de la que hablamos tiene que ver con lo que los críticos llaman “estructura”? (¡... a los críticos, mamita querida, les tengo un terror onírico infantil!) Ahora no es tanto, pero me acuerdo de que en los '80 pelaban esa palabra en sus artículos y te hacían bolsa. De las 349 críticas que me hicieron hasta ahora, en un 73.12% me la sacaron y se produjo un haraquiri seco en mi espíritu errante. Los colegas dramaturgos hablan de estructura también: los talleristas también, vivimos de eso.

No podemos caer, sin embargo, en el reduccionismo de pensar que se está hablando de una noción cara sólo al realismo. Esto atraviesa el sistema de las artes, es una construcción permanente, como lo decía el poeta T. S. Eliot y, después, Jorge Luis Borges.

Pero, si querés, nos ponemos en difíciles y hacemos una distinción. ¿Es lo mismo hablar de “historia”, de “narración” y de “relato”? Hay un tipazo, adorado, temido y envidiado por los universitarios de todo el mundo y los argentinos ni te cuento, que se llama Gerard Genette y que escribió un libro cuyo título es *Figures III*. Capaz lo hayan traducido, pero no sé.

Ahí el “ñato” dice, más o menos, que la “historia” es el contenido, la ecuación temática primordial¹, en los términos que pudieron leerla George Polti, y luego Souriau, Propp, Greimas, Bremond y los hijos de la semiótica literaria, teatral y cinematográfica. La “narración” es el caudal y el curso de información contenida en una historia, que se expresa en temas, motivos, situación, y supone un lector o un espectador. El “relato” es el enunciado, el discurso, la dirección temporal que esa historia toma para mostrarse (el mundo no es el mismo relatado por Antígona que por Creón) y se traduce en aquellas estrategias precisas, elegidas, que son utilizadas para que la narración muestre una historia. Gracias a la ejecución de estas maniobras podremos oscilar, con mejor o peor suerte, entre la ilusión o el temor que sentimos por la suerte de los personajes, como te decía antes².

Desde hace algunos años estoy dando, por aquí y por allá, un curso al que he denominado Aula Shakespeare. En este curso, hablo solamente de *Hamlet* y de *Romeo y Julieta*. La idea es destripar estas dos obras y ver cómo ellas han funcionado a lo largo de los siglos, descubrir la relación que unía al Cisne con su hermano, que era mucho mejor actor que él.

Una de las preguntas que formulo en este curso es la siguiente: ¿Por qué han funcionado estas dos obras?: sus sistemas de relaciones, su trama, consiguen para cada una de las criaturas que las habitan un destino particular, un destino que da sentido a sus vidas o que las explica acabadamente. Hay un problema, sin embargo, en el relato de William Shakespeare, cuando cierra la narración de la historia de *Romeo y Julieta*³: ¿por qué el Príncipe concluye tan rápidamente, con una sentencia, la obra? ¿Es una demanda dramática justificable? No. Se trata de una demanda de los espectadores. Los espectadores necesitan el auxilio de alguien que contenga tanto dolor, tanta irracionalidad. Necesitan creer que las dos familias se pondrán de acuerdo, aunque en realidad, no se han puesto de acuerdo hasta el día de hoy. Esto ha permitido en gran medida que la obra tenga un corazón sanito, el corazón de la noble desmesura de un adolescente. Somos inteligentes, es una perogrullada eso del programa didáctico que debía ejecutar Shakespeare en su obra. A otros, con ese buzón.

Hay un programa de economía expresiva extrapolable a otro, el narrativo, que es puesto en causa al duplicarse el campo situacional del Príncipe della Scala. Hay un discurso demente, el político, que se sobrepone para buscar ahogar ese otro discurso demente, pero poético, que es el amoroso. ¿Está bien si nos aventuramos en esta disquisición? Lo cierto es que una hija de “Guille” estaba entre el público, andá a saber la fecha, y nuestro autor debía desmentir lo que Ana, la madre, le había metido en la cabeza a la chica: que su padre llevaba una vida licenciosa en la corte, donde había encontrado empleo como redactor de cartas de contrabando para el uso de cierto espía llegado de Alemania y que fastidiaba a Isabel.

Para que el texto pueda disolverse en escena, antes de llegar a ese desmembramiento carnívoros al que lo someten muchos directores, en nombre de la acción, bajo el grito de guerra: “¡... en esta escena no pasa nada!”; ¡... el teatro no es literatura!, el dramaturgo tiene que tener muy presente ese registro autobiográfico que emerge en la escena final de *Romeo y Julieta*, de qué manera el dramaturgo le pide a su personaje que mienta para poder así guardar un secreto.

Esta percepción en péndulo no siempre estuvo presente. Pensá en el teatro de Esquilo,

en el de Eurípides, en aquellos coros que traían a la escena crepúsculos ensangrentados. Pensá en esas “cajas” de narración que introducen la situación: en *Pericles*, de la mano de Gower; el Prólogo, en *Troilo y Crésida*. Y en esa misma obra, el monólogo de Ulises en la escena tercera del acto I. Pedile a un actor que te sostenga ese monólogo; pedile, te digo. Y el Coro que abre, tartamudeando maravillosamente como quiere Stoppard en su película, *Romeo y Julieta*. ¿La asociación entre narración e historia se funde en una dimensión libresca? Pensá en *Los ciegos*, de Maeterlinck, en ciertos monólogos de Strindberg que te planchan la acción y llevan al personaje al “mar de las palabras” de Victor Hugo. En Tom, el personaje de *El zoo de cristal*. ¿Qué decimos, entonces? ¿Y desde hace unos años, con Valère Novarina, Jean Marie Piemme, Alfonso Armada, y, entre nosotros, la luminosa dramaturgia del chubutense Gustavo Rodríguez? ¿Lo leíste? ¡Pecado! Sánchez Sinisterra nos terminará hablando de “narraturgia” frente a la dramaturgia.

Me acuerdo de cuando regresé a Argentina y llegué a Neuquén. Era en 1984. En Francia me habían estrenado *Viejos hospitales*. La historia de una mujer que, de puro esperar que le den un turno, no puede decirse a sí misma que el hijo que tiene en sus brazos ya está muerto, ahí, en la placita frente a las puertas del hospital. “-No pasa nada en ese texto, Finzi. Es un cuento”. Fue horrible, te digo. Hasta que José Luis Valenzuela la estrenó en Salta y la obra comenzó a caminar.

Entonces, digamos, es probable que el teatro disponga de diferentes modalidades narrativas. ¡Bueno....! Mirá cómo escribe la autora belga Veronika Mabardi:

Azul y blanco con una gorra roja
Cuando se le da cuerda avanza pedaleando, haciendo un pequeño
ruido de ruedas metálicas
Los juguetes que Juan compra -Juan es el nombre del hombre de
quien yo hablo el hombre de las gorras
Los juguetes que él compra caminando con ese aire desinteresado
Los arregla y los regala a sus amigos
Como les ofrece
En un subsuelo que huele bien la sopa
Vasitos de ratafía
O licores de viejas recetas
Que él prepara meses antes
Deja macerar
Y que ofrece cuando ya es demasiado tarde
Cuando han ya hablado mucho del mundo
De lo que ha soñado para el mundo, en los años '60 cuando
militaba
Y de lo que se podría hacer para que el mundo fuera mejor
O menos malo⁴...

El registro del texto es predicativo, y lo es a lo largo de toda la pieza. Trae una situación evocativamente, asociándola con el “había una vez” de esa ciudad, Schaerbeek, que hoy forma parte del gran Bruselas; ergo, no es otra cosa que el nombre de una estación de trenes suburbana.

Te decía recién que la trama de aquella narración que vincula, temerariamente, historia y estructura, otorga a cada personaje un destino. El personaje ejecuta su tránsito

cumpliendo una “curva” que lo sitúa en una situación bien diferente a la que abre su periplo en las tablas. Digo, pensé en “Willy” Loman. Pensé en los personajes de Discépolo. Pero lo que se propone con su escritura Mabardi, es dejar la función “coral” del personaje abierta como un grifo. Como si el Coro de *Romeo y Julieta* se quedase allí, medio estaqueado en el tablón, y te dijese lo que ahí pasó, en esa plaza de Verona, entre el otoño que se viene antes de tiempo porque al amanecer le quemaron los labios. Y fijate, pienso, que hubiese estado piola si “Guille” hubiese puesto en boca del Coro las palabras que otorga al Príncipe⁵, un Cuentacuentos, un Homero, un Bululú.

Acá, en Mabardi, lo que se muestra es el descomunal ejercicio de un discurso predicativo. Ese discurso, lo que trae a ese presente que todo se bebe, es la maniobra preponderante del dramaturgo, el “había una vez”, y se asocia con las formas propias de la literatura libresca.

Te quería mostrar otro ejemplo, un cachito de la bellísima obra de un dramaturgo francés que se llama Patrick Lerch.

Fijate cómo escribe:

Hijo: Hablo desnudo antes
Ella las amaba como obras de arte maniqués de yogurt blanco
Que se encaminaban en las páginas heladas de los negocios
Se hacía las uñas de los dedos de los pies
Cuando Padre cayó en la nada de otra vida
Madre posó su rojo bermellón con un cuerpo cansado
En la habitación posó una tela blanca con una mancha amarilla
Mancha de orina en la garganta de Padre
Y sobre la tela
Todos los muebles
Porque era así
Bailaba de alegría
Ella dijo:
Ahora se terminó
Tu viejo dejó la pipa
muerto
padre MUERTO
Dijo eso como si fuera a hacer las compras
El hospital le había pedido que se ocupara de padre
De cuidarlo en casa⁶.

El autor, aquí, también trabaja en una maniobra dramática asimilable a una narrativa libresca. Está abriendo su personaje, antes que a un campo relacional ejecutado en un conflicto que se desarrolla en péndulo, a una atmósfera, a una situación única atrapada en un pasado. Los personajes de la obra buscan reapropiarse de su memoria y el texto busca constituirse en un índice de esa búsqueda. Así emerge una “pieza paisaje”, en los términos que la formula Michel Vinaver⁷.

La obra puede ser leída desde la noción de “tropismo”, que la dramaturga y novelista francesa Nathalie Sarraute toma de la biología, a fines de la década del '40. Para ella, de la narración emerge un discurso interno, implicado en un universo conversacional escondido. Ese tropismo se traduce como...

(...) impresiones producidas por ciertos movimientos, ciertas acciones interiores..., movimientos indefinibles que se deslizan muy rápidamente en los límites de nuestra conciencia y que constituyen el origen de nuestros gestos y palabras, de los sentimientos que manifestamos... movimientos que no están bajo el control de la voluntad, que son producidos por una excitación exterior, por la palabra, la presencia del otro o por la de objetos en torno.

Ejecutada en la escena, toda la corporalidad del actor tiene un compromiso para revelar este universo subyacente. Como me dijo Rubens Correa hace unos años, la acción y el conflicto se desplazan para dejar mostrar la tensión del personaje. En esa dirección reflexionaba Víctor Mayol cuando hablaba de una dramaturgia que desarticulaba los principios básicos del catecismo teatral. La narratividad, pues, en nuestra escritura contemporánea, está implicada en la búsqueda de nuevos dominios figurativos en la composición ensayada por el texto.

No quisiera que esto se interprete, te digo -y ya para entrar en otro dominio de las narrativas- con la nefasta, terrorista e insuficiente asociación que se viene haciendo en los últimos años. Me refiero a la que se da entre la noción de dramaturgia y la de los dominios constitutivos del hecho teatral. Escribí bastante ya sobre eso y no voy a insistir sobre una lista extenuante y pretenciosa: “dramaturgia del boletero”, “dramaturgia del afiche”, “dramaturgia de la cola de la gente esperando entrar a la sala”; lo que se viene de barbaridades mayúsculas como “dramaturgia del director”, “dramaturgia del gesto”, “dramaturgia del espacio”, “dramaturgia de la *pirouette*”, dramaturgia del *pas de deux*” (y la lista continúa...).

En los paneles de devolución para grupos participantes en la Fiesta Nacional del Teatro del Chaco, hablamos en uno de ellos con Valenzuela sobre esta explosión de dramaturgias y, felizmente, no nos pusimos de acuerdo. Según José la noción de discurso, metáfora y metonimia, subyace en estos dominios, al menos en el gestual, y es justo hablar de “dramaturgias”. Preferiría dejar la denominación para considerar la explosión de escrituras papel y lápiz en mano: los escenarios de danza-teatro, las *performances*, la cohabitación infinita de formatos textuales en la escena de nuestro tiempo, la escritura de video, de cine, de radio, de televisión, las formas operísticas, las escrituras de video-juego y las que conciernen a las nuevas tecnologías.

Mientras que en una narrativa como la novelística el escritor sujeta la trama desde su punto de vista, desde sus maniobras de focalización (las ejecutoras del “relato”), en la narrativa teatral, el autor libera la mano a sus personajes, los deja ir, inevitablemente, porque en el dominio conversacional, composición y texto son una sola cosa: ¡qué vas a andar declamando por ahí que hay una dramaturgia para esto y otra para aquello, pero por favor! La dramaturgia y quien relata es autor, porque su texto es tan bueno que sus personajes se las tienen que arreglar solitos en la escena. Si vos leés, por ejemplo, esa maravilla en *Madame Bovary* que es el capítulo que narra el episodio de los comicios agrícolas⁸, vos tenés que Flaubert cambia vertiginosamente de focalización, a la comunicación simultánea va de los planos generales del comienzo, al plano retratístico de la viejita Leroux, a la comunicación simultánea en medio del barullo de la feria, al color que descubre Emma en el iris de los ojos de Rodolfo. En el teatro, la focalización es una y es la asociación “trópica”, digamos, siguiendo a Nathalie Sarraute, la que deja librados a los personajes a su suerte, en tanto que palabras y texto están absolutamente fundidos.

Escuchá lo que se dicen, entre dientes, Ana y Gloster, en *Ricardo III*.

Gloster: Dulce señora, no estés tan malhumorada...

Ana: ¡Horrible demonio, salí de acá, en nombre de Dios, no molestes más!

Gloster: Señora, ignoras las reglas de caridad, que exigen bien por mal y bendecir a quienes nos maldicen.

Ana: Villano, no conoces leyes divinas ni humanas, porque no existe bestia tan feroz que no sienta alguna piedad.

Gloster: No siento nada; entonces no soy esa bestia.

Ana: ¡Sos el mismo diablo!

Gloster: ¡Mujer bellísima, cuya hermosura no es posible expresar, dame algunos instantes para explicarme!

Ana: ¡Infame asesino, todo lo que tienes que hacer es ahorcarte! Que el insomnio habite la alcoba donde descanses.

Gloster: Así será, mientras no pueda reposar a tu lado.

Odio y amor, amor y odio, *versus* pasión. El “Guille” escribe un solo lenguaje y el corazón de estos dos enemigos enamorados, hace del barro y del olor a podrido de esa callecita del Londres de 1593, una rosa de espinas que te mata. No tenemos las palabras por acá y el gesto por allá. Hay dramaturgia porque la palabra es conductora, como en esta sublime escena de Shakespeare, lengua en estado puro. Y su materia es una combinatoria perpetua, una caja de herramientas para el actor.

Otro ángulo que interesa al autor teatral es la especificidad de la narración teatral dentro del sistema de las artes. Y nos quedamos acá y después escribimos un libro. Las primeras películas, la primera, -pensá en Méliès- son a cámara fija. Entonces, ahí la sociedad entre narración cinematográfica y narración teatral es consistente. Pensá en los orígenes de la cinematografía gaucha: teatro filmado. A medida que la tecnología fagocita los recursos fotográficos de aquella época, que el *travelling* se apropia de los guiones, esa relación desaparece y emerge otra que estuvo siempre, la que implica el discurso narrativo novelístico con aquel que es soportado por la cámara y el *set* de filmación. Entonces podés ver cómo en el capítulo de los “Comicios agrícolas”, Flaubert no está sabiendo que lo que escribe es el guión de una película. Claro, publica su novela en 1857, en los tiempos del daguerrotipo. Pero el vértigo de la secuencia de planos y focalizaciones espaciales con las que su narración se constituye en relato, hace de esas páginas un guión tácito.

Contra lo que dicen los estudiosos del teatro, en el sistema de las artes, el canon cinematográfico se asocia de forma privilegiada con las formas narrativas de la novela y su gran familia, antes que con el teatro. El ojo cinematográfico es novelístico, antes que teatral. Pensá en *Tarzán, el señor de la jungla*, el modo en que Edgar Rice Burroughs, en 1914, mueve su personaje de una página a otra; pensá en *Drácula*, de Bram Stoker; en Ferdinand Bardamu, ese increíble personaje que Louis-Ferdinand Céline deja vivir en las páginas del *Viaje al fin de la noche*.

La asociación entre las técnicas del relato novelístico y el cine, dejan huérfano al teatro. ¿La escena teatral qué hace? Una: se cuelga a los formatos previsibles de la televisión o al cine cómplice de la butaca y repetitivo, donde el final está cantado y vos se lo contás a tu mujer a la mitad de la película (“¡Para qué me traés al cine si vos ya la viste!”, textual). De ese “teatro de mesas y sillas” decía el “Chacho” Dragún, está infectado el teatro argentino. Dos: se pone a ensayar nuevos formatos, nuevas maniobras del relato, se autodenomina experimental, se etiqueta como teatro de nuevas tendencias, recupera la dimensión lírica y

literaria, integra otros discursos del sistema de las artes.

Hace unos años estaba tomando un café con Patrice Pavis en la Gare de l'Est en París. Él sacaba fotos y me hablaba de esa "capa", de la superficie que es la narración, lo visible en el acontecimiento teatral. Se deja la vida miope en esa narración. Está bien; pero lo nuestro, nuestro oficio, es maniobrar en el tiempo del relato, es trabajar muy en las corrientes profundas del texto, siempre entre el gozo y la agonía después que una imagen te corre por las venas. Me acuerdo de que Tennessee Williams decía que *Un tranvía llamado deseo* había nacido dentro suyo gracias a la imagen de una mujer sentada en una silla esperando inútilmente algo, tal vez el amor. La luz de la luna entraba por la ventana y eso sugería la locura⁹. Esa es nuestra materia de trabajo. Plasma y sueño.

NOTAS

¹ Cfr. Finzi, Alejandro. *Literaturas europeas*. Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2009.

² Cfr. Finzi, Alejandro. "La noción de personaje (...)", en *Personaje y ficción en la literatura teatral europea contemporánea*. Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2010.

³ El Príncipe aparece y dice, muy suelto de cuerpo: "la mañana trae consigo una lúgubre paz/el sol, triste, no muestra su rostro".

⁴ Cfr. Mabardi, Veronika. "Schaerbeek, noviembre 1997", en Finzi, Alejandro. *Nuevo teatro europeo*. Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2008.

⁵ ¡Questo Principe sembra figlio di Nicolò Macchiavelli!

⁶ Se trata de un fragmento de "La nieve no hace ruido cuando cae del cielo". La obra se incluye en la misma antología que integra Veronika Mabardi, junto a otros recientes autores europeos. Les aviso que me quedan todavía algunos ejemplares del libro, que es de distribución gratuita. Pueden pedírmelo a la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Av. Argentina 1400 (8300) ciudad de Neuquén. Lo puedo enviar por correo universitario.

⁷ Cfr. Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques*. Paris, Actes Sud, 1993. Obra "paisaje" por oposición a obra "máquina". Esta última es aquella que ata su suerte a un conflicto y a la acción de dos personajes en pugna.

⁸ Se trata del capítulo VIII de la segunda parte.

⁹ Eso está en sus memorias, fíjate si están publicadas en castellano.

LA LITERATURA DRAMÁTICA EUROPEA EN LOS SENDEROS DE UN NUEVO SIGLO

(En Finzi, A., Comp., 2012. *Poética del personaje teatral en la literatura dramática europea contemporánea*. Neuquén: Educo, p. 7-12)

Romeo: *“Mi corazón presiente nefastas consecuencias, presagio de los astros, cuyo cruel y fatal progreso comenzará esta noche, en esta fiesta; y pondrá fin a mi vida despreciable, ésa que mi pecho encierra, un golpe vil de muerte repentina”*.
(Shakespeare. *Romeo y Julieta*, 1,4)

¿Por dónde deja la escena el personaje de las nuevas dramaturgias europeas cuando la función concluye? Ya no es Edipo, ni Hamlet; ya no es Clitemnestra, ni Fedra. Por historia este personaje contemporáneo tiene apenas un retazo de realidad. Esa realidad que, como dice Terry Eagleton, no es otra cosa que una especie desordenada e imperfecta de aventura. Aquellos personajes evocados con reverencia, llevaban consigo su intimidad, su mundo propio. A propósito del teatro de Ibsen, escribe Jean-Pierre Zarracac¹ que contra ese “gran Edipo” de la tradición dramaturgica, “el teatro de Ibsen inaugura la era de los pequeños Edipos que somos todos en el interior de nosotros mismos. Somos esa Metamorfosis existente a medio camino entre el héroe antiguo y el pequeño hombre moderno”. Y aún así, el teatro de nuestros días ya no tiene consigo ese mundo pequeño, habitual, corriente y formal que puja por mostrar las fuerzas ocultas de una historia. Un personaje que ya no se sitúa en una fórmula opositiva entre un hombre y una mujer, un amigo y un enemigo, un ser vivo y un ser muerto, como nos lo enseña Elias Canetti.

La escena teatral contemporánea ya no puede dar a su personaje la misma consistencia que éste tuvo en la escritura dramática precedente. Su consistencia es otra, bien distinta de aquella que ampara la escritura de los medios masivos de escritura escénica: “las cocinas” de la escritura cinematográfica; las cocinas de los guiones para televisión, tal como nos lo muestra con su proverbial dosis de buen humor el británico David Lodge en su novela *Terapia*². Las rutinas y protocolos de montaje de un guión se repiten una y otra vez, persisten, prueban su eficacia en dispositivos a cámara fija o múltiple, ordenados y numerados. De allí no se sale porque el principio constructor se funda en la dinámica entre oferta y consumo. No hay variables temáticas más allá de las variables comportamentales que cada personaje asume en relación con el universo de expectativas de un horario de audición, la edad de un público y su inscripción socio-económica. La escritura teatral, en cambio, tiene su existencia a buen resguardo porque desconoce estos campos de referencia. El personaje de nuestro teatro europeo contemporáneo es tal en tanto y cuanto luego de dar el portazo junto con Nora no se supo más nada de él. No asumió desde entonces un lugar en la ecuación héroe-antihéroe: duerme en los portales, en los ajuares del desamparo y Jesús, que asoma sigiloso entre los versos de *Pascua en Nueva York* para salir a barrer la vereda de su iglesia (mientras Blaise Cendrars duerme su borrachera), lo mira con desconfianza.

La escritura teatral de nuestro tiempo propone ese “camino equivocado” para cada personaje, porque “todos los caminos son equivocados”, como escribe Samuel Beckett. Ya no hay vías rectas para escapar de la escena y tampoco para las diferentes formas del teatro existe siempre la posibilidad del “convivio”³. Esto, si dejamos de lado, si comprendemos la materialidad de ese proceso figurativo, compositivo, que está siempre desplazándose, que no tiene posibilidad alguna de encontrar un centro: el actor yendo a un cruce casual con su personaje; el texto reescribiéndose a perpetuidad; el director, fingiendo que dirige a alguien

en la escena.

Este libro que aquí presentamos a la consideración de colegas y estudiantes es el tercero que publicamos en el marco del proyecto de investigación “Estudio de la noción de personaje en la reciente literatura dramática europea”. Los dos anteriores, *Personaje y ficción en la literatura europea contemporánea* y *Personaje y narración en el teatro europeo contemporáneo*⁴. En este caso proponemos una aproximación a la constitución de una “poética” del personaje teatral en escrituras recientes, abordando la producción de autores a los que venimos dedicando nuestra atención desde hace algunos años. (...)

En lo que me concierne, la preocupación ha sido algo ingenua y pretenciosa: el buscar, aunque en breves páginas, los caminos para el establecimiento probable de una poética del personaje, presente en las dramaturgias más recientes. Es una tentativa renovada, algo más triste si se quiere, porque uno termina por comprobar que siempre echa rumbo no por caminos sino por huellas que el ventarrón patagónico borra en un instante.

NOTAS

¹ Cfr. Sarrazac, J. P. (1989). *Théâtres intimes*. Paris, Actes Sud.

² Cfr. Lodge, D. (2010). *Terapia*. Colección Compactos. Madrid, Anagrama.

³ Según lo comprende Jorge Dubatti: Quien no asiste al encuentro, al banquete, a la representación, no vive la experiencia teatral.

⁴ Los dos volúmenes editados por Educo, en 2010 y 2011, respectivamente.

NOTAS PARA UNA POÉTICA DEL PERSONAJE TEATRAL

(En Finzi, A., Comp., 2012. *Poética del personaje teatral en la literatura dramática europea contemporánea*. Neuquén: Educo, p. 13-30)

Hamlet: “Yo no valoro mi vida más que un alfiler, y en cuanto a mi alma, qué podría ocurrirle siendo como es cosa inmortal”.
(Shakespeare. *Hamlet*, 1,4)

¿Cuál es el momento de la obra teatral en el que se constituyen los personajes, son paridos para la escena? En aquel que hace que el espectador es tomado por sorpresa, es seducido por un acontecimiento inesperado, imprevisto, que, contra todo pronóstico, lo lleva en una dirección diferente a la que él espera. Los materiales que hacen que el personaje respire se hacen visibles en ese instante. Desde el punto de vista compositivo el autor teatral es dueño y señor de su obra cuando tiene consigo ese momento, no cuando escribe en los lindes de la página en blanco un repertorio de *dramatis personae*, o cuando borrona la primera acotación situacional o ensaya un final o varios finales para la historia que está escribiendo. No. Los personajes son libres del autor y el autor es libre de sus personajes cuando en la historia que se cuenta para un escenario sucede algo que es sorpresivo, que ningún espectador espera, que está en contradicción con la lógica de las secuencias narrativas que el relato dramático está proponiendo. En escena, cada palabra es un río. Y el silencio es el sonido que lleva esa palabra, que deja que ella hable. Es por eso que el gesto del actor constituye el personaje con su voz propia. El espectador supone que puede descubrir la ley de relación episódica que un relato le sugiere, ya sea en el dominio escénico o en la experiencia de lectura. Pero un personaje suelta su mano, se libera, cuando se dice a sí mismo que aquello que el autor le provee argumentalmente no sirve, no le es útil. Que el argumento que el dramaturgo le está tendiendo delante de sí no pretende otra cosa que convertirlo en hoja de papel, en papel reciclado y estéril.

En aquellas obras teatrales en que esto ocurre, el personaje, liberado de la tutela autoral, se constituye en un héroe de ficción pleno, autónomo, independiente. No tiene que dar explicaciones al autor y el autor no tiene que dárselas a él. La intriga es el espacio donde descansa el relato dramático y en ella reposa la constitución del “péndulo”, lugar donde el espectáculo, el texto mismo, sitúa al lector/espectador: Macbeth, Romeo y su enamorada Julieta, Fausto y Margarita, Mefistófeles y Marta, Woyzeck y María, Rodrigo y Jimena, Fedra, Berenice, Andrómaca, Charlotte y Don Juan, Torvaldo y Nora, Ana y Kragler, La Maestra, Madre Coraje, “Willy” Loman y su esposa Linda. Pero sólo la intriga que ellos recorren no alcanza para dar entidad a un personaje. Todos ellos, en un momento de la historia que los cobija, que los contiene, que les propone una escucha, van contra sí mismos. El espectador, que está oscilando entre la esperanza que su héroe, puñadito de ilusiones, alcance su objetivo y el temor de que esto no le ocurra, se encuentra con que éste, el personaje, se queda solo, se niega a sí mismo, se obstina en descubrir, por unos instantes, la soledad.

El espectador, el lector, se “divertirá” en el pleno sentido de la palabra, cuando la obra les proponga una bifurcación que lo desconcierte, lo desoriente, lo sitúe frente a una elección de suerte incierta. Este es el sentido de la palabra latina *divertere*: alejarse, girar en dirección opuesta, emprender un camino que es azaroso. El relato dramático propone que el autor camine por un sendero donde va acumulando información. Esto no es suficiente: al personaje se le llena la alforja de tantos atributos que el morral lo vence y lo deja por el camino. Para el escritor, frente a su empresa compositiva, éste es el “método”: el camino

sencillo, tranquilizador, previsible. Pero el personaje es tal cuando su camino se hace imprevisible y él mismo no puede reconocerlo; se extravía, ya no responde a una expectativa, a un método, sino que se hace extraño para él, se convierte en *metodeuo* [sic.]. El personaje es personaje cuando yendo contra sí mismo, se encuentra frente a un precipicio luego de haber tomado por un atajo que, a la luz de la luna, es incierto y silvestre, salvaje y sospechoso.

¿De dónde proviene esto? ¿Desde dónde llega al autor? Su oficio es hacer visible lo que en una fábula es un suceso improbable. Su oficio es mostrar cuánto le cuesta a ella encontrar recursos para hacerlo probable. Desde una perspectiva histórica, entonces, el dramaturgo se revela en un tránsito entre dos paradigmas que navegan en nuestra cultura desde hace siglos, desde el siglo XII, tal vez, cuando en Europa se inventa la ballesta y las brujas no eran perseguidas y entregadas a la hoguera tal como ocurrió entre los creyentes cristianos en los siglos XVI y XVII. La ballesta mata como puede matar un arma de nuestro tiempo. La vida agobia en una disyuntiva crucial, en el momento en que la muerte se convierte en una sentencia que llega sin previo aviso, tal como nos lo enseña un príncipe de Dinamarca, mostrándonos algo que no es capaz de decirse a sí mismo.

La primera de estas matrices gnoseológicas es la que establece un orden del mundo jerárquico, preestablecido, ordenado, previsible, continuo, regulador y regulado, continuo.

Esto lo proclama con claridad Ulises, en *Troilo y Crésida*, obra que Shakespeare escribe poco después de *Hamlet*, en 1602, para hacer de un texto teatral territorio autobiográfico. Para ello, el Cisne de Avon revela, tan lejos de sí como le es posible, en la misma guerra de Troya, sus desencantos de amor, sus tristezas conyugales. Si el mundo mismo es una batalla, nos dice Ulises, el conflicto que sobreviene debe ampararse en un orden que lo sostenga. Es el amanecer y delante de la tienda de Agamenón, a quien Zeus mandó un sueño invitando a liderar la guerra, en el corazón del bando griego entonces, ante el mismo General, pueden escucharse las palabras que el bueno de Ulises le dice. Pero el ventarrón se está llevando esas palabras al mismo tiempo que son proferidas, de modo que nosotros apenas si contamos con un breve fragmento:

Fíjate bien: cuando más tiendas ligeras se instalan en esta llanura, igual número de facciones se yerguen. Cuando la distinción de las categorías está enmascarada, la más indigna puede parecer noble bajo la máscara. Los cielos mismos, los planetas y este globo terrestre, observan con orden invariable las leyes de la categoría, de la prioridad, de la distancia, de la posición, del movimiento de las estaciones, de las formas, de las funciones y de la regularidad; y por eso, este esplendoroso planeta, el sol, reina entre los otros en el seno de su esfera con una noble eminencia; así su disco saludable corrige las malas miradas de los planetas funestos y, parecido a un rey que ordena, manda sin obstáculos a los buenos y a los malos astros. Pero cuando los planetas vagan errantes, en desorden, en una mezcolanza funesta, ¡qué plagas y qué prodigios, entonces, qué anarquías, qué cóleras del mar, qué temblores de tierra, qué conmociones de los vientos!... Una empresa padece cuando se quebranta la jerarquía, escala de todos los grandes designios. ¿Por qué otro medio sino por la jerarquía, las sociedades, la autoridad en las escuelas, la asociación en las ciudades, el comercio tranquilo entre las orillas distantes, los derechos de primogenitura y de nacimiento, las prerrogativas de la edad, de la corona, del cetro del laurel, podrían debidamente existir? Quiten la jerarquía, átenla al desconcierto y escuchen la cacofonía que le seguirá. Todas las cosas combatirán entre sí... la violencia se convertirá en dueña de la debilidad, el hijo golpeará brutalmente a su padre, la fuerza sería el derecho. (*Troilo y Crésida*, I,3)

El monólogo, decimos, es más extenso. Ulises es Shakespeare aquí, Shakespeare es Ulises, y el campamento de Agamenón se despierta antes de la batalla. Pero el mundo cabe en ese soliloquio, el orden de un gobierno y el gobierno de sí mismo, tal como invita a hacerlo el universo medieval. San Anselmo nos confiesa: “Hablando de Dios, qué maravillas que no comprendas; si comprendes ya no es Dios”¹. El paso de los días nos da cabida en ese territorio, nos explica y justifica, por nosotros, la existencia, la cotidianeidad, el día a día y elige por nosotros nuestro destino sentimental. El orden de lo celestial ha hecho un pacto con el orden terrenal. Ni siquiera un pacto: ha ejecutado un programa de relaciones donde lo humano tiene un lugar que lo explica al subordinarlo: el estado de gracia está en otra parte.

La segunda matriz gnoseológica va contra la primera, aunque convive con ella: desplaza el orden que los dioses dan al universo y lo humano, inscripto en la soledad del tiempo que transcurre, ejecuta una tentativa para salir de las jerarquías y las constelaciones: el hombre es, o mejor, pretende ser, el centro del mundo. Este desplazamiento, atrevido e insensato, es de una violencia descomunal y deja la experiencia de cada cual frente a un abismo: al paso del tiempo, a lo efímero, la degradación, la descomposición, la muerte, la regeneración, la depredación, la metamorfosis, la mutilación. Este sistema de predicaciones constituye el ámbito del hombre y es el sinónimo de la belleza que nos es dado aprehender, tal como nos lo enseña Marlowe en *Tamerlán, el grande*: la belleza es tal porque siempre se nos escapa, es un punto en fuga divorciado de lo perenne, de la duración, de lo inmutable.

Todos recordamos, tal vez de memoria, la escena segunda del segundo acto de *Romeo y Julieta*, ¿verdad? En ella se anuncia lo que las palabras escriben en el destino de los dos jóvenes. Esa escritura es corporal y el universo gestual que se configura entre los dos personajes preanuncia aquel otro con el que la obra concluye ante la presencia del Príncipe:

Julieta: ¡Ay Romeo, dónde estás!

Renegá de tu papá, rehusá su apellido,
y si no lo hacés, júrame que me amás
y no seré más una Capuleto.

Romeo: ¿A quién estoy oyendo?

Julieta: Tan solo tu nombre es mi enemigo.

Vos sos lo mismo aunque no fueras uno de los Montesco.

¿Qué es ser un Montesco?: ni una mano, ni un pie,
ni un brazo, ni una cara, ni otra parte

que sea de un hombre. ¡Si sólo tuvieras otro nombre!

¿Qué cabe en un nombre? La rosa con otro nombre
tendría el mismo perfume.

Sin llamarse Romeo, Romeo tendría

la misma perfección. Romeo, arráncate ese nombre.

A cambio de él, tomá todo de mí.

Romeo: Te tomo la palabra:

Llamame “amor mío” y me habrán bautizado de nuevo
y de ahora en adelante ya no será nunca más Romeo.

Tanto Romeo como Julieta se liberan en esta escena de su autor. Y William Shakespeare los deja ir, ya no puede retenerlos. El espectador ha sido capturado inesperadamente, ha caído en una trampa. Autor y personajes también le han soltado la trampa para que caiga tan hondo: la presa no era el personaje, era el espectador que ahora se

debate por salvar su pellejo. Pero desde ahora quien tiene pellejo es el personaje. Para eso nos tienden trampas los personajes, para perturbarlos siglo tras siglo.

Del mismo modo, Clitemnestra, cuando muestra su seno a Orestes, permite que no sólo Esquilo pueda concluir “Las Coéforas” y *La Orestía* integralmente, sino que hace del gesto luctuoso del hermano de Electra una acción escénica que va contra el mismo personaje. Entregándonos a una conducta que nos descoloca, ensombrece aquel “horizonte de expectativas” del que nos habla Jauss², y desde ese momento ya no sabemos exactamente hacia dónde ir; el personaje ha nacido en ese instante, liberándose del relato que le ofrecía un refugio, un reparo, frente al terremoto perpetuo de la existencia cotidiana. Apenas un instante, Julieta reclamando un parricidio simbólico a su enamorado; Clitemnestra proponiendo una metamorfosis fálica a su hijo; Nora dando un portazo y yéndose entre la tormenta del invierno; Woyzeck ahogando el hijo nonato de María; Margarita enviando a Fausto a hacer las compras al mercado como cualquier hijo de vecino; Kragler yendo con Ana por voluntad propia a la verdadera guerra, la más atroz y sanguinaria, la conyugal; apenas un instante, para que el régimen de verosimilitud y el territorio ficcional que se pretende habita las páginas de esas obras de la literatura dramática y de la escena, se revelen.

Los personajes, entonces, se constituyen en la escena, nacen, son paridos como animales salvajes, como cimarrones que corren a campo traviesa, en ese momento en que han desconcertado a su espectador, lo desabastecen de sus expectativas de recepción, le arrebatan sus presunciones, su timón con el que navegan en esa tormenta que es la fábula.

Cuando hablo de un régimen de verosimilitud, de un territorio ficcional, pretendo discutir la cualidad de “simulacro” que se le otorga al ejercicio en la teatralidad, al sentido del “juego escénico”, en la tensión que generalmente se le asigna: la existente entre una convención, una partitura, un pentagrama que se comparte y una regla que se quiebra. Baudrillard piensa, mientras tanto, establece una asociación interactiva entre el dominio de la realidad y el campo del simulacro, el de una “hiperrealidad” generalizada, endémica³.

¿Pero es posible hablar en otros términos del “cuerpo ficcional de un personaje” al que hacíamos alusión en un comienzo? ¿Cuál es la materia de lo real en la que nosotros mismos, personajes de la historia, estamos inmersos? ¿Una materia fantasma, tal vez? El realismo literario se lee como aquella tentativa compositiva que busca saturar el dominio de la experiencia, devorarlo, hasta que en el plato no quede nada. Esa maniobra sabe que eso es imposible, que siempre quedan restos, huellas, vestigios inasibles. Lo real es el lugar por donde la realidad se nos escapa. ¿Hacia dónde ese escape?: pues hacia la ficción, el destino excluyente de la experiencia de lo real. El hogar de los personajes y sus historias maltrechas, jocosas, hilarantes, terribles y misteriosas. Nuestra propia realidad cabe sólo en la piel de un personaje.

Es a través de la experiencia perceptiva que hacemos de un “personaje” que nosotros ocupamos, un lugar en lo real⁴. Lo “real” es ese lugar exiguo y precario donde existimos gracias a un personaje. Gracias a su aprehensión, a la tentativa por concretarla, podemos habitar la “realidad”, es decir, habitar aquel ámbito donde reconocemos la cualidad de las relaciones que tenemos con el mundo, los otros, los semejantes. El campo de asociaciones con nuestro entorno que somos capaces de establecer, es ese territorio de “realidad” que soportamos, en el que podremos inmiscuirnos. La ficción es la tentativa por llegar al corazón del personaje. Y en esa tentativa consiste la “verdad”. Tal vez sea Luigi Pirandello quien en el siglo XX nos propuso con mayor lucidez este derrotero. Tal vez haya sido el irlandés Samuel Beckett o tal vez el luminoso poeta cordobés Alberto Enrique Mazzocchi.

Esto es, cuando el soldado Kragler, personaje de *Tambores en la noche*, la segunda obra escrita por Bertolt Brecht, tira en dirección a la luna roja de cartón que ilumina con tristeza el porvenir, los palillos de su tambor, y ésta cae a un río que no tiene agua y se ahoga, lo que revela es lo real. Esa dimensión propicia que nos permite descubrir la materia con la que podemos interpretar nuestras circunstancias, sus causas y sus efectos, nuestro entorno concreto. Si la experiencia escénica, por los méritos compositivos del actor, me otorga la posibilidad de “creer” en Kragler, si “creo” que él ha hecho caer esa luna; si el personaje que con su acción ejecuta una “diversión”, una acción contra el horizonte de expectativas, estoy habitando el territorio de lo “real”. Eso me lo permite el personaje, la acción sublime del actor que, un instante después, dejará la escena antes de regresar para el silencio y los aplausos.

El poeta sueco Tomas Tranströmer, entre los primeros versos de uno de sus poemas, nos dice:

Estoy en la montaña y contemplo la bahía.
Los barcos reposan en la superficie del verano.
“Somos sonámbulos. Lunas a la deriva”.
Así me hablan las velas blancas⁵.

Con trazos de acuarela, el poeta descubre la dimensión de la vida, la luminosidad de una estación del año, las voces que la expresan, el vértigo de un tiempo que corre en un único instante: el retrato marinero que se conforma en los cuatro versos se constituye en el dominio de lo “real” y el programa lírico es el hábitat que permite que el personaje, el poeta mismo, nos invite a constituirnos en la “realidad”: es que las velas hablan, es que la superficie del verano contiene un gesto majestuoso y extenso como el mismo horizonte, es que el color de las velas recuerdan el recorrido de un durmiente en busca de un sueño perdido.

En una de las líneas compositivas más persistentes en el espacio del teatro de este comienzo de siglo, el personaje constituye su periplo más allá de los límites precisos de la escena. Se involucra en un relato que no encuentra en las tablas sino en la extra-escena, en un dominio predicativo, el de la evocación, la narración misma, en los términos formulados por Todorov, en 1968⁶.

Pero lo expresado en relación al personaje que llega a los límites del siglo XX, no quepa en las consideraciones que pueden hacerse a éste, que comienza a transitar el nuestro. El *divertere* que hemos reconocido como conformador de su presencia en el sistema de las artes probablemente se ha disuelto, se ha perdido. En las nuevas dramaturgias europeas no es el personaje quien construye el relato y sus peripecias; es el relato que construye el personaje, lo empuja a escena y le susurra al oído. ¡... vamos, relatá a los espectadores todo lo que te contaron, eso que sabés y escondés, el público sabe ser un buen confidente...!

Veronika Mabardi, dramaturga belga en su obra *Schaerbeek, noviembre 1997*, hace que su personaje nos diga al oído y con voz cómplice, íntima:

Él, el hombre que camina lentamente.
Usted debe haberlo visto
en la parada del tranvía de la plaza de Bienfaiteurs
o en la Plaza Meisier, bajo las luces de Navidad.
¿No?
Lleva gorras.
Las cambia seguido
porque las pierde

en los tranvías
en los autos de los amigos
o sobre un banco.
O bien usted lo vio en el mercado de las Azaleas.
Compra viejas cajas de hierro
juguetes.
Le gustan particularmente los juguetes que tienen un reloj a cuerda
como ese heladero en su carrito⁷.

El personaje penetra, llega de la extraescena y no ha salido definitivamente de allí. Arriba al escenario a hurtadillas, sin que nadie lo vea, salvo los espectadores. El espectador, que entonces acaba por convertirse en *spectator*. Alguien que abre para el personaje ese universo que está detrás de bambalinas y practicables, escenografía, y lo guía en su ciego desplazamiento por la escena. “El hombre que pierde sus gorras en el tranvía y en los autos de los amigos” sobre el que escribe Mabardi es personaje porque no sabrá nunca que es espiado por el espectador. Y eso, gracias a ese gesto del público que lo hace visible, tal vez, en los términos que lo querría Novalis: “El mundo se vuelve sueño; el sueño se vuelve mundo”⁸. De modo que las nuevas dramáticas complican al espectador en relación a su realización escénica. Complica, decimos, en tanto su *status* es ahora de una mayor complejidad: el espectador teatral debe atravesar un campo de alienación mediática que pretende fusilarlo con infinita crueldad. Esta ejecución consiste en maltratarlo en vida, descerebrarlo, ahogarlo en un arroyo contaminado, infecto, color de cloaca, hecho de celulares, redes de comunicación virtuales, programas de televisión. En ese mismo arroyo en que se ha convertido, en este comienzo de siglo, el río Nilo, por ejemplo. Víctor Hugo nos hablaba del océano y nos lo mostraba: el océano está hecho de palabras que van y vienen⁹. Hoy ese mismo océano es afásico.

El teatro contemporáneo nos propone ese ejercicio de sobrevida que consiste en recuperar la capacidad de habitar lo real y hacernos visibles en la vida de un personaje: lo hacemos hoy en una escena que aparece vacía, que es una cicatriz que supura, que no cierra, que no cicatriza, y a la que nosotros debemos hacer nuestra para hacer presente una ausencia fantasmagórica. El personaje vuelve a realizarse como mediador: la historia no está en la escena; es probable que el espectáculo no pueda comenzar hasta que el arte del comediante pueda traerla a proscenio. Nace el personaje cuando hace visible todas sus estrategias por traer una historia de la extraescena a la escena; solo no puede, necesita del espectador. El personaje del teatro contemporáneo ejecuta un pentagrama corporal en escena que va contra la orgánica comportamental que lo cristaliza en la caja ficcional: Bertolt Brecht, Ionesco, Pirandello, Artaud, Boal, Beckett, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba exploran esta escena, proponen al comediante escindir el relato corporal ceñido a los códigos de reciprocidad lógico causal y que son amparados por el iletrismo.

Ese mundo de personajes que el personaje de Veronika Mabardi trae a escena tiene la misma complejidad que aquel que transita el escenario. Para explicarlo podemos recurrir a la novelística de Flaubert. ¿Quién es el personaje principal de Madame Bovary? ¿Emma o Charles? Los analistas concluyen sin hesitación: el personaje femenino. Sin embargo, Charles es omnipresente en la novela a través de los usos, prácticas, ideologemas de la sociedad de Yonville. La propia sociedad, su arquitectura, sus fiestas patronales, su sencillo trazado urbano, los méritos silvestres de la conversación de Homais, las aspiraciones de almacenero de un usurero de desván, las gacetas que llegan tarde, los sueños maltrechos de un peón de cuadra y

un baile anual en una casona robada de una novela de Proust, todo, absolutamente todo constituye, en su pluralidad, “un único personaje” con una dinámica feroz, plena e incontenible. Por lo tanto no hay Charles sin Emma, como tampoco hay Emma sin Charles. En el mismo sentido Schaerbeek, en el mes de noviembre 1997, esa ciudad de los alrededores de Bruselas que por ese mes transita en otoño, se constituye también en personaje. Esto, en cuanto por ir y venir entre un universo verbal otro no verbal, es una imagen siempre postergada, cuyo presente escénico está por hacerse visible pero, al mismo tiempo, no lo será jamás. Este adverbio atrapado en el deseo hace que el espectador concluya por “realizarse” como tal.

Tal vez el espectador contemporáneo ha dejado de ser un ser individual para convertirse en uno plural, multiforme. Un personaje, él mismo, inmerso en ese relato ausente, que escapa detrás de escena y que se confunde con el público que se pasea por Schaerbeek, una mañana gris del mes de noviembre. Una vida opaca, que se observa detrás de una ventana. La ventana es el escenario y nosotros, el público, observamos nuestras propias vidas, ciudadanos de un pueblo de los arrabales de Bruselas, que probablemente nunca, en nuestra existencia, llegaremos a conocer.

NOTAS

¹ En su *Prosligion*, corazón del siglo XII, Anselmo de Canterbury dice que Dios es “aliquid quo nihil majus cogitari possit”, aquel que no puede ser pensado mayor, de quién nace el orden del universo para todos y cada cual.

² Cfr. Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.

³ Cfr. Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kayros.

⁴ Jacques Lacan establece la distinción entre “lo real” y “la realidad” dando, en una continuación del pensamiento kantiano, un “no lugar” a la experiencia de “lo real”: lo real es imposible; la realidad es un fantasma, nos dice. Pero creemos que el universo no se explica por una fórmula binaria que subsume una terna entre “la realidad”/“lo real”/“lo simbólico”. El “imaginario” psicoanalítico no explica definitivamente la cuestión. El tránsito de lo “real” a la “realidad” no cabe en una alucinación personal que constituye el mundo personal y privado. Cuanto cabe en mi experiencia, en mi “yo”, habita en el “otro”, nos dice Lacan. Pero otra es la materia por la cual tendemos los brazos a nuestros semejantes, constituyendo la realidad que somos capaces de vivir. Entre “lo real” y “la realidad” el tránsito, el sendero entre un dominio y el otro del existir, está la ficción, operación concreta y nada virtual donde el lenguaje se manifiesta como cuerpo. En el lenguaje somos cuerpo. Eso es la poesía. La poesía, cuya realización, cuya manifestación, entre cada uno de nosotros, está en el territorio de la lírica; en Ulises, que habla de su terrible soledad reclamando al cielo ante la tienda de Agamenón, según nos lo relata William Shakespeare en *Troilo y Crésida*.

⁵ Fragmento del poema “De la montagne”, en *Baltiques, oeuvres complètes, 1954-2004* de T. Tranströmer. Paris, Gallimard, 2004.

⁶ Para Tzvetan Todorov existe una historia que se evoca; existe un narrador que evoca esa historia. Cfr. *Los géneros del discurso*. Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1997.

⁷ Mabardi, Veronika. “Schaerbeek, noviembre 1997”, en *Antología. Nuevo teatro europeo*, Alejandro Finzi (Compilador), 2008. Neuquén, Educo.

⁸ También *En granos de polen* (1797) continua en el mismo territorio que hace de la noche el día: “Todo lo visible adhiere a lo invisible; todo lo que puede ser oído a lo que no puede serlo; todo lo sensible a lo insensible”.

⁹ Volvamos a leer su prefacio a *Cromwell*.

LA NOCIÓN DE PERSONAJE EN EL TEATRO FUTURISTA ITALIANO

(En Neumann, D., 2012. *La familia. Estudios de italianística*. Trelew: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, p. 97-101)

Las características del teatro futurista se asocian a las que ese movimiento exhibe en el sistema de las artes¹. En este sentido, puede hacerse un repertorio de definiciones que, emergiendo de los manifiestos de Marinetti, se asocian con las que se pretenden para el dominio de la literatura y las artes plásticas. Lo que es ciertamente más complejo es precisar la emergencia, en primer lugar, de las fuentes y, en segundo término, los compromisos estéticos que sobrevendrán durante el siglo XX y que la escena futurista revela en su configuración dramática.

El teatro del novecientos italiano y europeo es una “máquina escénica” harto difícil de reconocer en un ejercicio panóptico. La ilustración dramática del naturalismo francés, el teatro de variedades, el palco lacrimógeno de sagas históricas y sentimentales agobiaban el proscenio milanés, turinés, napolitano y romano. La configuración del personaje procedía de las determinaciones que el actor proponía desde su corpulencia, su rostro, su registro vocal y la energía con la que consumía mimesis en la escena. Esto es, los modos en que el actor se introducía en la piel del personaje y lo encarnaba. Intérprete y personaje se identifican. El papel del comediante no es otro que el de dar alma al personaje². Un alma y un cuerpo. El actor toma posesión del personaje, lo devora seleccionando cuidadosamente los platos de su menú: texto, espacio escénico y extra-escénico, memoria emotiva, respiración, ubicación de la voz, sistema de entonación, repertorio de movimientos y poses. Nace el personaje. El actor es el personaje y toda la platea puede llorar o reír a mandíbula batiente. ¿Cuál era la situación del espectador?: la de un péndulo que oscila del comienzo al fin de la pieza entre la esperanza de que el héroe cumpla con su cometido justiciero y el temor de que fracase en su intento. Esto en una escena declamativa, como la de Gabriele d'Annunzio, en *La città morta* o en *La figlia di Iorio*. También la dialectal, la de Pirandello, en *Liola*, pieza estrenada en Roma, en 1916.

Frente a esta escena exhausta, el futurismo italiano exhibe un teatro que propone al espectáculo lo que sigue: un personaje sin composición psicológica/un personaje marioneta/un trabajo compositivo de vertiente gimnástica/un trabajo compositivo del actor que propone la improvisación/un espectáculo “sintético”, esto es, de corta duración/un trabajo compositivo paródico/un espectáculo sin perspectiva ni profundidad figurativa y sombreados/un espectáculo que quiebra la secuencia narrativo-episódica/un espectáculo que desabatece el glosario de las convenciones dramáticas constitutivas del realismo.

El ensayo de Marinetti es, en primera instancia, paródico pero no original. En 1905 da a conocer *Le roi Bombance*³ cuyos precedentes compositivos son Alfred Jarry y su *Ubu rey*, Rabelais y su atmósfera pantagruélica y, ciertamente, Jerónimo Bosch, “El Bosco” y las criaturas de sus cuadros. La obra, según una expresión del propio autor, lo convirtió en el dramaturgo “más silbado del siglo”. Para *El rey Jolgorio* es el universo culinario, el hambre, y el canibalismo de una sociedad europea aquello que se retrata en un reino de opereta y aquello que desmiente el universo del simbolismo francés. Pero la asociación entre la obra de Marinetti, su texto más extenso, y la del autor francés no es argumental. Las dos obras tienen líneas anecdóticas diferentes. La asociación o el plagio, si se prefiere, llega desde la figuración del personaje protagonista en su matriz escénica, el *physique du rôle*. En ambos casos se parodia la preocupación retratística de la configuración del personaje en escena. Su sistema de

notación accional escénica es el que quiebra de plano la notación naturalista.

Mientras que el *Ubú rey* nacía en diciembre de 1896 (Alfred Jarry había presentado una inventiva en el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë), la de Marinetti nacía casi tres lustros después. La primera emergencia de una experiencia actoral y escénica precisa: las farsas escolares escritas y representadas por el francés en su propia casa de Rennes, en un retablillo adolescente llamado "Le Théâtre des Phynances". La obra del italiano, por su parte, tiene una excluyente procedencia literaria y espectral, Marinetti es, ante todo, un crítico espectador teatral. Su escritura escénica da cuenta, casi de modo excluyente, de su oficio de autor de manifiestos, como el *Técnico*, que data de 1912.

El actor del futurismo italiano hace cómplice a su personaje no ya de una anécdota, sino de la dimensión gramatextual de la escena. Se trata de componer un personaje solo como parte de un decorado. El personaje es uno de sus elementos en una concepción geométrica del espacio. Por lo demás, debe comprenderse su sistema de acciones, no con un registro emocional, asimilable a una tradición lírica, por ejemplo, la de D'Annunzio o la de Bertolt Brecht⁴, sino vinculable con la técnica biomecánica. La misma es deudora de la escuela de Meyerhold que, desde 1906, se enfrentaba con la escuela naturalista de actuación. Meyerhold y V. N. Soloviev, propusieron, en 1914, en San Petersburgo⁵, un conjunto de dieciséis ejercicios, cuyo número iría creciendo con los años, destinados a actores a los que se proponía descartar la memoria emocional para conformar el personaje. En su lugar, el entrenamiento apelaba al boxeo, la gimnasia circense, la Commedia dell'Arte, la interacción con los objetos y el *music hall*, en los términos que Marinetti lo propone en su *Manifiesto sobre las artes de Variedades* de 1913.

Este ensayo puede advertirse en *Il teatrino dell'amore*, drama de objetos, de 1920. Texto brevísimo que relata con cuatro personajes, la Mujer, su Marido, la Niña y el Recién Venido, la usual aventura de un triángulo amoroso.

El texto dramático del autor italiano es, al mismo tiempo, una miniatura perfecta, antes que, espectacularmente, un texto inscripto en el territorio de la velocidad y la electricidad pregonada a lo largo de sus manifiestos:

(...)

La obra es, por un lado, el reino de la gestualidad mimética, asociable a otro de los manifiestos del autor, publicado en 1921⁶ y leído en París, ese mismo año, en el Théâtre de l'Oeuvre; por el otro, el dominio de la sonoridad pura, no musical, tal como será revelada para el teatro radiofónico⁷. Por otro lado, texto dramático y texto escénico se confunden, son uno solo. La puntuación de las acotaciones es una marcación de puesta en escena antes que una inscripción naturalista de las didascalías. El empleo que el actor hace de su gestualidad se asocia con una concepción geométrica, pero no expresionista, y paralelística del espacio escénico. Personajes de acciones dobladas. Eso se superpone con el tratamiento de los usos en paralelo de los objetos, que muestran una rítmica combinación de puertas que se abren y se cierran. Escribió Marinetti para el programa de mano de la noche del estreno:

(...) he querido dar vida no humana a los objetos. Los personajes más importantes son el teatrino, el *buffet*, la alacena, que no son humanizados, sino que dan humanamente la temperatura, su dilatación, el peso que soportan, la vibración de las paredes. Estos tres personajes viven en los nervios de la niña mientras ella escucha en la puerta de su madre⁸.

La gran historia podría ser extra-escénica, pero tal vez solo cabe en el pequeño teatro que duplica lo que el sueño no contiene.

NOTAS

¹ El célebre manifiesto de Marinetti, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, (...)

² Cfr. André Villiers. *L'art du comédien*. France, PUF, 2004.

³ *Il re Baldoria*, tragedia satírica in cuatro atti, en prosa. estrenada el 3 de abril de 1909, en el Théâtre de l'Oeuvre, en Paris, con puesta de Aurélien Lugné-Poë.

⁴ Me refiero a *Baal*, que Bertolt Brecht escribió en 1920, inspirándose en la estética expresionista, tanto en el orden temático como estructural.

⁵ Esta experiencia respondía contra el método desarrollado desde comienzos del siglo por la Escuela de Arte de Moscú.

⁶ "Tactilismo, manifiesto futurista" publicado en *Comoedia*, enero de 1921, Milano (...).

⁷ Me refiero al drama radial *Violetta e gli aeroplani* que data de 1932.

⁸ Tanto la obra como el extracto del programa de mano aquí traducido pertenecen a Marinetti, Filippo Tommaso, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2004.

PRÓLOGO Y CONFESIÓN

(En Finzi, A., 2013. *Obra reunida*. Neuquén: Ediciones con doblezeta, p. 7-8)

¿Cabe la vida dentro de un libro? Dentro de la escena sí cabe. Los personajes deben ir de una obra a la otra, igual que uno. Entonces, reunís tus textos en un solo libro y todo lo que escribiste se te convierte en diario de bitácora porque obra a obra estás haciendo una travesía, yendo a Cathay, yendo a no se sabe dónde.

Me acuerdo de un atardecer de invierno, hace como diez años, recostados contra las dunas, con Laura, en una playa más allá de las piedras coloradas, en Las Grutas. Pasó un viejo de barba blanca pisoteando las olas con su bicicleta. Tenía el viento en contra y avanzaba aferrado al manubrio. Avanzaba y al mismo tiempo estaba inmóvil. Tuve la sensación de que era Dios que salía a pasear para ver cómo se hunde el sol entre el ruido de las cotorras del mar patagónico. Y me dije que tenía que meter a ese tipo en una obra. Una obra que hable del tiempo. Pero no la escribí. Y otra obra que tampoco escribí está dedicada a Agustín Tosco en la vigilia del Cordobazo. Agustín Tosco en un diálogo con los grillos del Suquia. Hay obras que perdés para siempre. Uno tiene una idea, te viene como el ventarrón y andá a escribirla, porque se fue. Y si vuelve, nunca lo hará como en ese instante. Preciso instante. ¿Y si no tenés un lápiz en ese momento en el bolsillo o en el portafolio, qué hacés? Papeles hay, o una pared donde después volvés y copiás.

Todo lo que se tiene en la vida, todo cuanto se posee es un oficio. No tenés un ladrillo, un cacho de tierra, un zoquete, ni la bicicleta de Dios. Un oficio. Es lo único, absoluta y definitivamente, que podés tener. El mío es la escritura. Y porque tengo eso puedo amar. Si no ejercés tu oficio no podés amar. No podría amar a Laura, a mis hijos. No podría enamorarme.

Así es que lo que ahora se abre aquí es una aventura que se da a leer en la escena. La vida en la escena, a la intemperie y lucecitas de pueblo a lo lejos. No hay cosa más bella sobre la faz de la tierra que ese andar caminos de los actores, con sus historias y sus mentiras llenas de soledad y alegría triste.

Estoy haciendo lo imposible en este prólogo por evitar la solemnidad, la emoción. Pero me parece que mucho no me está saliendo. ¿Es un libro, éste, que es un mirar para atrás?: esa es la historia de Lot y su señora y se ahoga en el Génesis. Además, la sal está en el Gualicho, por acá cerca. Otra cosa, creo: nunca voy a llegar a la cima del volcán Lanín, pero probar, comenzar a hacer la huella, eso sí. En una de esas en el intento me encuentro con el viejo de la bicicleta o con el mismísimo Agustín Tosco.

(Neuquén, 2012)

NUEVAS ESCRITURAS BELGAS Y FRANCESAS

(En Caeiro, O. et al., 2014. *Estudios argentinos de literatura de habla francesa: Herencia y transmisión, lealtad y traición, literatura comparada*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 23-29)

“J’étais le chant, j’étais la voix, j’étais ce mouvements des sons, moi, en moi. J’étais avec le chant pareille et différente, coupée et reunie”.
(Fabien. Sara Z)

Los estudios literarios dedicados al teatro se encuentran desde hace mucho inmersos en una gran crisis. No hay a la mano procedimientos de análisis del texto que puedan asimilar los cambios, la dispersión, los desplazamientos que la escritura propia de la literatura dramática ha vivido en el seno del sistema de las artes. El detonante es reconocible en el terremoto acontecido a la réplica teatral, en tanto dominio logocéntrico de la obra. Por un lado la réplica explotó de la misma manera que en el siglo XX explotaron los formatos relacionales, conversacionales, implicados en la continuidad lógico causal, deudores de las estéticas compositivas realistas. Por el otro, la réplica implosionó, en tanto la sintaxis comunicativa en su variable polimórfica de juego e intercambio, tal como la comprende Ludwig Wittgenstein, no ha podido soportar la presión exterior causada por un universo discursivo virtual, que hace metástasis, terrorista, por el cual a mayor información existe menor comunicación, según lo entiende Zygmunt Bauman. Esta implosión quiebra el valor comunicativo de la réplica, hasta entonces un cable eléctrico, si se me permite una imagen pobre pero elocuente, a través de la cual el intérprete daba vida a su personaje y su interacción escénica. Lo quiebra y lo cristaliza. Emisor y parlamento ya no son simbióticos, están divorciados para siempre y la réplica, como tal, ha muerto. Esto es lo que muestra el relato de Tadeusz Kantor, desde Cracovia.

Esta fractura, esta cristalización en el interior de la réplica, luego de la implosión, hace que el personaje deje de respirar como respiran los vivos. La ecuación ya no es Acción vs. No acción, sino Acción vs. Tiempo. Lo que debe entenderse, en la primera fórmula, como el conflicto enfrentado a su resolución y, en la segunda, como la metamorfosis de la fábula versus la inmovilidad, el territorio prolongado del monólogo. A la acción como andamiaje de respuestas a una anécdota que progresa económicamente, se opone la escritura del tiempo subjetivo de la fábula, sus climas, sus errancias, sus modulaciones, ritmos y silencios, su desenlace suspendido. Abra y cierre usted sus ojos y el tiempo se habrá ido, se habrá consumido en un flujo y reflujo, una melodía extraña y un recuerdo irrecuperable.

Dentro de la babel de escrituras recientes y a causa de ella es sencillamente imposible dar cuenta de todas las tendencias compositivas de la dramaturgia contemporánea. Hablaré sólo de dos autores. Ellos expresan buena parte de este muy extenso territorio de creación.

Dice, en 2006, el autor y director teatral belga Jean Christophe Lauwers:

La historia del arte y la literatura nos prueba sin cesar que la invención de un lenguaje se define por su experimentación. Ningún lenguaje escapa a la experiencia del cuerpo; ninguna lengua se constituye fuera del cuerpo.

La dramaturgia contemporánea no puede disociar su dimensión textual del cuerpo del comediante. Esta asociación dialoga, con certeza, con la noción de “tropismo”, que la dramaturga y novelista francesa Nathalie Sarraute toma de la biología, a fines de la década del '30.

Para ella, de la narración emerge un discurso interno, implicado en un universo conversacional escondido¹.

(...)

Estas inscripciones en el cuerpo de la escena ya estaban dibujadas en las estéticas propias del simbolismo, el expresionismo, el futurismo, el modernismo que, cuando conviven en el espacio cultural de los países europeos en los primeros años del siglo pasado, no revelan su capacidad de representación ficcional plena cuando sus poéticas formulan sus enunciados. Lo hacen con posterioridad, en nuestro tiempo, como flores del jardín de Coleridge, y el desplazamiento de esa ejecución recién entonces constituye las estéticas mencionadas como formas de representación artística y literaria. Esto es, los personajes del teatro de Maeterlinck son simbolistas en tanto pueden leerse, por ejemplo, como constitutivos del teatro de Samuel Beckett, Veronika Mabardi, Paul Emond, Patrick Lerch, Serge Milhaud, el mismo Jean-Christophe Lauwers, Pierre Martens, Jean-Marie Piemme, René Kalinski.

Precisamente, entre las nuevas escrituras, Veronika Mabardi, dramaturga belga, que trabaja regularmente en Santiago de Chile también como directora, en su obra *Schaerbeek, noviembre 1997*, hace que su personaje nos relate al oído y con voz cómplice, íntima:

Él, el hombre que camina lentamente.

Usted debe haberlo visto

En la parada del tranvía de la plaza de Bienfaiteurs

O en la Plaza Meisier, bajo las luces de Navidad.

¿No?

Lleva gorras.

Las cambia seguido

Porque las pierde

En los tranvías

En los autos de los amigos

O sobre un banco.

O bien usted lo vio en el mercado de las Azaleas.

Compra viejas cajas de hierro

Juguetes

Le gustan particularmente los juguetes que tienen un reloj a cuerda

Como ese heladero en su carrito².

El personaje penetra, llega de la extraescena y, en realidad, parece no haber salido definitivamente de allí. Arriba al escenario a hurtadillas, sin que nadie lo vea, salvo los espectadores. El espectador, que entonces acaba por convertirse en espectador. Esto es, alguien que abre para el personaje ese universo que está detrás de bambalinas y practicables, la escenografía misma, y que lo guía en su ciego desplazamiento por la escena. Alguien que no es conducido por los meandros de una anécdota. Los componentes de la historia que modificará el curso de la propia experiencia y la de otros personajes que no están. El espectador no es convidado a sentir odio, amor, a ilusionarse, a sentir temor, a aterrorizarse, a irse quién sabe adónde con las alas de la ilusión. No. El espectador es un *voyeur*. A los restantes personajes no se los ve, no son reconocibles. El hombre que pierde sus gorras en el tranvía y en los autos de los amigos, ese hombre, sobre el que escribe Mabardi, es personaje porque no sabrá nunca que es espiado por el espectador con la finalidad de conducirlo para que pueda entrar en una historia. El espectador adopta el punto de vista del dramaturgo y así hace real al personaje. Y eso, buscando un gesto que lo haga visible, tal vez, en los términos en que lo querría Novalis: "El mundo se vuelve sueño; el sueño se vuelve mundo"³.

Esto es lo que vi en noviembre del 97 en el Café de París:
En una de las mesas, al lado de la ventana que da al parque,
Bajo el reloj que indica once horas tres minutos
Cuatro hombres -dos negros y dos blancos- de reunión
Dos con lentes, dos con corbatas
Dos con vello gris, uno con un anillo en el anular
Dos tomando té, los otros, café
De reunión -papeles, cigarrillos, carpetas sobre la mesa-
El que habla agita las manos
Delante suyo otro pregunta, otro escucha fumando
El cuarto toma notas
Sus manos danzan en el espacio, manos blancas, manos negras,
entre el humo de los cigarrillos.

Las nuevas dramáticas complican al espectador en relación al lugar que le cabe en el espectáculo, a la realización escénica que los está implicando. Complican, decimos, en tanto su *status* es ahora de una mayor complejidad: el espectador teatral debe atravesar un campo de alienación mediática que pretende fusilarlo con infinita crueldad. Esta ejecución consiste en matarlo en vida, descerebrarlo, ahogarlo en un arroyo contaminado, infecto, color de cloaca, hecho de celulares, redes de comunicación virtuales, programas de televisión. En ese mismo arroyo en que se ha convertido, en este comienzo de siglo, el río Nilo, por ejemplo. Comprender esto es comprender qué respira el personaje en su agonía. Victor Hugo nos hablaba del océano y nos mostraba: el océano está hecho de palabras que van y vienen⁴. Hoy ese mismo océano es afásico. El personaje no tiene consigo una historia, tiene palabras, palabras salvavidas después del naufragio. El arte debe restablecer la relación, ese campo de juego de las palabras al que nos remite Wittgenstein. Debe hacerlo en el decálogo del arte dramático, la subjetivación, el descubrimiento de un nuevo territorio combinatorio.

La dramaturgia de expresión francesa toma diversos caminos para efectuar su recorrido por ese campo de alienación mediática con el que es bombardeado sin piedad el dominio lexical. Uno de esos caminos, lo estamos viendo en Veronika Mabardi. Y es la tentativa de una escritura del yo, *l'écriture du moi*, la que sienta sus reales en una rica tradición, la de Montaigne, Pascal, Gide, Malraux, Saint-Exupéry, que breva en el ensayo de Jean-Jacques Rousseau cuando echa a correr, en sus *Confesiones*, la memoria de su vida. Esto, porque como dice George Bernard Shaw, en su *Autobiografía*, aquella que concluye en 1898, “escribiendo un personaje escribo sobre mí”, como podría decirlo, por lo demás, Jorge Semprún, a lo largo de toda su rica obra. Escribiendo sobre su experiencia retrata la condición humana.

Un segundo camino se traduce en el teatro contemporáneo como ese ejercicio de sobrevida que consiste en el trabajo gestual del comediante. El texto es tal en tanto se disuelve en la escena como un caramelo que se disuelve en la boca. Entender el lenguaje como el cuerpo que habla, que es el actor, es recuperar la capacidad de habitar lo real y hacernos visibles en la vida de un personaje: lo hacemos hoy en una escena que aparece vacía, que es una cicatriz que supura, que no cierra, que no cicatriza, y a la que debemos hacer nuestra para constituir el presente como una ausencia fantasmagórica. Ese cuerpo es iconoclasta, la literatura ya no es tinta ni inspiración.

Hace poco pude ver un espectáculo de Benin, *Une heure au Carrefour*, de la compañía Abomey Calavi, en el Festival de Teatro de Lieja. El texto aquí es propiedad del *gestus*. El

personaje vuelve a realizarse como mediador: la historia no está en la escena; es probable que el espectáculo no pueda comenzar hasta que el arte del comediante pueda traerla a proscenio. Nace el personaje cuando hace visible todas sus estrategias por traer una historia de la extraescena a la escena; solo no puede, necesita del espectador para que se lea su expresión escénica. El personaje del teatro contemporáneo ejecuta un pentagrama corporal, esto es, se constituye como “tropismo” y para hacerlo debe ir contra la orgánica comportamental que lo cristaliza en la caja ficcional: el lenguaje corporal buscará desmentir aquel del texto. Para hacerlo debe ir contra lo que Vsévolod Meyerhold denomina “teatro triángulo” donde el autor se encuentra en el vértice superior, el guardián del sentido, para ir hacia un “teatro lineal” en el que el autor, director, actor y espectador son atravesados por la misma experiencia estética de manera simultánea. No se encontrará, entonces, en la obra de Veronika Mabardi, una historia construida en torno a las nociones de suspenso, conflicto, desenlace, exposición, diálogo, sino, antes bien, en una apertura, desde el punto de vista de un espectador implícito en el espectáculo, hacia el quiebre de las fronteras habituales entre la escena y la sala.

El texto ya no con pretensión de autonomía expresiva sino como programa de la organicidad de la composición actoral es lo que expresa Patrick Lerch en la segunda orientación a la que hago referencia. Patrick Lerch es francés, vive en Bruselas. Es actor y es dramaturgo⁵. *La nieve no hace ruido cuando cae del cielo* propone un formato dramático que da cuenta de la bifurcación compositiva que denuncia a las nuevas escrituras: el dominio de un cauce testimonial que es amparado por la palabra poética. Una palabra que debe ser despojada de toda connotación decadentista y melancólica. Que irrumpe en la vida de todos los días, mostrando lo que esconde la miseria y lo terrible de una cotidianeidad sórdida. En el país de la indiferencia, late la muerte y la soledad. Y entre estos dos términos de la vida, la heroicidad de los personajes se invierte, despojando a ellos de toda fortuna, arrastrándolos a un destino anónimo, donde no late ni la anagnórisis, ni la catarsis. El crimen, que nuestra sociedad barre y esconde, con culpabilidad consentida, debajo de la alfombra, es revelado por la escena de Lerch en toda su agonía.

En la obra a la que hacemos referencia el dramaturgo explora el *gestus* actoral:

Charly: Por algún lado tiene que empezar

Hijo: Tranvía casi llegando a la terminal

Pienso en Antonin

Antonin

Soñaba con ser marino

Los barcos estibaban en su boca y sus pupilas

Olía a repollo grasiento

Cuando fumaba pájaros enfurecidos salían de su boca

Vivía con su vieja madre

Soñaba con cogerse la mía

Lo hizo

Decía de su madre Mirá es ciega sorda se caga en su ropa

No se mueve más no come

Otra cosa que papilla

Su sombra es tan impotente como ella

Espero que muera para hacerme a la mar

El océano me llenará los ojos

Tiró el pucho

Antonin se ahorcó

Ahora que está muerto puede vivir su vida de hombre
Su vieja vive todavía cerca de la ventana cada vez más agujereada.

La anécdota es relatada por el dominio relacional que establece el cuerpo del actor con el de su interlocutor y no por el campo conversacional. Lo hace constituyendo la réplica en una *analepsis* azarosa, imprecisa, discontinua, porosa y perforada por la incapacidad de establecer una memoria aunque sólo sea parcialmente continua. En el universo del realismo escénico es este campo el que propone un detonante para que el comediante abra el territorio de la escena a la fábula. En esta dramaturgia cada personaje divorcia su presente escénico: gestualidad por un lado; texto, por otro:

Hombre gris: Tranvía noventa
Todo es lento el paisaje también
Pasajeros de rostros sombríos huelen a café y perfumes
El pibe tiene todavía la cara contra el vidrio del tranvía
Sueña entre el cielo entreabierto sobe un mundo de orina fría
El tranvía cruza una cirrosis de cemento tan gris como la boca de un canceroso
El cielo huele a pescado
Vos querías estar más alto que los árboles
Te habría gustado que el mundo no marcara más las horas
Dieciséis años y tu corazón se detendrá
¿Quién sos? ¿Quién sos?
Hijo: En el silencio buscaba el nombre de Dios como un castigo
Una desgracia es suficiente para que otra llegue
Maté a los dos detrás de la casa
Perro contra perros
Hundido en la aureola de su saliva bebí mi rostro y la sangre en mi camisa
No tuve miedo me gustó hacerlo después bebí
En la juventud de la noche corrí como un loco entre los autos
Señor agárreme rápido ¿Tengo que escapar?
¿Por cuál torcido mundo?
Andá al carajo
Me encontré en una penumbra
Era una cueva
Tenía los ojos azules
No me acuerdo de su nombre ni de su apellido
Solamente de sus ojos azules.

El parlamento asume un ritmo iterativo, multidireccional, simultáneamente multidireccional, afincado en un sistema de pausa propia de la lírica, pero ya ausente de toda aquella tentativa de la plenitud discursiva tradicional. La narración es porosa, fragmentaria. Los precedentes son muchos: en la literatura francesa, Alfred Jarry; en la literatura alemana, el régimen conversacional presente ya en *Tambores en la noche* de Bertolt Brecht⁶.

¿Cuál es el momento de la obra teatral en el que se constituyen los personajes, son paridos para la escena? En aquel que hace que el espectador es tomado por sorpresa, es seducido por un acontecimiento inesperado, imprevisto, que, contra todo pronóstico, lo lleva

en una dirección diferente a la que él espera. Los materiales que hacen que el personaje respire se hacen visibles en ese instante. Desde el punto de vista compositivo el autor teatral es dueño y señor de su obra cuando tiene consigo ese momento, no cuando escribe en los lindes de la página en blanco un repertorio de *dramatis personae*, o cuando borronea la primera acotación situacional o ensaya un final o varios finales para la historia que está escribiendo. No. Los personaje son libres del autor y el autor es libre de sus personajes cuando en la historia que se cuenta para un escenario sucede algo que es sorpresivo, que ningún espectador espera, que está en contradicción con la lógica de las secuencias narrativas que el relato dramático está proponiendo. En escena, cada palabra es un río. Y el silencio es el sonido que lleva esa palabra, que deja que ella hable. Es por eso que el gesto del actor constituye el personaje con su voz propia. El espectador supone que puede descubrir la ley de relación episódica que un relato le sugiere, ya sea en el dominio escénico o en la experiencia de lectura. Pero un personaje suelta su mano, se libera, cuando se dice a sí mismo que aquello que el autor le provee argumentalmente no sirve, no le es útil. Que el argumento que el dramaturgo le está tendiendo delante de sí no pretende otra cosa que convertirlo en hoja de papel, en papel reciclado y estéril.

En aquellas obras teatrales en que esto ocurre, el personaje, liberado de la tutela autoral, se constituye en un héroe de ficción pleno, autónomo, independiente. No tiene que dar explicaciones al autor y el autor no tiene que dárselas a él.

El espectador, el lector, se “divertirá” en el pleno sentido de la palabra, cuando la obra les proponga una bifurcación que lo desconcierte, lo desoriente, lo sitúe frente a una elección de suerte incierta. Este es el sentido de la palabra latina *divertere*: alejarse, girar en dirección opuesta, emprender un camino que es azaroso. El relato dramático propone que el autor camine por un sendero donde va acumulando información. Esto no es suficiente: al personaje se le llena la alforja de tantos atributos que el morral lo vence y lo deja por el camino. Para el escritor, frente a su empresa compositiva, éste es el “método”: el camino sencillo, tranquilizador, previsible. Pero el personaje es tal cuando su camino se hace imprevisible y él mismo no puede reconocerlo; se extravía, ya no responde a una expectativa, a un método, sino que se hace extraño para él, se convierte en *metodeuo*. El personaje es personaje cuando yendo contra sí mismo, se encuentra frente a un precipicio luego de haber tomado por un atajo que, a la luz de la luna, es incierto y silvestre, salvaje y sospechoso.

NOTAS

¹ La versión castellana de *Tropismos* es de editorial Galerna.

² Mabardi, Veronika. “Schaerbeek, noviembre 1997”, en *Nuevo teatro europeo*. Antología (Col. Teatro del Mundo), Alejandro Finzi (Comp.), Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2008.

³ También *En granos de polen (1797)* continúa en el mismo territorio que hace de la noche el día: “Todo lo visible adhiere a lo invisible; todo lo que puede ser oído a lo que no puede serlo; todo lo sensible a lo insensible”.

⁴ Volvamos a leer su *Prefacio de Cromwell*.

⁵ Esta obra fue puesta en un semimontado por Julien Bouvier, en el teatro Le Chai du Terrail de Saint-Jean de Védas, Francia, en 1998.

⁶ Estrenada en 1922.

SITUACIÓN TEATRAL

Entre la tradición y la renovación del teatro europeo

(En Finzi, A., Comp., 2014. *Anatomía de la situación teatral*. Neuquén: Educo, p. 7-13)

Sebastián: *"I think he will carry this island home hispocket.
And give it is son for an apple".*
(Shakespeare. *La tempestad*, I,1)

¿En qué consiste el oficio de un dramaturgo? ¿De qué se vale para crear su obra? ¿Cuáles son sus instrumentos de trabajo? ¿Qué clase de operaciones compositivas ejecuta para plasmar su labor?

Muy recientemente, a fines de febrero, visité Inglaterra. Había depositado, con toda solemnidad, en la Taylor Library de la Universidad de Oxford, los libros editados por mi equipo de investigación. Y luego seguí camino hacia Stratford Upon Avon, pero ya como un peregrino. Una visita conmovedora, entrañable. Hice dos constataciones: la primera, viven descendientes directos de William Shakespeare en el pueblo: no son otros que los cisnes que se pasean gentiles y nobles por el río. El atardecer luego se los lleva o ellos se llevan el atardecer, ¿quién puede decirlo? Misterio. La segunda, me encontré en la estación de trenes del pueblo con un tipo que podría ser el Bardo. Me di cuenta de que se trataba de él porque el sujeto era idéntico al personaje pintado por John Taylor en 1610. El hombre era bizco, igual que el protagonista del retrato. En el cuadro, el poeta te mira a vos y mira al fantasma que está al lado tuyo. Eso quiere decir que William Shakespeare tenía pensamiento lateral y sus imágenes compositivas, pues, le nacieron del hemisferio cerebral oculto, fueron preñadas por el silencio. El hombre de la estación me contó que lo habían echado de su casa en Henley St. por negarse a que le tomen fotos al lado de los turistas. Se ganaba la vida llevando las maletas de los viajeros por el puente aéreo entre los dos andenes y al anochecer podía esconderse en la sala de espera. Esa sala de espera está abierta las veinticuatro horas. Menos mal.

El dramaturgo, para responder a las preguntas formuladas al comienzo del párrafo anterior, hace una incisión en lo real. La hace con una muy fina lengua escénica fundida a muchos grados, con mezcla hecha de lenguajes visuales, sonoros y corporales. Si la incisión es segura, la herida que se produce abre la realidad y de ella salen palabras. Algunas cauterizan, otras no. La pericia del dramaturgo depende de muchos factores. Shakespeare se lo preguntó a Hamlet, pero Hamlet, contra la opinión de muchos, no escribió un manual, apenas si nos dejó en la duda.

¿Por qué los investigadores estudian lo que estudian en el dominio que sea o, como es el caso de nuestro campo, en el territorio del teatro? Lo hacen para no confirmar nada, para mostrar que la verdad no se alcanza, para desenmascarar a los sabelotodo, para poner en crisis cuanta afirmación se hace. De esto está hecha la Academia, para eso sirve: para mostrar hasta qué punto somos capaces de equivocarnos. Mientras tanto, lean las bellas novelas de David Lodge y ríanse un poco de ustedes mismos. Es saludable y ayuda a sobrellevar la burocracia universitaria.

En la convención situacional que procede del realismo y aún del romanticismo y que los integrantes del equipo de investigación hemos tratado de identificar en nuestro libro anterior, *La dramaturgia europea contemporánea y la escritura de la situación teatral*¹, el personaje carga sobre sus espaldas a lo largo del texto con el dominio espacial al que está subordinado el régimen conversacional de la obra. Pero ese mismo personaje, al que habíamos dedicado nuestras reflexiones en investigaciones anteriores², se libera de la carga de esa convención

conformada por ese locativo espacial y la réplica y deja que el propio sistema conversacional asuma ambos términos.

Lo que propuse a mis colegas y a dos jóvenes estudiantes incorporados al equipo, es estudiar el dominio situacional, desde la perspectiva de la ecuación locativo-réplica, en el territorio de la literatura dramática contemporánea. Lo que pretendemos demostrar es cómo funciona esa ecuación en textos procedentes de la tradición literaria y de qué manera la misma es puesta en cuestión en las dramaturgias recientes de diferentes países de la Europa contemporánea. Este funcionamiento expresa la orgánica del texto dramático, su “anatomía”, la red de configuraciones que hacen visible el cuerpo dramático y que permitirán su puesta en escena.

(...)

Finalmente, en lo que concierne a mi artículo, he buscado explorar la noción de situación, su competencia en la anatomía textual que la expresa, creyendo que el teatro contemporáneo, tanto europeo como latinoamericano, abre un nuevo espacio de indagación para la teoría literaria y la teatrología en torno a esta problemática siempre vigente pero bien poco estudiada hasta el presente.

NOTAS

¹ Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, 2013.

² Me refiero a los libros, también publicados por Educo, entre los años 2009 y 2012, y que constituyen el resultado del proyecto de investigación: “Estudio de la noción de personaje en la reciente literatura dramática europea”.

LA ANATOMÍA DE LA SITUACIÓN TEATRAL EN EL TEATRO EUROPEO CONTEMPORÁNEO

(En Finzi, A., Comp., 2014. *Anatomía de la situación teatral*. Neuquén: Educo, p. 15-32)

Paola: "Actor, actor!
Sí, no he salido del recinto,
no he saltado la antigua barrera, es verdad".
(Luzi. lo, Paola, la comediente)

En nuestro libro anterior, *La dramaturgia europea y la escritura de la situación teatral*¹, hemos buscado precisar la noción de situación teatral en su perspectiva histórica, su relación con la narrativa literaria, y en los modos en que la hace visible el teatro de nuestro tiempo. Hemos afirmado que la noción es asociable a la de situación narrativa en ese extenso derrotero que nos llega desde el Romanticismo y el Realismo. En él podemos vincular la escritura de Víctor Hugo y Goethe con la de Balzac, Mérimée, Dostoievski, Ibsen, Zola, Strindberg, Dumas, para sólo recorrer ligeros de citas algunos momentos del siglo XIX.

Hemos afirmado, asimismo, que esta implicancia situacional se revela en una noción compartida, que es expresada como "locativo": tanto situación narrativa como situación teatral apelan al desarrollo de un paisaje, de un ámbito descripto morosa, emocional y cuidadosamente, que opera como "marco" para que los personajes se revelen y se apropien de una anécdota. Decíamos que:

(...) esa operación descriptiva genera un locativo que contendrá "decorativamente" el ingreso de los personajes, sus aventuras y sus desventuras, la suerte que el destino les reserva. Este locativo puede proponer, tal como ocurre, por ejemplo, en el capítulo octavo de la segunda parte de *Madame Bovary*, "Los comicios agrícolas", una visión espectacular, lo que en lenguaje cinematográfico se denomina "plano americano". Flaubert recorre con su "ojo cinematográfico" (estamos recordando así el libro de Henry Miller) la fiesta en una pequeña ciudad, ese paisaje abigarrado y extenso de la plaza del pueblo que preña el horizonte mismo².

En este espacio, en esta asociación entre narración y teatro, encontraremos buena parte de las definiciones que forman parte de los estudios literarios y teatrales. Tal es el caso de César Oliva o Patrice Pavis, para los segundos, o Ducrot, Marchese o Josette Féral, en el caso de los primeros, como nos lo recuerda la investigadora y docente Hebe Castaño³.

La situación teatral es el producto de una asociación entre este término "locativo", con sus formatos variables, y otro, la réplica, en sus diferentes grados de relación. Esto, siempre en términos del texto teatral y lo que propone específicamente. No debe confundirse, en consecuencia, texto y espectáculo. Entonces, si el primer término es figurativo, el segundo inscribe en la peripecia un diálogo lógico-causal. Este diálogo se funda en un régimen conversacional, asimilable a los formatos comunicativos que se reconocen en diferentes confesiones mutuas, a lo largo de la historia de la literatura dramática: Leonor y Elvira, Fedra e Hipólito, Nora y Torvaldo, Romeo y Julieta, Hamlet y Ofelia, Fausto y Margarita, Woyzeck y María, Hernani y Doña Sol, para no mencionar sino algunas de ellas, confesiones de diálogos siempre novedosos, por su crucial vigencia y actualidad, por su destino luminoso y preñado por el misterio.

Ese régimen conversacional, cuando entra en crisis con la escuela del Realismo, se comportó de dos maneras:

Por un lado, la réplica explotó de la misma manera que en el siglo XX explotaron los formatos relacionales, conversacionales, implicados en la continuidad lógico causal, deudores de las estéticas compositivas realistas. Por el otro, la réplica implosionó, en tanto la sintaxis comunicativa en su variable polimórfica de juego e intercambio, tal como la comprende Ludwig Wittgenstein, no ha podido soportar la presión exterior causada por el universo discursivo virtual, que hace metástasis, terrorista, por el cual a mayor información existe menor comunicación, según lo entiende Zygmunt Bauman. Esta implosión quiebra el valor comunicativo de la réplica, hasta entonces un cable eléctrico, si se me permite una imagen pobre pero elocuente, a través de la cual, el intérprete daba vida a su personajes y su interacción escénica⁴.

La réplica, decimos entonces, desde el siglo pasado, para circunscribirla con trazo grueso y arbitrariamente (lo que la historia del teatro demuestra como ejercicio mucho más remoto, en realidad) hace crisis frente al Realismo en dos direcciones: “explota”, cuando quiebra la secuencia lógico causal que asocia informativamente a dos personajes. Véase un ejemplo:

Alfred Jarry abre su inmortal *Ubú rey* así:

Padre Ubú: ¡Mierda!

Madre Ubú: ¡Pero miren qué bonito, Padre Ubú, usted es un gran sinvergüenza!

Padre Ubú: ¡Que no vaya a pescarte, Madre Ubú!

Madre Ubú: No es a mí sino a otro a quien tendrías que asesinar...

Padre Ubú: ¿Por mis mocos...! No la entiendo.

Madre Ubú: ¿Pero cómo! ¿Está satisfecho con su suerte?

Padre Ubú: ¡Por mis mocos! ¡Mierda que estoy contento, señora, por supuesto, sí estoy contento. Con menos, también: capitán, capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, miembro de la orden del águila Roja de Polonia y antiguo Rey de Aragón, ¿qué más se puede pedir?

Madre Ubú: ¡¿Pero, cómo?! Después de haber sido rey de Aragón usted se contenta con pasar revista a cincuenta tontos armados con corta coliflores cuando vos podrías poner sobre tu cabezota, una después de otra, la corona de Aragón y de Polonia?

Padre Ubú: Madre Ubú, no te entiendo⁵.

Tampoco el público comprendía definitivamente las irrupciones lexicales *merde*, *chandelle verte*, las alternancias entre voceo y tuteo que se suceden a lo largo de la obra. La réplica, aquí, su registro satírico, encontraban resonancia en *Leonce y Lena*, la parodia del alemán Georg Büchner, texto al que erróneamente se le llama comedia, la réplica se propone dislocada, inscripta en el disparate y la incoherencia. Esta dramaturgia la reconoceremos en el Simbolismo, en el Expresionismo, en el teatro de las vanguardias europeas, en el llamado Teatro del Absurdo y hasta en algunas obras mucho más recientes, propias de formatos literario-dramáticos del período de los autores de la *beat generation* norteamericana, cuyos textos acompañaban las formas del *happening*, el teatro de calle y la *performance*.

Estas réplicas ya “no” están subordinadas al dominante locativo, no ingresan a la escena por él, condicionados por él.

En la segunda dirección, la réplica “implosiona”, desplaza sus códigos informativos hacia un sentido interior, no reconocible, inaudible o autista, ejecutado sobre un soliloquio en algunos casos, según las referencias de un diálogo de escena convencional. Al producirse este

desplazamiento deja en su lugar el silencio escénico, la afasia lexical y argumentativa, aísla total o parcialmente un personaje de los restantes. El ejemplo consagrado por la historia del teatro universal es el monólogo de Lucky, de Samuel Beckett, del que propongo el fragmento siguiente:

Lucky: (*En un decir monótono.*) Habida cuenta de la existencia tal como se demuestra en los recientes públicos trabajos de Poinçon y Wattman de un Dios personal cuacuacua de blanca barba cua fuera del tiempo del espacio que desde la altura de su divina apatía su divina atambía su divina afasia nos quiere aunque con algunas excepciones cercanas no sabe por qué pero llegara y sufre a instancias de la divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero tenemos tiempo en el tormento en los fuegos cuyos fuegos las llamas por poco que duren un poco y quién puede durar incendiarán al fin las viga partirán al infierno con las nubes azules por momentos...⁶

Edgar Morin pide a la Representación, coherencia, constancia, estabilidad⁷. ¿Encontramos nosotros en este personaje de *Esperando a Godot* alguna de estas condiciones? Tal vez sólo una, todavía no mencionada: la cualidad fantasmagórica de la representación. Mientras tanto, el régimen conversacional, perlocutorio, desapareció de la faz de la tierra, de la escena, y se fue, tal vez, tragado por el vasto océano de las palabras, (el de Victor Hugo en su *Prefacio*), para poner a buen resguardo la capacidad humana por construir multitud de sentidos. Por esto, desde ahora, esa unidad elocutiva del personaje es autónoma, ha roto amarras con toda forma de locativo en el presente escénico, de dominante espacial susceptible o no de asociarse a formas narrativas propias de la novela o el relato.

Entonces, cabe la pregunta, en este innovador texto, en esta nueva dramaturgia, ¿cómo caracterizamos esta nueva formulación de la literatura dramática que hoy se escribe en Europa? Debemos procurar hacer visible su “anatomía”. Determinar el conjunto de rasgos propios de la “anatomía de la situación teatral”.

Cuando estudiamos la anatomía situacional de la textualidad dramática contemporánea estudiamos la estructura dramaturgía. Esto es, estudiamos el texto en sus relaciones intrínsecas, en tanto “cuerpo”.

Según Hipócrates, el cuerpo humano se divide en cuatro humores acuosos y cada uno de ellos se asocia con un elemento de la naturaleza: la bilis amarilla reside en la vesícula, la bilis negra reside en el bazo (humor de la melancolía, ascendente en el cuerpo del bueno del príncipe Hamlet); la flema, localizada en la glándula hipófisis y, finalmente, la sangre, que en la primavera se hincha, incluso en los personajes del teatro del norte patagónico.

Estos cuatro humores son asimilables al cuerpo de la teoría dramática de Aristóteles, revisada por Philip Sidney en su *Defensa de la poesía*, hacia fines del siglo XVI⁸. Y reescrita por los grandes preceptistas del clasicismo francés en ese siglo y el siguiente. Ellos inscriben en el dominio aristotélico las nociones de pompa, verosimilitud y decoro y establecen una regulación que resultó inaplicable por la misma dramaturgia de la época y que se traduce como las reglas de las tres unidades: un manual que debía traducirse en la “anatomía” de cada obra para hacer visible su “cuerpo”. Su cuerpo, el sistema de relaciones perfectas que podemos reconocer en el *Hombre de Vitrubio*, que Leonardo Da Vinci dibujó en un cuadernito que data de 1490. El hombre de las proporciones perfectas, el de las proporciones ideales, las que posee la Rosalinda de *Romeo y Julieta* y un poco menos, si se me permite, la Rosalinda de *Como gustéis*.

Fue William Harvey, en 1628, quien tiró por tierra con la teoría de los cuatro humores y nos habló de la circulación sanguínea en su tratado de anatomía. Y fueron los teóricos del

teatro europeo del siglo XIX quienes asimilaron y expresaron las transformaciones que procreaban los lenguajes escénicos.

¿Cómo asimilamos este descubrimiento al cuerpo de la obra teatral? Pues bien, es posible decir que a ese cuerpo irrigado y en armonía, la historia reciente de la escena, la que no tiene más de un siglo, lo descubre en la estética realista. Podemos tomar como referencia el realismo teatral como modelizador y regulador de la situación teatral y de su anatomía. Para este realismo, la situación teatral es el territorio donde ha de emerger el conflicto en los términos en que lo comprende Hegel en su estética⁹. Territorio pues donde emergen dos fuerzas que se oponen buscando un mismo botín.

En el dominio dramático, la situación teatral adquiere su fisonomía en cada uno de los momentos en que ese conflicto se anuncia. Mientras que Josette Féral habla de un “proceso”¹⁰, para definir la situación teatral, lo hace en términos de una puesta en escena en su plena realización, lo hace en términos de un montaje concreto. Pero cuando me estoy remitiendo estrictamente al texto dramático, estoy hablando excluyentemente de un “tablero de ajedrez”: cada jugada (en pos del “botín” que es el jaque mate) es una situación. Las “piezas” de ese tablero son las acotaciones y la réplica. De modo tal que debo entender la situación teatral del Realismo como la disposición relacional de acotación y réplica en función de un conflicto. En esa disposición relacional entre acotación y réplica estudiamos la “anatomía” del “cuerpo” del texto.

El Realismo europeo debe concebirse primeramente en su laboratorio, que fue la escuela Romántica y en las que fueron sus expresiones más distantes: el teatro de Schiller, por un lado, que retoma el cuño shakesperiano y, por el otro, la escritura de dos obras alrededor de 1830: *La muerte de Danton* y *Woyzeck*, de Büchner. El estudio de la presencia de estas dos obras alemanas en la actual escritura europea está lejos de agotarse.

¿Cómo se comporta el relato situación, acotación y réplica como unidad funcional en un cuerpo dramático? Para aproximarnos a una respuesta tomaré un caso testigo, abordando dos escrituras largamente diferenciadas epocalmente una de otra: en primer lugar, *Guillermo Tell* de Federico Schiller, concluida en 1804.

Véase la escena primera del acto III:

El patio de delante de la casa de Guillermo Tell. Tell hace su trabajo de carpintero y Hedwigia está ocupada en menesteres caseros. Walter y Guillermo, en el fondo, juegan con una pequeña ballesta.

(...)

Análisis de la situación:

La acotación nos propone un dominio espacial que es continuación del locativo figurativo formulado en el *incipit*: la casa de Tell es una continuación del ámbito retratado en la acotación inicial. El mismo es asimilable a las descripciones pictóricas y sentimentales reconocibles en las restantes obras de Schiller y en otros escritores del período y sus relatos: (Cf. *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe; *Terremoto en Santiago*, de Von Kleist; *El genio del Cristianismo*, de Chateaubriand; *Ivanhoe*, de Walter Scott).

El sistema de réplicas está subordinado a ese locativo y éste se expresa en el sistema de acciones que los personajes ejecutan a partir del régimen conversacional. Los personajes se valen de los elementos de utilería subrayados o inferidos lógicamente por el texto. Lo hacen en acuerdo con el diálogo que infiere asociativamente su naturaleza y función: cepillos, mazas, escofinas, mesa, un hacha para Tell. Y, presentes en el locativo, flechas, una ballesta para Tell

y una ballesta de juguete para sus dos hijos. Finalmente, la utilería al servicio del quehacer doméstico realizado por Hedwigia, en el cuidado de ese patio delantero. De este modo, el sistema de acotación se formula en este sentido, como una perífrasis. Pero también, el sistema de acotación remite a utilería, constituido como sema del conflicto que atraviesa el episodio situacional: la ballesta de Tell, instrumento bélico.

Esta subordinación se expresa en los índices siguientes:

Régimen conversacional: lógico causal.

Intervención de cuatro personajes implicando el locativo y la réplica.

Asociación entre presente escénico y la réplica: esto es, la acción transcurre en el presente que el texto propone para la escena.

Continuidad del régimen conversacional: la situación analizada incorpora el sistema de la anécdota sumando información.

El régimen conversacional se organiza preponderantemente en torno al presente escénico antes que a la anécdota transitada.

El tiempo escénico coincide con el tiempo de la anécdota. ¿Es esto una constante propia de la relación de subsidiariedad establecida entre el locativo y la réplica o emerge como eventualidad? Se abre aquí un espacio de estudio.

Los objetos se inscriben en el locativo para configurar la acotación, en el dominio general (las herramientas de carpintero que emplea Tell se asimilan orgánicamente a la función descriptiva del paisaje y los poblados de los Alpes suizos demarcados por el *incipit* y las escenas sucesivas) y en la focalización de esa secuencia (el patio delantero de una vivienda del bosque).

Un índice macro-textual es empleado en esta obra y en la literatura dramática de la época: la separación de actos y escenas/el ingreso y salida de personajes.

Una misma constelación de personajes puede indicar la configuración de una situación.

En segundo lugar, analizo un fragmento del texto de la actual dramaturgia belga escrito por Patrick Lerch, *La nieve no hace ruido cuando cae del cielo*, en 1998¹¹:

(...)

Análisis de la situación:

Inexistencia de locativo inscripto como acotación.

Inexistencia de un sistema de réplicas. Inexistencia de un régimen conversacional.

Los personajes no se valen de elementos de utilería.

El locativo se configura con la presencia del personaje y la palabra.

Un índice macro-textual es empleado en esta obra y en la literatura dramática de la época: inexistencia de actos y escenas/personajes presentes en escena.

La réplica asume el locativo. Al asumirlo, implosiona: “Bruselas”, “Boulevard du Midi”, en el parlamento del El Hombre Gris, lo asume y lo constituyen en espacio extra-escénico, en relato diferido.

Cada personaje exhibe un parlamento autónomo, expresado por el presente del indicativo que anula el régimen conversacional. Por ello, la construcción dramática de la réplica se desplaza hacia una construcción narratúrgica¹².

La constelación de personas determina la situación teatral por una contigüidad de soliloquios. Los mismos están asociados sólo en la extra-escena. En ella se constituye la anécdota. El conflicto transita en un locativo que desplaza un régimen realista. Al hacerlo y fundar el soliloquio, los personajes se implican en un relato distanciado, que únicamente se

evoca.

Es acción, pero una acción diferida, en tanto y cuanto la entendemos como un “traer al presente” de acuerdo al ideograma aristotélico. Los términos opositivos están referidos sólo en el extrañamiento de la situación y ésta se expresa en una anécdota que no explora una transformación de las relaciones entre los personajes en los términos del presente escénico.

La dinámica de la acción, entonces, consistente en este ejercicio evocativo, en la imposibilidad de reunir un locativo y su réplica en términos del realismo.

El conflicto atraviesa el texto en términos de fragmentación, disociación, dispersión, agotamiento del tiempo dramático de la escena.

Los índices locativos presentes en cada uno de los parlamentos están en condiciones de proporcionar al presente escénico soluciones de vestuario. Las mismas, como descripciones de las acciones relatadas están presentes en los tres soliloquios: ropas teñidas de sangre. Están presentes en los índices del locativo iterativo en los tres parlamentos: la barriada pobre, marginal, alrededor del Boulevard du Midi, en la ciudad de Bruselas, reconocible, en primera instancia, por un público familiarizado con ese espacio urbano.

El soliloquio hace migrar sus formatos representacionales en el discurso lírico: el empleo de un campo lexical al servicio de formatos anafóricos, metafóricos y metonímicos, la apelación a las humanizaciones, así lo expresan.

El personaje es tal en tanto se desdoble entre narrador y personaje. Es personaje porque es narrador.

El diálogo es sustituido por un relato configurado como memoria. Su proceso no significa resolución de un conflicto en términos de una dramaturgia en péndulo cuya recepción hace oscilar un espectador entre el temor y la ilusión por la suerte de un personaje, sino en la reconstrucción de un suceso acontecido y concluido. La situación teatral se expresa en los resultados, que son laxos e inseguros, de esa búsqueda.

Los personajes en escena buscan implicar su propia realidad en lo real.

NOTAS

¹ Finzi, Alejandro (Comp.). Neuquén, Educo, 2013.

² Finzi, Alejandro. “La noción de situación en la reciente literatura dramática europea”, en *La dramaturgia europea y la escritura de la situación teatral*, Alejandro Finzi (Comp.). Neuquén, Educo, 2013.

³ Castaño, Hebe. “La noción de situación en el teatro europeo contemporáneo: *Astaroth* de Stefano Benni”, en *La dramaturgia europea y la escritura de la situación teatral*, Alejandro Finzi (Comp.). Neuquén, Educo, 2013.

⁴ Finzi, Alejandro. Ob. cit.

⁵ Traducción del autor.

⁶ Traducción del autor.

⁷ Cfr. Morin, Edgar. *Método 3. Conocimiento del conocimiento*. Madrid, Cátedra, 2006.

⁸ Cfr. Sidney, Philip. *Defensa de la poesía*. Madrid, Cátedra, 2003.

⁹ Cfr. Hegel, Georg. *Estética*. Buenos Aires, Losada, 1992.

¹⁰ Castaño, Hebe. Ob. cit.

¹¹ Lerch, Patrick, en *Nuevo teatro europeo* (Finzi, A. Comp.). Traducción de A. Finzi. Neuquén, Educo, 2008.

¹² Es el autor y teórico José Sanchis Sinisterra quien utiliza la expresión “narraturgia” para subrayar los modos de narratividad literaria presentes en el teatro contemporáneo.

ENTREVISTAS A FINZI

RIO VIVO VOLVIÓ DE SU GIRA Y QUIERE SEGUIR LA BÚSQUEDA

(Diario *La Mañana del Sur*, 18/03/1995)¹

por Héctor Ordóñez

Profesional es aquel que a pesar de que no puede contar con una retribución económica por lo que hace, ni regular, ni constante, ni suficiente, continúa sin embargo perfeccionando su trabajo. Eso es lo que somos, aunque ninguno viva de esto.

NEUQUÉN. A casi diez años de su creación, Río Vivo plantea, aunque con algunos interrogantes por delante, continuar en la búsqueda de un teatro que rescate lo regional como una de las formas de establecer un auténtico “diálogo de culturas”. Desde el 86, fueron varias las oportunidades en que su trabajo pudo ser visto y juzgado en el exterior (Portugal, Colombia, Bélgica), lo que constituye, de hecho, un caso peculiar su trayectoria entre los grupos patagónicos.

Este medio estuvo reunido con tres de sus integrantes, Daniel Vitulich (director), Javier Santanera (actor) y Alejandro Finzi (dramaturgo), conversando acerca de su última puesta, *Chaneton*, sus giras y proyectos futuros. Cabe mencionar que desde su estreno en Chos Malal, la obra lleva 30 representaciones.

Periodista: ¿Les ayuda a encontrarse con ustedes el viajar al exterior?

Javier Santanera: Actuar da los mismos miedos fuera que dentro del país, el único miedo es creer que esta realidad pueda ser incomprensible; pero en cuanto se expresa, la patagónica, es una realidad muy universal.

Daniel Vitulich: De cada uno de los viajes, vuelvo muy fortalecido. Hoy, la falta de utopías en Europa es algo absolutamente palpable y a esa realidad la hacen extensiva, abarcativa, pero la realidad patagónica es distinta.

Alejandro Finzi: A nosotros el viaje nos confirmó en una búsqueda, en la afirmación de un teatro profesional, en el reconocimiento que tuvo el trabajo actoral, reconocimiento que proviene de miradas no interesadas, ni especulativas, ni afectivas, sino de otros profesionales que te sitúan en tu trabajo. Cuando, en el año 85, hablaba a los estudiantes de escribir sobre nuestra realidad, les parecía una locura...

P.: ¿Cómo hace el resto de los grupos para producir sus obras?

D.V.: Están en mejor situación que nosotros, incluyendo a Colombia, y funcionan más o menos así: presentan un proyecto y, si son elegidos, tienen la obligación de desarrollar ese proyecto y para ello reciben un dinero de parte del gobierno -ya sea nacional, regional o universidad. Continuar recibiendo aportes *a posteriori* depende de la calidad del producto, y de cómo el proyecto se haya desarrollado (repercusión, experiencia volcada, prestigio que adquiera el grupo, avances, etc.)

J.S.: Esto también tiene relación con el criterio de que acá a la cultura se la visualiza como un gasto, una beneficencia.

A.F.: El grupo, a esta altura de su desarrollo, necesita espacios de trabajo traducibles en tiempo que no encuentra, está jaqueado por la economía de cada cual. A mí me han echado de la Universidad cuando me encontraba representándola y a Javier le ocurrió algo similar. Los proyectos futuros a juzgar, por cómo están las cosas en el país, son muy difíciles de concretar.

P.: ¿Cómo recibieron en el exterior un producto tan regional como *Chaneton*?

D.V.: En este sentido, creo que Finzi tiene la suficiente experiencia y vivencia de hombre de mundo como para darse cuenta de que los grandes artistas lo único que han hecho

es profundizar en su realidad. La búsqueda del ser humano es una búsqueda permanente de “sí mismo”. Los colombianos vivieron a *Chaneton* como una realidad propia, de ellos.

J.S.: La historia de *Chaneton* no sólo se les hizo comprensible, cercana, sino que decían... “¡Qué obra tan colombiana ésta!”. Creo que en el fondo es una historia universal, se trata de la soledad del que busca algo, del que no calla, ¿no?

P.: ¿Existe apoyo para Río Vivo?

D.V.: El mérito de Río Vivo es que el público le va creciendo, con *Benigar* tuvo un público, con *Bresler* creció y con *Chaneton* fue más aún; pero es un trabajo de 10 años. La comunicación con nuestra propia gente es la raíz y la base, pero la tranquilidad que se necesita para sentar las bases del teatro patagónico, regional, que se necesita, no. Depende de voluntades, de una empresa, un espónsor. Con *Chaneton*, fue concretamente el sindicato se prensa lo que nos permitió producir la obra. Pero esa realidad no alcanza, a esta altura necesitaríamos profundizar algunos temas y esto es imposible en la Argentina de hoy.

P.: ¿Qué importancia le dan al grupo para continuar en su actividad?

D.V.: No sería sincero si no te dijera que Alejandro tiene mucho que ver con todo esto, su capacidad de trabajo nos permite establecer esas relaciones imprescindibles y necesarias para contactarse con el mundo.

J.S.: En cuanto a la formación mía, ha tenido mucha importancia. Privilegio seguir trabajando en grupo. Es mucho más difícil trabajar con grupos ocasionales.

A.F.: A pesar de los signos de interrogación que se abren por delante, el grupo a esta altura de su trayectoria quisiera responder a las invitaciones que tienen de Krzysztof Blonski, director teatral de Cracovia, o de Jean Pigeon, directora del festival de Lyon... ¡pero esto es un sueño! Está ese orgullo íntimo, personal, de distintas personas que trabajamos con un marco de fragilidad y carencias y donde encontramos un concepto claro de lo profesional, de lo que significa ser profesional en estas latitudes.

P.: ¿Qué significa para ustedes ser un profesional?

A.F.: Contrariamente a lo que pueda entenderse como aquel que vive de una retribución económica por lo que hace, nosotros lo enmarcamos dentro de otra dimensión. Profesional es aquel que, a pesar de que no puede contar con una retribución económica por lo que hace, ni regular, ni constante, ni suficiente (*lo reitera despaciosamente*), continúa sin embargo perfeccionando su trabajo. En ese marco, en el seno del festival, fuimos reconocidos como “profesionales”. Eso es lo que somos, aunque ninguno viva de esto.

P.: ¿Han recibido apoyo del gobierno?

A.F.: La provincia nunca se hizo presente con ninguna de nuestras salidas al exterior. Sí, el gobierno municipal.

P.: ¿Se exhibirá nuevamente *Chaneton*?

A.F.: Sí. Esperamos que cuando se dé nuevamente la obra, vaya toda la gente que aún no la vio. En Bruselas y Lieja dimos funciones a sala llena, era la primera vez que recibían a un grupo argentino con el auspicio de la Nación. Pero no podemos olvidar al Círculo Uruguayo-Argentino, que estuvo presente en la organización y contactó a toda la comunidad de ambos países de distintas ciudades. Podríamos haber seguido para Noruega y Normandía, dando funciones en escuelas donde se estudia el español. Si hacemos *Bairoletto* y ponemos cuatro personajes en escena, en estas condiciones, jamás va a salir de acá.

NOTA

¹ La entrevista incluye dos fotografías. En el epígrafe de una se lee: “Javier Santanera, actor del grupo Río Vivo”. En la otra: “El director Daniel Vitulich”.

LA PATAGONIA

Ese enorme universo que promueve la creatividad¹

por Emilia Deffis de Calvo, Université Laval
(Quebec, Montreal, marzo de 2002)

-Camino de cornisa es una obra que elabora la antítesis civilización/barbarie. ¿Se plantea de manera ambigua la imposibilidad de escapar a esta oposición o por el contrario se postula su superación?

-Escribí la obra en el '86, y su escritura me tomó atravesado por la muerte de mi padre. De allí esas palabras iniciales de Giordano Bruno, que están escritas en su tumba: "Il tempo tutto toglie e tutto da, ogni cosa si muta, nulla s'annichila", que es el sentido de la vida.

Efectivamente, *Camino de cornisa* es una obra que explora lo que habita la frontera. De allí la pertinencia de tu pregunta. El gran espacio de la frontera es, entonces, un espacio de intercambio, un espacio alquímico, donde se produce la maravilla. Eso no quiere decir que ese espacio de frontera sea un espacio comfortable o porque sea maravilloso es un espacio redimido. No, es un espacio en conflicto. Pero es un espacio donde lo imaginario recobra absolutamente todas las causas perdidas y las recupera para la historia.

Sebastián el soldado está allí en la frontera esperando, porque él es un hombre de palabra, y el general Roca le dijo que le iba a dar los títulos de propiedad de la tierra. Se quedó esperando que vuelva el Gral. Roca, y su buena fe y su ilusión lo condenan. Por el otro lado, las dos parejas de la alta burguesía van a Bariloche a hacer un negocio tramposo, el negocio de la estafa y la corrupción. Entonces hay dos modos, que se encuentran en la frontera con sus lógicas. Uno, el de la buena fe y la credulidad, de un pueblo que creyó que la Argentina podía ser otra cosa. Es el mundo de Sebastián. Y otro universo, que cree que la Argentina es la tierra de un despojo constante, permanente, y que ese despojo puede continuar porque la Argentina es una mina de oro.

-Entonces, haciendo la relación de la aniquilación temporal, la cita de Bruno, con lo que acabás de decir (y dejando de lado la situación personal de la muerte de tu padre), uno se da cuenta de que, cuando se publica la obra en 1987, esto corresponde exactamente a lo que está sucediendo en el país, el proyecto menemista que lleva a cabo el despojo...

-No puedo dejar de lado la muerte de mi padre ni la frase de Giordano Bruno, él dice que todo se transforma. Es realidad que la temporalidad es esa caldera constante y permanente que mantiene la vida a lo largo de diferentes transformaciones. Porque mi viejo era un tano que laburó como un enano, que apostó a esa Argentina de sueño, a esa Argentina creíble; y ¡lo jodieron toda la vida! Aún hasta cuando, con otros universitarios argentinos, Isabel Perón lo dejó en la calle. Y mi padre se murió, entre otras cosas, de tristeza. Se murió porque todo lo que él había puesto en ese país, un hombre que creyó en la palabra, había sido sistemáticamente estafado. Eso no es algo menor, apareció en la coyuntura de la escritura y de pronto se resignifica. Ese lugar de la frontera, pues, es el lugar de la maravilla, donde Pihuchén finalmente puede asumir una creencia que por lo general es anónima, que es también ciertamente dejada de lado por la cultura oficial, y que en la pieza adquiere un espacio gravitante y definitivo.

Pero también allí hay otro personaje, el chofer, que para que el auto ande tiene que poner su ojo de vidrio en el motor. De algún modo construye esa otra Argentina, ese otro país, donde la suerte es el remedio de los inocentes, y donde con poco y nada se construye la utopía, el sueño. Hay dos modos de construir la utopía: uno es la utopía entendida como un espacio

consagrado, hegemónico, que es la de los cuatro viajeros que van allí a hacer su negocio, que van a ir a construir su propio interés personal. Esa utopía hace metástasis, avanza como un cáncer, impregna toda la sociedad. Otra forma es la de Sebastián. Esa utopía es caquética, es una utopía de la resistencia, construye con lo poquito que tiene: el saber y el amor. Son dos formas en las que también encontramos dos visiones de país, dos visiones de Latinoamérica: una manera es imperialista, digamos, y otra manera es la forma de la resistencia, de quienes hoy en el país tratan de encontrar otro país posible más allá de todos los dictados infernales que quieren condenar la realidad.

-O sea, la respuesta a la pregunta inicial sería que la situación fronteriza postula la superación de la oposición civilización/barbarie por esta vía que acabás de mencionar.

-Creo que sí. La obra es esencialmente positiva, y el mundo chiflado que puse ahí, es tan chiflado como real. Y hay algo que se instala en nuestra vida: el mundo de lo real es insoportable, en el sentido psicoanalítico, lacaniano, de la cosa. Ese mundo de lo maravilloso, ese espacio teatral que se abre y se multiplica en la frontera, es el único que nos puede contener también como seres humanos.

-El tema de la frontera vuelve, de nuevo, en *Bairoletto* y *Germinal*...

-Así es. Terminé de escribir *Bairoletto* y *Germinal* en 1996. Aquí la frontera es un espacio que cruza a los personajes por dentro. Que, digamos, los constituye por dentro, los revela como excluidos y esa exclusión los hace libres. Porque se es libre cuando, al elegir, se tiene conciencia de cuánto se deja, de ese camino que se emprende, sin retorno. En la segunda versión *Bairoletto* fue interpretado por Daniel Vitulich, el fundador de Río Vivo, nuestro grupo teatral. Un gran actor, increíble, excepcional, que no tiene mejor idea, gran cretino, que morirse hace cuatro años. Y vos lo veías, ahí, en la escena, en dupla con Javier Santanera, Germinal, maravillosos los dos. *Bairoletto* y *Germinal* fue un pedazo importante de un largo camino de indagación estético con José Luis Valenzuela, también, largo andar que ha ido fructificando, tropezones mediante, hasta *Voto* y *madrugo*. En *Bairoletto*... no se resigna la muerte, voy por la vida, por ese pequeñito lugar por donde se abre el horizonte de la Patagonia, que de tan vasto se hace algo así como una orilla o un sueño, me parece.

-Volviendo a *Camino de cornisa*, me parece que existe la posibilidad de rastrear un "movimiento de ideas": esta transición de la utopía pasando por la frontera para llegar al exilio, ¿te parece que es una línea de lectura que el texto soporta?

-Absolutamente. Ambas utopías, la que hace metástasis, invadiendo, y la otra, la utopía de la resistencia, de los que creemos que otro país es posible, se cruzan en la frontera, el lugar del exilio de Sebastián. Del exilio interno que vive una forma de pensar el país. ¿Cuándo va a nacer esto? Sabe Dios, pero el exilio está ahí. El exilio de esa resistencia y de esa lucha está presente.

El tiempo tiene una marca muy fuerte, no solamente en *Camino de cornisa*, sino en mucha de mi escritura, que es la marca sonora. Es un nivel que impregna absolutamente el discurso de las acotaciones, y le da una dimensión temporal y espacial a la escritura. Pihuchén, cuando la obra se hizo en el teatro Alvear de Buenos Aires, inundaba la escena, absorbía y de alguna manera consumía a todos los personajes. En el espacio escénico hay imitaciones operativas signicas determinantes por un lado, pero hay otras, que son las del espacio del actor, que se desarrolla a través del texto.

Ahora, hay un modo de escribir el teatro, que es escribir el teatro del aquí y el ahora, del dame y te doy. Hay otro modo, que es mi hipótesis, que es quebrar ese aquí y ese ahora y transitar el espacio poético, el espacio lírico. Ese espacio lírico recupera, funda, instala el

valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario. Toda mi vida de autor teatral he trabajado por eso.

-Es muy interesante, a mí me da la sensación de que ante ese constante doble mensaje que hemos vivido todos, a todo nivel, la palabra poética es tu respuesta creativa. La única manera de destruir el doble mensaje es crear la dimensión poética de la palabra.

-Me he instalado en esa búsqueda, de modo que el teatro soporte, sostenga, desarrolle la palabra poética, porque creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía. No hay otra.

-Volviendo a lo sonoro en tu obra, mientras te referías a esto pensaba en una especie de pautado musical, esto es como tu metrónomo, esas pautas rítmicas, sobre todo en *La isla del fin del siglo...*

-Es mi condición de músico frustrado...

-Pero indudablemente esto sirve de apoyatura, es muy importante para el espectador...

-Y aparece en mi obra desde siempre. En la primera obra que me estrenaron, en Nancy, que se llama *Nacturne ou le vent toujours vers le sud* hay un protagonista que va a la Patagonia buscando trabajo y no consigue nada, y hay un coprotagonista que es el viento. El campo sonoro se despliega durante toda la obra. Guardo el casete de aquella puesta, y ahí está el personaje dialogando con el viento. Es una fascinación.

-Llego a tu obra después de haber trabajado un poco sobre la narrativa del noroeste argentino y, justamente, Héctor Tizón tiene una novela que se llama *La casa y el viento*. Hay ciertos motivos que se repiten. Claro que en ese contexto el viento tiene otras connotaciones...

-Pero también el viento habla en la Patagonia, y cuenta historias, viene por la noche, te golpea la ventana y te acompaña, te habla... y eso es bien real. La Patagonia es un horizonte abierto y uno puede reparar en pequeñas cosas. Es territorio del viento... está por todos lados.

-Volvamos a esta cuestión de la utopía, el no lugar...

-El espacio por un lado está bien ubicado en el *racconto* de este viaje donde va trasladando toda la línea sur hasta el encuentro con Sebastián. Ese encuentro es la apertura del espacio de la frontera. Solamente atravesando la frontera esos personajes, esencialmente Isabel, podrá ver esa otra realidad que los otros no pueden ver. Pero entretanto hay que cruzar la frontera. Es decir, hay que cuestionar, poner en crisis esa forma de entender la Argentina que hace metástasis, que destruye. Es el encuentro de una cultura y la otra.

-Es muy curioso que sea justamente Isabel la que no tiene voz, ella ve pero no tiene voz. O la voz que tiene nadie es capaz de escucharla. Su palabra es una palabra inaudible, esa me parece una clave de interpretación de la obra, probablemente no seamos capaces de escucharnos a nosotros mismos... Sin embargo Carlos, que podría ser el personaje que no tiene voz por su condición social, sí tiene una voz.

-Sí, es un disparador lírico absoluto. ¿Y con quién dialoga? Con Sebastián. Y con Isabel. El lenguaje absolutamente onírico de Carlos encuentra un interlocutor en Sebastián, que también vive una realidad de desmesura, en un espacio desmesurado. E Isabel vive la ablación de su ser, pero esa violación irremediable al país, le permite finalmente construir o ver un mundo posible. ¿Será un personaje romántico?

-No, en absoluto, creo que no. Diría que es más bien expresionista, pero bueno... (*Risas.*). Entonces, ¿si el país es una frontera, quiere decir que no tiene territorio, no tiene hábitat?

-¡Estos universitarios! Qué difícil...

-Aquí he usado dos palabras y reconozco que tienen un estatuto muy diferente. Una es “territorio”, término recuperado por los militares en su discurso de la soberanía nacional -pero de eso mejor olvidarse-; y el otro es el “hábitat”, que se refiere a la relación del individuo con el espacio, más que la dimensión puramente mensurable del territorio.

-Digamos en todo caso, si querés una respuesta un poco simplista, que ese territorio no va a explicar nunca la realidad que la frontera aporta. Y la extensión de ese espacio generado por la frontera, que es mucho más grande e incluso que el territorio que da el pasar en un Plymouth 38 por Bahía Blanca, internarse en la línea sur para ir a la inauguración del hotel Liao-Llao. El espacio de la frontera fecunda, crece.

De hecho el motor funciona. Rodríguez Argibel cuando la montó en Buenos Aires puso el motor de un Fiat 600 que hacía demasiado ruido. En la puesta en Santa Fe de María Rosa Pfeifer había una construcción en *off* del motor. A esa materialidad reconocible, previsible de nuestra realidad se opone esa otra, que es la de lo ignoto, extraordinario, aquello que además se puede descubrir. La Patagonia como espacio debe asociarse siempre con el ejercicio del descubrimiento.

-Es un problema a resolver, no es una respuesta previamente preparada...

-Y el hecho es que hay muchas metáforas, muy pobres pero muy recurrentes en la jerga política argentina, que hablan de integrar la Patagonia. Poblarla, habitarla, etcétera. Pero la frontera es ese espacio dinamita.

-Este es un comentario absolutamente marginal: en el contexto de la literatura del exilio después de la última dictadura militar una de las metáforas que se repite es la del cuerpo enfermo. El país era un cuerpo enfermo, la subversión era la infección que había que curar. Me doy cuenta de que vos estás usando la metáfora de la enfermedad...

-Es una manera de explicar los dos ideogramas, los miembros de la alta burguesía, Isabel, Enrique, que van al sur, y ese otro ideograma, el de Sebastián.

-Es interesante ver la coincidencia de imágenes, como proceso de recuperación de matrices ideológicas que han servido normalmente para proyectos colonizadores, como si estuvieras haciendo un trabajo desde dentro. Es la misma sensación que tuve al releer *La isla del fin del siglo* con la cita de Saint-Exupéry: “Lo esencial es invisible a los ojos”, que puede leerse con un sentido opuesto a su valor poético en *El principito*. Es una frase terrible: lo realmente importante es lo que no vemos, es lo que ha desaparecido de la Argentina de un determinado período. ¿Cuándo escribiste *La isla del fin del siglo*?

-La escribí en 1990, y la obra se publicó en el Fondo Editorial Neuquino hace relativamente poco, en el 98. Al año siguiente se publicó la versión francesa, y la obra fue traducida al inglés, al checo y se presentó en París hace dos años, en una gran muestra de teatro latinoamericano con puesta del Théâtre du Hibou, en la traducción de Denise Delprat. Pero no se estrenó todavía en la Argentina. Rechacé una propuesta de montaje porque venía de una fracción política de Neuquén con la que estaba enfrentado.

La obra nace de la necesidad de convocar una serie de personajes muy identificables de la Patagonia. Charles Darwin, por un lado, Saint-Exupéry, por el otro; una enfermera alemana que vivía en Esquel había sido discípula de Sigmund Freud, y la cantante lírica (que es mi abuela, Adele Olschki, que jamás estuvo en la Patagonia) y el vendedor de libros, que soy yo. Todos mis estudios universitarios los hice trabajando como vendedor de libros. Pude contar mi historia a través de este personaje.

-¿Es la primera vez que te ponés en escena a vos mismo o ya había pasado?

-Creo que sí, tal vez en *Nocturne*, el protagonista sea yo mismo, un personaje cuyos dos hijos esperan que el padre vuelva con trabajo.

La obra *La isla del fin del siglo* también es un homenaje, a través del laboratorio que Darwin lleva de un lado al otro caminando como un pingüino, a los esfuerzos que en materia de investigación ha hecho mi mujer con su equipo en la universidad. Ella trabajó durante años en el campo, en la investigación de la hidatidosis, y por razones políticas (vos ves cómo la política opera siempre desnaturalizando y destruyendo las cosas) cerraron el laboratorio, pudriendo sueros que se conservaban. Ella dice que si ese laboratorio hubiera seguido trabajando, probablemente hoy tendríamos una vacuna contra la hidatidosis. Ella sigue trabajando en el campo de la investigación, pero esa precariedad constitutiva... el carrito de Darwin es una metáfora de la manera en que trabajan los investigadores en la Argentina.

-¿Qué esperabas provocar como respuesta en el público? Vos hablás de una especie de mandato del teatro patagónico que debería exhibir “el estado de situación de los procesos de eufemización de los discursos colectivos”. A mí me da la sensación de que este texto *La isla...* es mucho más eufemístico que *Camino de cornisa*, y que en la sala tiene que haber reacciones muy precisas ante este desfile de personajes.

-Por un lado la precisión del desarrollo del campo sonoro adquiere la dimensión de una partitura musical. Por el otro lado estos personajes viven en la gran soledad patagónica porque están incomunicados entre sí.

Nunca he asistido a una representación. Ahora me la pidió Chetè Cavagliatto, que ya montó *Viejos hospitales* y *Aguirre, el Marañón* con la Comedia cordobesa, para hacerla en la provincia de Santa Fe. La obra se pondrá en noviembre en Praga. El director se llama Akram Stanek. Hay un proyecto en la Comedia de Campana, y también han pedido la obra en Corrientes. Digamos que el texto trabaja sobre esa inmensidad patagónica, y la procedencia maravillosa de la población patagónica. Tarados que vienen de todos lados, porque nosotros tuvimos a Butch Cassidy y Charles Darwin, y a Anson, que escribió un libro sobre la Patagonia que después leía Juan Jacobo Rousseau. Y tuvimos al rey de la Patagonia, y tuvimos al padre de Jorge Newbery, que era peluquero en Bariloche; y teníamos una bandolera inglesa que se asociaba con los aborígenes para hacer contrabando con Chile. Gente loca como Martín Bresler, o el mismísimo Antoine de Saint-Exupéry. Tarados maravillosos. Que por ser idiotas estructurados tienen una mirada sobre la Patagonia que es esencialmente poética y les permite encarar ese mundo que se cae a pedazos.

Ahí la escritura sonora tiene muchísimo que ver. Un montaje no puede prescindir de la escritura sonora para mostrar cómo llega el fin de la Patagonia, que es el último refugio del planeta. Y después está esa línea argumental entre el vendedor de libros y la novia virgen de Freud que está sostenida por fragmentos de los textos que escribí para una ópera, que se llamó *Albatri* sobre el *Albatros* de Baudelaire, y que se estrenó en el Campus Musical [Léase Camping Municipal] de Bariloche en 1990 (después se hizo en Neuquén y en Mendoza, con música de Daniel Costanza y la *régie* de Fernando Aragón). Son los fragmentos que canta Adela.

Allí el espacio está menos problematizado conceptualmente que en *Camino de cornisa*, porque en *Camino...* tenemos que identificar la frontera, significarla, ver cómo el gran Pihuchén aparece en la frontera y cobra la materialidad escénica de un ave que solamente existe en el espacio imaginario de la cultura autóctona. En *La isla...* tenemos la Patagonia, pero también está la distancia que separa a la Patagonia del resto del mundo, es la botella que va a Londres. La botella al mar va y viene.

-Sin embargo, yo trataba de imaginarme la obra y las explosiones fragmentando el espacio...

-La obra también termina sobre un signo positivo. Los personajes se van al planeta del principito.

-Para mí el personaje más positivo es el vendedor de libros. Probablemente Adela, con su vitalidad y su música, mucho más que Ema.

-Ema tiene una gran ausencia en la escritura hasta el final. Así como recurrí a Ovidio en *Camino de cornisa*, aquí recurro a una leyenda esquimal. Las últimas líneas que dice Ema son una reescritura de una leyenda esquimal. El cruce de cosas de procedencia diferente que fecunda el desierto es apasionante, es posiblemente por eso que uno se enamora de esa tierra prodigiosa. Cuando uno viaja por ahí y ve la capacidad extraordinaria que tiene esa geografía de rescatar lo ínfimo en la inmensidad esa. Un lugar lleno de fugitivos; es increíble las historias que se encuentran: lunáticos, arrebatados, peregrinos, la historia de la ciudad de los césares, Pigafetta, los patagones. Todo es desmesurado, maravilloso. Quiero decir, para un escritor es una fuente inagotable.

Mi obra más querida, más entrañable es mi gran fracaso. Se llama *La piel o la vida alterna del complemento*. Olvidé de decirte esto antes. El personaje de esta obra soy yo, se llama Walter.

-¿Cuándo la escribiste?

-La escribí a principios de los 90. La anécdota surgió en Bruselas. Cuando iba a trabajar al Instituto de Sociología viajaba en subte, y un día me puse a leer de costado un libro que leía una viejita. Nadie se habla en el subte. Entonces la viejita me contó en cinco minutos su vida. Me dijo que iba al hospital para acompañar a su marido. Los médicos lo iban a operar porque no sabían qué tenía. Y lo único que ella tenía en su vida era su esposo. Nunca más la volví a ver, pero a ella le dediqué la obra.

Ahora está traducida al inglés y al francés. Se hizo en un ciclo semimontado en Aix-en-Provence, en un ciclo semimontado en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, con Daniel Marcove. Pero es mi gran fracaso, porque no logro que haya montaje. Es la historia de una pareja, han vivido toda su vida juntos, y tienen que pasar la crisis del hospital. A él lo internan, ha pasado por once operaciones. En realidad él es el gran especialista en patos, es el más grande especialista en patos de la República y ha escrito un libro que se llama *La guía de patos de la República*. Está en su habitación con un par de binoculares y su señora que lo atiende. A cada rato se mueve como un monstruo porque tiene una suerte de giba en la espalda, entonces están esperando que el doctor Demorgongón, que es el príncipe de los demonios en el imaginario renacentista inglés, venga y lo opere. Mientras tanto, él reclama a su mujer que por favor le entregue su libro, que tiene que seguir haciendo anotaciones mientras ve por la ventana. Resulta que la mujer ha perdido el libro, entonces él la echa a Ana (su mujer) de la habitación y se queda solo. Cuando se queda solo cuenta su historia, y dice que lo que le apareció en la espalda se debe a un poquito de óxido de un banco frente al río, y cada una de esas operaciones le produjo eso. Cuando vuelve su mujer, ambos se desnudan, entonces se puede ver cómo es Walter. Walter es un monstruo y tiene una especie de ala atrofiada en la espalda.

-¿Es un monstruo o es un ángel?

-Es un monstruo. Toda la cosa horrible de la enfermedad la tiene consigo. Pero ellos hacen el amor. Eso es lo insostenible para los directores, que quieren siempre cortar eso, que no se vea eso, la monstruosidad. Yo creo, sin embargo, que es el punto culminante de la obra,

porque ésa es una historia de amor de dos seres que han convivido toda la vida, y que ya no necesitan verbalizar nada, hablar nada, simplemente lo que en el texto funciona es el gran silencio. Es una escritura hecha de silencios.

Y, finalmente, cuando ese amor se consume y nos enteramos de que, en realidad, el libro, *La guía de patos de la República*, es una pequeña libretita perdida, aparece la enfermera, que también se llama Ana. Ana (la mujer) ya se fue. Y entonces Walter le pregunta qué pasó, y ella le dice que vino el Dr. Demorgongón, fracasó la operación, él está muerto y que se deje de joder, que tiene que preparar sus cosas para irse a su casa. Él le pide un beso y ella lo rechaza. Walter le dice que él le va a explicar qué es la muerte, ella acepta y él le dice que la muerte es la vida alterna del complemento. En el momento en que le da el beso, él adquiere la rigidez cadavérica y ella se va e invita a la familia a que pase.

Es una historia de amor contada desde la enfermedad, desde la soledad y el paulatino envejecimiento.

-¿Y a vos te parece que es por esto, por el tema, que no se pone en escena?

-Todos los directores dicen que es una obra terrible, triste. Y sin embargo, mi perspectiva es que es una obra llena de humor, llena de una ternura irremediable de dos seres que se aman, que no pueden vivir el uno sin el otro, que han aprendido a vivir a través de los códigos, no necesitan hablarse, que se acompañan y que enfrentan la vida desde todo lo que les falta. A mí me parece risueña, divertida, pero se ve que estoy loco, porque todos me dicen que es una obra terrible, que nadie puede poner eso. Es mi obra más querida, mi mejor obra tal vez, pero es mi gran fracaso porque no logro que tenga una puesta.

-Tu explicación parecería ser una especie de fórmula de supervivencia... y a lo mejor ver eso en escena es intolerable.

-Posiblemente... Ahora se va a leer en un ciclo en Normandía. Pero siempre se trata de cosas así, puestas en lectura. Quisiera para esa obra una puesta en escena. Walter soy yo, totalmente. A mí me pasó algo extraordinario la noche antes de que operaran a mi mujer de un tumor en la cabeza, hace tres años. Yo pasé la noche con ella, solo completamente (habíamos decidido no avisar a la familia, para no generar alrededor nuestro más angustia). En ese momento, mi mujer era Walter y yo era Ana. Y ahí descubrí qué quiere decir el amor entre Walter y Ana. Qué es el amor. Se me reveló con una gran fuerza. Yo tenía el sentimiento, físico, que no podía soportar (físicamente) que algo le ocurriese a mi mujer. Ese sentimiento es innominable, y me hizo entender qué es el amor. Yo no podía soportar que algo le pasase. Con los años se había generado un músculo, un tejido, entre mi mujer y yo. Su cuerpo era el mío, mi cuerpo es ella. Yo viví eso y esa noche descubrí qué es el amor. Un sentimiento por un lado muy oscuro, muy terrible, y por el otro lado un sentimiento absolutamente luminoso, yo había descubierto el significado de esa unión. Ahí descubrí lo que funcionaba en *La piel...*, lo que esos dos seres se dicen sin hablar.

-Es curioso, porque al leer tus obras tengo la sensación de que es una escritura que... anticipa el futuro, visionaria. Lo que acabás de decir es eso, habías escrito tu vida antes de vivirla.

-Esa anécdota. Mientras tanto yo me persigo a mí mismo como un monstruo. Yo buscaba un final para esta historia que me habían contado en Bruselas. Y una vez, durante el proceso de escritura, iba caminando por el costado del Limay, me caí al río. Claro, pesado como soy, salí del río todo cubierto de barro, entonces unos chicos se burlaron de mí, mientras yo salía y mi mujer me ayudaba. Y esa noche, a las tres de la mañana, me cayó el ladrillo del cielo, me golpeó la cabeza y me dio la totalidad de la obra, durante toda la noche escribí.

-¿Te suele suceder eso con tus obras?

-No, no. Lo que me ha pasado maravillosamente acá en Quebec, es que tengo otra obra. Eso es maravilloso. El otro día, cuando di mi conferencia (me invitaron a hablar de los piqueteros, junto a otros dos profesores), apareció un personaje increíble. Desde entonces yo decía, en mi cabeza, ¿qué hago con este tipo? Y de pronto -fue hace dos o tres días-, le encontré una historia al personaje.

Acá tienen la costumbre de levantarse, ir al micrófono, y hablar con el conferencista. Y éste era un trostkista, fundador de tres partidos políticos que tienen tres miembros cada uno, que ha querido declarar la independencia de Quebec y echar a todos los anglófonos... hablaba en un delirio total. Los organizadores querían callarlo y él seguía hablando. Me enamoré del tipo ese, porque es una belleza, un tipo totalmente loco.

Lo deconstruí y lo construí de nuevo. Tiene la agenda superrecargada porque tiene un montón de mitines, tiene que hacer la revolución en treinta y cinco frentes. Pero de tanto trabajar se enferma, entonces lo llevan al médico. Cuando el médico lo ve y le hace una radiografía, ¿qué es lo que encuentra adentro? Esto es lo que presenta la obra, su radiografía. Adentro tiene toda la poesía posible, pedazos de libros, como corazón tiene una página del manifiesto comunista. Y cuando le sacan sangre van a encontrar un vino cosecha no sé cuánto... Un personaje hecho de todo lo que es el pueblo, todo lo elemental que el pueblo tiene como sueño, y él lo tiene circulando. Los médicos van a tratar de arreglarle todo esto para que él pueda seguir haciendo la revolución. Él no se quiere morir, quiere seguir trabajando y discute con los médicos sobre lo que le falta y no le falta. Porque, posiblemente (esto no lo tengo resuelto) él, en el momento en que lo están curando, sí tenga una respuesta realista sobre lo que tiene. En cambio, los médicos le van a decir que adentro tiene cualquier disparate, toda una suerte de carrocería que no tiene ningún ser humano. Esta historia la descubrí aquí en Quebec.

-Esto es como el ojo de vidrio en el motor, ¿no?, a mí me da la sensación de que estás en un proceso de constante reciclaje, un reciclaje regenerador. En el sentido de que, más allá de la utilidad económica que pueda tener el objeto reciclado, lo que se regenera es el valor primero del objeto...

-¡Ah! Posiblemente, cuando le saquen sangre, lo que le van a sacar es una melodía. Esto es interesante. Por ejemplo, le sacan la Internacional... (Risas.)

NOTA

¹ En *De escénicas y partidas*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 5-15.

DIALOGAR CON ALEJANDRO FINZI EN “NINGÚN LUGAR”

(Picadero, nro. 08, 2003, Instituto Nacional del Teatro, p. 32)¹

por Gabriela Halac (Córdoba)

Con Alejandro Finzi nos encontramos a través de la distancia que permite el ciberespacio. En medio de la desesperación que imprime terminar las cosas a tiempo, ni siquiera sé exactamente dónde estaba mientras escribía gentilmente sus respuestas. Investigar más a fondo sobre su biografía afirmó la sensación de que podría haber estado en cualquier parte.

Nació en Buenos Aires en 1951, se crió y estudió en Córdoba, desde 1984 vive en Neuquén donde dirige el grupo de teatro Río Vivo y trabaja en la Universidad del Comahue. Mientras rastreaba su *e-mail* me informaron que estaría ese día en Buenos Aires y que debía apurarme a entrevistarle porque estaba por embarcarse hacia Canadá (es docente universitario en Quebec). Por excelencia dramaturgo, veinticinco de sus textos han sido estrenados en la Argentina, y en países latinoamericanos y europeos.

Antes de entrevistar a Cheté Cavagliatto y a Alejandro Finzi, debo confesar, iba buscando una historia de coincidencia entre creadores del interior. Las coincidencias salieron a la luz inmediatamente, pero la idea de lo que significaba ese “algo común” se vio transformada en la misma rapidez. Sus testimonios dan cuenta de vidas y creaciones itinerantes que han construido por causalidad o necesidad una identidad que apuesta a la construcción de una poética universal. Cuando Cheté habla de Alejandro Finzi lo dice claramente: “Él es, a mi juicio, uno de los mejores dramaturgos contemporáneos argentinos, porque su teatro es universal, tanto por su temática como por su escritura, que es poética y llega a todos. Su dramaturgia carga con fuerza toda la magia del Sur y toca temas universales pero desde una óptica muy nuestra”.

El autor estuvo en el estreno de su obra *La isla del fin del siglo*, en Rafaela, y sé que lo unen situaciones personales a esa ciudad.

-¿Cómo fue para usted ver su obra representada en esa ciudad?

-Laura, mi mujer, nació en Rafaela. Me la llevé, cruzando un trigal, una noche de luna llena. Pero en el dominio de la creación mi vida está atravesada por Córdoba. Y escribí *La isla del fin del siglo* entre Neuquén y Vaquerías, en Valle Hermoso, donde está mi casa paterna. En Vaquerías escribí, por lo demás, *Nocturno o el viento siempre* [elipsis del texto] Nancy, con la traducción de Evelyne Brasseur y este año hizo en Buenos Aires Florencia Cresto. En esta obra el universo que se evoca es el de las sierra de Punilla. Del mismo modo que *Viejos hospitales* (que estrenó en Córdoba Cheté Cavagliatto en la década del 80), sin lugar a dudas mi obra de mayor circulación nacional e internacional, evoca el espacio de la ciudad de Córdoba. Presenciar el estreno del grupo Centro Ciudad de Rafaela fue una ocasión magnífica. El grupo hizo, con Cheté, un trabajo estupendo. Cheté es uno de los realizadores argentinos más solventes, de mayor interés y originalidad.

-La obra está muy vinculada a la magia patagónica ¿cómo se trasladó ese contexto a la realidad de Rafaela?

-Si bien la obra está cruzada por personajes patagónicos, el universo que propongo no es ni restringido, ni “localista”, ni “regionalista”. Por el contrario, está complicado en otros horizontes. De no ser así, la muestra que hizo el Théâtre Hibou, en París, en 2000, con la dirección de Luis Jaime-Cortez no habría funcionado. No funcionaría el proyecto Praga de Akram Stanek, ni la versión inglesa de Michael Vaile, ni la puesta de Guillermo Rodoni con el

teatro El Sol, ni las propuestas pendientes.

-¿Cuál es su relación con la Patagonia en la escritura? ¿Qué cosas lo llevan a continuar trabajando en Neuquén?

-Tengo un ciclo de obras donde emergen personajes, tarados sueltos, poseídos y dementes, utópicos y lunáticos que anduvieron la Patagonia. Parte de esa producción fue llevada a escena con nuestro grupo Río Vivo y las puestas de José Luis Valenzuela. Allí están Chaneton, Benigar, Saint-Exupéry, Bairoletto, Martín Bresler. Cuando viajás por la Patagonia, Neuquén, Gregores o Gaiman, o por la línea sur y ves esas estrellas colgadas sobre el desierto, o el viento se asoma y te dice “guarda que me transformo en el tifón de Conrad”, o te llega, en tu estudio, a las tres de la mañana, un mosquito viajando recortado contra la luna llena y vos te decís “mirá es Saint-Exupéry que viene a verme en su Laté 25”, cuando te pasa todo eso, ¿por qué no habrías de seguir viviendo en el sur?

-Sobre todo si hablamos del teatro en el interior del país, podemos encontrar tradiciones muy diversas, muchas veces distanciadas del trabajo con el texto. Sin embargo la relación hoy se está invirtiendo ¿por qué cree que está creciendo la búsqueda alrededor del texto? Y en relación a esto ¿cómo ve el proceso de la dramaturgia argentina en relación al surgimiento de autores jóvenes en el interior?

-Lo del texto es cíclico, está, pero la materia de esa textualidad es otra, se metamorfosea. El arte, en su autonomía, lo es en tanto procesa, diferencia y difiere, inconcluye. Mi trabajo dramático se realiza convencido de que la ficción es la imposibilidad de decir lo real, pero que es el ensayo constante por decirlo. En ese dominio está la palabra poética. Estoy francamente podrido de escuchar este sintagma bastardo entre el interior y la capital. ¿Qué es un “autor joven del interior”? Gustavo Rodríguez, autor teatral, que vive en un chaperío de Puerto Madryn, es un estupendo autor neoyorkino, con perfil búlgaro, influencias malayas y sus páginas tienen residencia en un barrio sórdido de Varsovia. Los nuevos escritores pueden cometer parricidio, lo cual es saludable, pero a algunos la sangre les impresiona un poco, o pueden repetir y tartamudear. Le pasó a Jean Racine en relación a Scudery. Le pasó a Corneille en relación a Guillén de Castro. Y, para colmo, los cuatro eran del “interior”. Una verdadera pena, ¿no?

-La figura del autor se discute todo el tiempo. El debate entre quienes proponen “interpretarlo” y quienes desean traicionarlo es casi un *cliché* siempre presente en el teatro. ¿Hay una intención en el texto que debe interpretarse para la puesta en escena? Los textos de laboratorio abren cada vez un universo que en su mayoría suele ser infinito. Como en toda traducción, cada lenguaje tiene sus propias reglas y en el paso de uno a otro, se pierden y se agregan infinidad de piezas. Mientras el director trabaja en ese proceso de metamorfosis textual, el autor espera ansioso para ver si en efecto ha sido traicionado.

-El hecho escénico es un proceso donde trabajamos varios, donde cumulan diversas escrituras. Hay un orden donde quienes participamos del proceso escénico debemos estar de acuerdo: el ideológico. Esto es, lo que construimos actores, técnicos, director, autor, como mensaje. Suele ocurrir, cuando uno tiene la posibilidad excepcional de trabajar junto a sus compañeros teatristas, y esto me pasa en el seno de nuestro Río Vivo, que el texto se transforma, crece, entra en crisis y renace durante la existencia del espectáculo. De todos modos, desde mi escritura, ensayo un espacio de absoluta libertad, donde busco que la palabra sea la recepción de múltiples escenas, que la palabra sea indagadora en el interior de ese universo, de esa criatura que está por plasmarse. Así que, muchas veces, tengo la alegría movilizadora, como ocurrió con las tres puestas de Cheté -tres obras de diferentes etapas de mi

periplo- de ver facturas escénicas que iluminan y enriquecen mi propio trabajo y me lo hacen redescubrir.

NOTA

¹ La entrevista incluye una fotografía de A. Finzi.

ALEJANDRO FINZI

Sería bueno que el gobierno lea a Shakespeare

(Diario *La Voz del Interior*, 25/05/2003)

por Beatriz Molinari (Córdoba)

“Cuando volví de Nancy (Francia), en el '84, fui a la Facultad, en Córdoba, buscando trabajo. No conseguí nada. En cambio, en la Universidad Nacional del Comahue me recibieron con los brazos abiertos. Desde entonces, soy docente de su Facultad de Humanidades. Neuquén, no es mi patria chica, es una patria de pasiones, es un espacio difícil, complejo; no sé si tengo patria chica; en todo caso Neuquén es como un cañadón por donde me fui metiendo en la Patagonia, descubriéndola”, explica Finzi.

El lugar que ocupa la cultura en la agenda de los gobernantes y en qué medida puede considerarse un hecho positivo, para la región, que Néstor Kirchner sea presidente, lo ponen a reflexionar.

“La cultura ocupa en la agenda de los gobernantes el penúltimo lugar, porque detrás vienen los jubilados. Basta ver qué dineros tiene en los presupuestos provinciales. Por otro lado, los organismos públicos responsables de la administración cultural son depósitos de personas que son retribuidos con algún puesto por los servicios prestados en las lides proselitistas. Muy difícilmente se encuentren equipos técnicos y, cuando se encuentran, no tienen dinero para ejecutar los proyectos. En Neuquén, por ejemplo, se está dejando morir uno de los proyectos culturales más significativos de la Patagonia entera: el Fondo Editorial Neuquino. Por lo general, la gestión cultural es un eufemismo. Queda, felizmente, la vitalidad de los emprendimientos independientes. En relación al presidente patagónico -dicen que es el primero, pero si mal no recuerdo José María Guido era rionegrino- se le desea buena suerte y piense que lo que pueda hacer por la Patagonia lo haga por el resto de regiones culturales porque en materia de demandas y necesidades, éstas son las mismas estructuralmente, en todo el país. Tal vez las distancias geográficas hagan que la difusión y circulación de los bienes culturales sean en la Patagonia, de mayor complejidad.

Autores en movimiento

-¿Existe un teatro patagónico? ¿Cuáles son sus características?

-En el ámbito estricto de la dramaturgia existe un movimiento autoral no tan incipiente: somos varios, pero no somos una familia; nos vamos a juntar en Trelew, en “El árbol” en un foro coordinado por María Eugenia Correas. En actividad, en toda la región, hay unos 60 grupos teatrales. Existe una marca diferenciadora que temerariamente podría pasar entre un teatro urbano, que exhibe una tendencia al profesionalismo y aquel otro, que emerge de pequeñas localidades, que tiene un marcado carácter recreativo. En líneas generales, el teatro patagónico se produce como aquél de nuestra gran provincia latinoamericana: con retazos y sueño, con carencias e ilusión.

-¿Cuál es el rol del teatro en la formación de identidades, si ésta es una posibilidad?

-No sé si el teatro es formador de identidades, precisamente; en todo caso, el teatro es aquel ámbito de la cultura que propone atentar contra la banalidad y la masificación de los discursos. Por eso el teatro no se muere ni a manos del cine, ni a manos de la caja boba, ni a manos de los funcionarios; el teatro es el lugar donde la maravilla se va a vivir para contarnos de su soledad, de sus muertes y sus partos. Y eso lo hace noche a noche. De terca que es.

-¿Cómo ubicarías tu obra en ese contexto?

-Creo que nunca dejé de escribir poesía. De aquellos poemas que leía a Alvin Astorga, a Horacio Molina, a Jorge Roura, en una mesita del bar Barrilitos (el mozo que nos fiaba el café ahora vive en Huinca Renancó y es el increíble atorrante de siempre), entre los '60 y los '70, a mi escritura actual, no existe una operación de cambio de género, tal vez por aquello que enseñaba Lorca. Por eso es que tampoco comulgo con esa idea tan bastardeada y peor leída sobre el teatro regional: cuando andábamos con nuestro espectáculo *Chaneton*, de gira por Colombia, nos decían “qué colombiano es este Chaneton” y cuando lo presentamos en la gira belga con Río Vivo, nos decían “éste es un *liegeois* nacido y criado” y la obra relata la historia del periodista cordobés-neuquino que mataron en el 17 cuando iba a reunirse con Irigoyen para denunciar de asesinato al gobernador Elordi.

25 de Mayo: para glosar

No soy peronista, pero no puedo dejar de ver con simpatía el que se piense recuperar para el país los recursos del subsuelo. Las riquezas gasíferas y petrolíferas patagónicas son extraordinarias. Si estuviesen en manos del Estado y los obreros, podría pensarse en un país normal. Una cosa que podría hacer el santacruceño es un tren transpatagónico. No es mala idea. Además, se podrían usar los ramales dispersos por el desierto antes de que se conviertan en otro cementerio petrificado. Y uno podría salir de la estación Mitre de Córdoba y llegar a la Tierra del Fuego, para ver tres días después, el atardecer en la bahía de Lapataia. La cuestión hamletiana es la educación. Sería bueno que en el gobierno lean a Shakespeare. Escribía Saint-Exupéry en 1930, después de visitar Puerto Deseado, que el porvenir de la Patagonia era extraordinario porque cada vez que se fundaba un pueblo, el primer edificio que se construía era la escuela. Pobre incrédulo. Nos quedamos sin porvenir y faltan escuelas.

“LA PIEL” SE ESTRENÓ EN BUENOS AIRES

(Diario *Río Negro*, 12/07/2003)¹

El trabajo de Alejandro Finzi recoge éxitos. Obras del dramaturgo están en teatros de Argentina y el extranjero. Un año excelente para el cordobés radicado en Neuquén.

NEUQUEN (AN). Se estrenó y continúa en cartelera en la capital federal la obra *La piel* de Alejandro Finzi. El 5 de julio, en el Centro Cultural de la Cooperación (sala Raúl González Tuñón) ubicado en Corrientes 1543, la pieza fue recibida con beneplácito. Está interpretada por Laura Bove y Julio Ordano bajo la dirección general de Enrique Dacal, quien fue uno de los directores del Teatro del Bajo, en la década de los ochenta.

“Río Negro” entrevistó a Alejandro Finzi, el dramaturgo cordobés que está radicado hace décadas en Neuquén.

-¿Cuándo surge la idea de estrenarle la obra *La piel*?

-A comienzos de año Enrique Dacal la pidió. Con anterioridad se hizo en un ciclo de teatro experimental en Aix en Provence en el 1997 y al año siguiente en un semimontado en El Teatro del Pueblo con dirección de Daniel Marcove. Pero éste es el estreno nacional.

-¿Cómo siente que este elenco y Dacal la estén llevando a escena?

-Estupendamente. Tuve oportunidad de ver ensayos de Laura Bove y Julio Ordano están maravillosos los dos. Dacal le encontró el clima a la obra.

-¿La traerán a Neuquén alguna vez?

-Ojalá algún productor local se interese y la traiga! Sería una gran alegría.

-Este año ha sido pródigo porque tiene varias obras en cartelera.

-Sí. En Buenos Aires, la directora Florencia Cresto puso *Cruz del Sur* (la sacará en gira por el país) y también *Viejos hospitales* está en teatros porteños, dirigido por Rodoni.

-¿En el interior del país?

-*La isla del fin del siglo* sigue también con puesta de la cordobesa Cheté Cavagliatto y Alejo Sosa está por estrenarme en San Luis *Martin Bresler*.

-¿Y en el extranjero?

-*Viejos...* está en cartel en Venezuela y ahora me la pidieron de Colombia y hay un proyecto estupendo para Sao Paolo, también del mismo texto.

NOTA

¹ Incluye la imagen del afiche de la puesta porteña, con la ficha técnica. Actuación: Laura Bove y Julio Ordano. Vestuario y escenografía: Jimena Groppo. Música original: Pablo Dacal. Asistencia general: Julián Smud. Dirección: Enrique Dacal. Escenografía: J. Darío Pertoija. Diseño gráfico: Eleven.

ALEJANDRO FINZI / NEUQUÉN

La escritura teatral, territorio de un pentagrama

(Cuaderno Picadero, nro. 2, 2004, Instituto Nacional del Teatro, p. 48-54)

por Carlos Pacheco

En los años 80 y desde la Patagonia la dramaturgia de Alejandro Finzi comenzó a proyectarse sobre distintas provincias argentinas y aún sobre Capital Federal. Docente, investigador y escritor, el autor de "Bairoletto y Germinal", "Molino rojo" y "Viejos hospitales", entre otras, hoy comparte su trabajo entre Neuquén y Québec, Canadá. Un autor entre dos fríos.

-¿Cómo y cuándo comenzás a escribir? ¿Qué obsesiones te llevan a producir teatro y qué fue pasando con esas obsesiones al cabo de los años? ¿Son las mismas, se han profundizado, han variado?

-Comienzo a escribir teatro dejando la adolescencia, como una continuación natural de la escritura poética, luego de algunos poemarios. No sé si podría hablar exactamente de "obsesiones". Antes bien, diría que la escritura teatral viene porque no pude incursionar definitivamente en el mundo musical. Había comenzado estudios preliminares de composición en la Escuela de Música de la Universidad de Córdoba, no habiendo terminado todavía la secundaria y ante la imposibilidad física de tocar un instrumento, dejé eso. Comencé estudios de actuación con Jolie Libois, pero una tarde de otoño cordobés, solo, ante el silencio viviente de la sala vacía del Rivera Indarte (hoy lo llaman San Martín), descubrí que mi oficio era la escritura teatral.

Mis obsesiones están allí, en una interrogación constante a los diferentes lenguajes expresivos: la música, sí, pero también el mundo de las artes visuales para inscribirlos en un puñado de palabras. Pueden ser las mismas, pero los caminos de búsqueda son diferentes. Lo que vas recogiendo, de obra en obra, más que certezas, son pericias del oficio. Puede ocurrir que un personaje se descuelgue de la luna y venga a golpear a la ventana "-dejame entrar, Finzi, no hay nada en la muerte que la soledad no me esté diciendo al oído", o te venga un encargo de un grupo o de un director y tengas que ponerte a laburar para sacar el texto en diez días. Me gané la vida durante años como escritor de radio. Miles de páginas dieron forma a programas muy diferentes, desde radioteatro a testimoniales. Eso te pone frente a un trabajo donde tenés que sacar textos a "lo pancito caliente". A veces son páginas (el medio radial se las devora) ante las cuales uno podría decir, "¡qué joder, acá hay una pieza teatral!", pero el ritmo también te las lleva sin remedio. Eso pasó y me dejó una enorme experiencia.

-Entonces concebirías personajes muy fugaces. ¿Alguno de ellos se instaló y decidió quedarse y fue el germen de una obra mayor?

-Sí, me pasó en una película muda que escribí hace varios años como escenario coreográfico y que llevó a escena la compañía Locas Margaritas, de Neuquén. Se llama *Noticias patagónicas* y allí tomo un puñado de episodios fundacionales del siglo XX austral. También en *Boyerito et Ayelén*, escenario de teatro danza que escribí para Françoise Chedmail, de Nantes, y donde metí dos personajes que nacieron en una página radioteatral pero para hablar del nazismo. Me pasó con *Camino de cornisa*, también, con el relato del viaje por la ruta del desierto rumbo a Bariloche. Algo parecido me ocurrió con el Dr. Richter, el alemán de la bomba atómica en el Bariloche de los años cincuenta, que apareció después en *El secreto de la isla Huemul*.

-Tu escritura no es constante al cabo de tu producción. Pasas de una escritura formal a una informal. ¿Cómo decidís eso?

-Eso se da en el marco de un trabajo estrictamente dramático. Hay una gran variedad de escrituras para la escena: una ópera de calle, varios escenarios de teatro-danza, textos teatrales propiamente dichos, adaptaciones. De todo ese material se estrenaron veintiséis textos, un poco por todas partes. En lo temático, ahora que me lo preguntás, podría encontrarse esa informalidad o esa dispersión. Abordé muchos temas, no hay unidad allí. En este orden ahora mismo estoy con varios trabajos completamente diferentes: por un lado el libreto de mi segunda ópera, sobre mi texto *Martin Bresler*; un encargo de Jorge Mateus, del grupo El callejón del Agua, de Quito, sobre *The wait* una instalación de Edward Kienholz; un proyecto para un libreto con técnicas tecnotextuales. Naturalmente, todo este campo comporta un universo compositivo donde aplicar diferentes técnicas y maniobras, abordando las peculiaridades y las posibilidades propias de cada medio. Ambos espacios de escritura, para decirlo de alguna forma, tienen, sin embargo, en mi trabajo, en lo que entiendo es mi línea expresiva, un lugar común, que es el espacio poético. La palabra poética es para mí el mejor "conductor" de todos los enunciadores de la escena, el que mejor los realiza y los concreta. La palabra, en mi escritura, asume, busca asumir, digamos, todas las posibilidades expresivas y libres de la escena y se traduce en la exploración esencial del campo sonoro. De texto en texto, si algo estoy anotando como indicación es la indagación escénica de ese campo.

-Propongo que nos detengamos en esa expresión, "la palabra poética". ¿Cuáles son sus características?

-La palabra poética es la palabra lírica. Esa que propone al actor resonadores que no son contenidos por un ámbito conversacional. La palabra poética muchas veces llevará lo expresivo que el actor construye hacia una dislocación de la sintaxis del diálogo, a ámbitos que escapan "al aquí y al ahora" y disocian el tiempo o revelan el universo de tiempos simultáneos que habitan el ámbito de la escena. La cualidad poética de la expresión, el teatro que persigo también propone para el texto un espacio de lectura que es autónomo del de la escena. Que se funde, en todo caso, con él. Esa es mi búsqueda de toda la vida como autor teatral. El nivel de exigencia compositiva que esa palabra propone al actor es muy grande, ya que lo invita a abandonar un sistema de seguridades, de afirmaciones, de convenciones que, en mi opinión, forman parte de un catecismo de fórmulas y axiomas que hace mucho dejaron de decir la teatralidad y que sólo exhiben una dramática previsible, conformista, de caja, o de botiquín de primeros auxilios.

-Podemos saber más sobre ese libreto con "técnicas tecnotextuales"? ¿Qué es la tecnotextualidad?

-Un tecnotexto es un texto que trabaja con enunciadores propios de las nuevas tecnologías de la escena. Está muy cerca de lo que puede entenderse como una partitura musical. Discute la noción de enunciadador, en tanto normalmente se entiende como enunciadador sólo a la palabra. Pero un tecnotexto escribe imágenes y sonidos que pueden plasmarse desde soportes inscriptos en las nuevas tecnologías. Hay registros tecnotextuales desde siempre en cualquier obra teatral: pertenecen al dominio de la escritura de las acotaciones. Pero un tecnotexto no es un nuevo descubrimiento del universo dramático. Sus parámetros contemporáneos ya están propuestos por Maurice Maeterlinck y el simbolismo hacia fines del siglo XIX.

-¿Qué valor le das al actor y al director en tus procesos creativos?

-El actor y el director, ante uno de mis textos, tienen un trabajo vasto: tienen todo por construir. No se encuentran estrictamente hablando frente a un sistema de variables de realización y composición escénicas resuelto, o que puede resolver apropiándose de formatos convencionales. Por supuesto que si se quiere, *Molino rojo*; *Barcelona, 1922*; *Pessoa* o *Detrás, las fronteras*, son textualidades que caben en una caja convencional y previsible, por ejemplo. Pero el texto puede resolverse de mil maneras diferentes en el campo de la composición actoral como en aquel otro de la composición escénica, siendo todo esto sostenido por el propio texto. Es lo que ocurre con *Viejos hospitales*, mi texto más difundido y llevado a escena: por ejemplo, Joelle Rivenalle, en Marsella, hizo con él un tablero de ajedrez y multiplicó por seis el personaje femenino; Patrick Schoenstein, en Nancy, lo multiplicó por quince, con las Madres de Plaza de Mayo; Chet Cavagliatto, abrió el texto a desdoblamientos y espacio de una gran audacia expresiva; Vitulich y Rodoni, en diferentes momentos y por diferentes vías se quedaron simplemente, con los dos personajes; Mohamed Driss, trabajó un vasto registro coral. El texto siempre estuvo allí.

El mundo sureño

-¿Qué pasa con el paisaje patagónico? ¿Cómo te influye?

-Tengo un ciclo de obras que están involucradas con el lugar adonde vivo. Aquí, resulta que el viento viene de noche y te cuenta historias. La Patagonia es el territorio de lo diminuto. Por eso será, como decía Enrique Buenaventura refiriéndose a lo que hago, que escribo trastocando esos espacios. Tengo un ciclo de otras que se meten con este paisaje, que es el que se te mete adentro. Pero no hay por eso, en mi escritura, vocación de regionalismo trasnochado. Escribí una serie de textos que continúan el campo de indagación formal al que hacía referencia con anterioridad. Encontré eso también lejos de acá. Hacia comienzo de la década de los '80 el director canadiense Robert Lepage dio a conocer en Québec su admirable *Trilogie des Dragons*: un espectáculo en tres partes y seis horas de duración, que es considerado uno de los más destacados de la escena internacional de las últimas décadas. Y la revista inglesa *Time Out* lo ubica entre los treinta espectáculos más importantes presentados en Londres entre 1968 y 1997.

Cuando vi la reposición, en marzo de 2003, en el ex cuartel de bomberos donde tiene su sede "Ex Máquina", en Québec, presencié un espectáculo que narra la historia de una familia de Québec entre 1932 y 1985: sus tradiciones francesas, sus conflictos con la inmigración y la cultura inglesa, su búsqueda de identidad en la vastedad de un país que está hecho de distancias y por los largos inviernos. Al mismo tiempo la textualidad expuesta es de un gran riesgo formal, no se queda en la anécdota lineal y en una secuenciación meramente episódica. En ese ciclo del que me ocupé hablando de mi región, sin embargo, no dejé, como en los tiempos de *Viejos hospitales*, de cuestionar ese manojito de certezas sobre el que pretende asentar sus reales el relato teatral, la historia, su devenir escénico lineal y episódico.

-Hay una serie de obras tuyas en las que el germen creativo está en una persona reconocida: Benigar, Chaneton, Bairoletto, Saint-Exupéry. ¿Qué valores encontrás en esos hombres?, ¿qué te provocaron en cada momento, en cada obra?

-Esos y otros personajes están en ese ciclo del que hablaba y que concluyó con la adaptación que hice de *Vuelo nocturno* la novela de Saint-Exupéry. Todas esas personas-personajes, digo así, porque ya la historia misma, la historia y sus documentos los trata como personajes, son simplemente unos tarados maravillosos, lunáticos, locos sin remedio, que

vinieron porque la Patagonia es tierra de sueños o es quizás, el sitio donde los sueños, de tan chiflados, pueden llegar a ser reales. Pensá que Saint-Exupéry, en su avioncito de 1929, no tenía mejor idea que andar paseando en el asiento de atrás a una foca o que Juan Benigar, un sabio croata, construyó un telar con la idea de salir a competirle a la industria textil inglesa. Chaneton se jugó todo como periodista, hasta la soledad y la muerte; Bresler volvió al país, después de recorrer el mundo, para demostrar que él no había matado tres vacas en San Martín de los Andes. Son tipos fascinantes, universales, enamorados.

-Pero que deciden asentarse en un paisaje particular, visto desde Buenos Aires: desolado, muchas veces; con extensiones casi interminables donde todo el tiempo el cielo y la tierra parecen juntarse en un infinito que no termina nunca, donde el cielo es de un azul incalificable, donde uno se hace amigo de la soledad, del tiempo, del silencio. Esos seres llegan a ese paisaje y pelean con libertad por la libertad, la justicia. ¿Hay algo de ellos que te interesa rescatar del hombre?

-Esos tipos son soñadores. Hacen o hicieron de su vida un manojo de problemas para resolver los problemas de sus semejantes. Eso hizo Juan Bautista Bairoletto, Charles Darwin, Martín Bresler, los enamorados Franklin y Bromidia, el soldado loco del ejército del General Roca, también personajes que metí en mis obras en ese ciclo del cual te hablaba. En esa dimensión, en su ecuación existencial, todos ellos son un poco de cualquier parte, pertenecen a cualquier horizonte, no están reñidos con el localismo de una anécdota coloreada.

Detrás de cada obra

-El humor en algunas de tus piezas asoma muy escondido. ¿Qué reflexión podés hacer acerca de eso siendo que en la vida cotidiana sos un hombre que juega bastante con el humor?

-Tal cual, muy escondido. En la gran tragedia, una línea de humor. Es la fórmula perfecta. Fijate cuantos directores me dijeron que *La piel o la vía alterna del complemento* es una obra asquerosa, repugnante, durísima, que no se puede hacer. Ursula Meyer hizo un trabajo en Aix-en-Provence, de carácter experimental, y mostró esa línea. Enrique Dacal, en Buenos Aires, también la encontró. En otras obras, *Viejos hospitales* es una línea tenue que se traduce en ternura, como en *La piel* o en *Camino de cornisa*. Hay un humor más expuesto en *La isla del fin del siglo* y otro más corrosivo y provocador en *Voto y madrugó*. Pero sí, es cierto, es un humor que nada tiene que ver con la carcajada, va por lo escondido, como vos me decís.

-Muchos de tus textos fueron estrenados en el marco de un equipo de trabajo. ¿Cómo fueron esos procesos? ¿Sos un autor que acepta proposiciones de los actores, del director?

-En el seno del trabajo de "Río vivo", el grupo que Daniel Vitulich fundó en Neuquén y con el que estuve implicado durante quince maravillosos años, muchas veces mis textos eran modificados a partir de su trabajo y el provocado por el grupo. Eso es maravilloso. Ocurrió, esencialmente, en el caso de *Chaneton* y de *Voto y madrugó* que fue la última realización del grupo. A veces estás en contacto con los grupos, los directores y los actores, uno intercambia y crece y repiensa. El grupo que, en ciudad de México, está por estrenar *La isla del fin del siglo*, me pregunta por un compositor para las canciones que tiene la obra. La puesta en Lieja se traducirá en formato de una larga itinerancia internacional. Otros quitan una escena, como Víctor Mayol con la del Pombero en *Molino rojo*. Es la creación y su universo. Para que esa libertad exista debe existir un acuerdo ideológico, eso sí, entre todos quienes integran el

proyecto. Si no, que el autor tome la mano de otros actores y otro director y que el director busque otro autor. El mensaje, para llamar de alguna manera a ese campo de horizonte de expectativas que se comparte y que se propondrá al público, debe ser común.

-Chet Cavagliatto y José Luis Valenzuela son directores afectos a tus textos. ¿Qué cosas descubren ambos en tus materiales? ¿Cuáles serían los puntos creativos de encuentro entre ustedes?

-Imagino que lo que primero que encuentran son problemas, desafíos. Chet Cavagliatto trabaja muy de cerca el campo espacial y el campo sonoro. Supongo que su lugar de entrada a la lectura de mis materiales pasa por allí. Supongo que habrá estado allí nuestro cruce cuando montó *Aguirre el Marañón* con la Comedia Cordobesa. Es una realizadora maravillosa y tenemos una estupenda complicidad. Su campo de indagación se sustenta en esa búsqueda y eso lo resolvió admirablemente en *La isla del fin del siglo*. Ahora le estoy rogando que me haga *Camino de cornisa*, que se hizo hace muchos años en Santa Fe, con María Rosa Pfeiffer, y en el Teatro Alvear, de Buenos Aires, con dirección de Eduardo Rodríguez Arguibel. Y espero que lo haga porque en ese material, otra vez, la ecuación espacio-campo sonoro tiene muchas posibilidades de desarrollo.

Con José Luis Valenzuela trabajo desde hace casi veinte años. Fue quien estrenó *Viejos hospitales* en Salta, cuando todos me decían, en el país, que lo que yo escribía no era teatro, era cualquier mamarracho, porque venía a discutir la noción de relato y peripecia. Él es también alguien que entiende o con quien comparto la idea de la escritura teatral como territorio de un pentagrama, de un sistema de notación, riguroso y, por eso mismo, extraordinariamente libre. Ahora hará con la Comedia Cordobesa, para estrenar el próximo septiembre, *Mazzocchi*, con el protagónico de Alvin Astorga. Es un homenaje a un gran poeta nacido en Córdoba en 1937 y que se suicidó en 1960. Puse al poeta a dialogar con Augusto Rodín, un grillo, en las orillas del Plata, en Montevideo. Michail Waile, mi traductor al inglés, ya me mandó la versión desde Alemania. Como Alvin es perfectamente bilingüe, será una buena ocasión de irnos a Dublín. Quisiera ir a los pagos de John Synge, en las islas Aran.

-Si mal no recuerdo, por alguna anécdota que me contaste cierta vez, ese poeta tiene mucho de Chaneton, de Saint-Exupéry, tipos fascinantes, universales, enamorados...

-Alberto E. Mazzocchi es uno de los grandes poetas iberoamericanos del siglo pasado. Otra cuestión es que nadie lo conozca. Quien se ocupó de su obra, editando lo que conservaba, fue su amigo, el autor teatral Federico Undiano. Es gracias a él que su obra, lo que de ella se conoce, no se perdió definitivamente. El texto que escribí es un homenaje al poeta, cuya corta vida fue trágica, una herida abierta, y a su obra, que irremediamente está unida a la del Neruda de los versos de Temuco, a la del *Trilce* de Vallejo, a la del *Poeta en Nueva York* de García Lorca, a la de los poemas de Oliverio Girondo.

-Québec, ese paisaje en los últimos años también, de alguna manera, es tuyo. ¿Se traduce en tus obras? Un autor entre dos fríos, dejás la Patagonia y viajás a Montreal.

-En Québec, estudio, doy clases, escribo, me meto en proyectos de creación. Hago cruce de proyectos con otras latitudes, latinoamericanas o europeas. Ahora estoy pensando un proyecto tecnotextual sobre un cuadro del expresionista George Grosz. Va a fuego lento con Luis Thenon y el LANTISS, pero es muy motivador. El otro es la escritura de un drama musical de cámara con Daniel Finzi, proyecto fascinante también, pero donde además está implicado definitivamente lo afectivo. Tengo colgada la escritura de una obra donde se mezclan esos dos fríos, esas dos latitudes. Pero como está colgada, en camino, en la mochila, y para allá, para el norte, van los patos buscando la primavera y para la Patagonia van los vientos del otoño, lo

mejor es terminar de aprender dónde cuernos está uno mismo.

“PERSONAJES Y SUCESOS PATAGÓNICOS SON UNIVERSALES”

(Diario *Río Negro*, 01/03/2004)¹

por “Betty” Sciutto

Dramaturgo y catedrático en el país y en el extranjero, se desempeña en la UNC y en el comité editorial del Instituto Nacional del Teatro. Viajó a Canadá para continuar sus investigaciones sobre nuevas tecnologías en las artes.

Anduvo tras los pasos del asesinado periodista neuquino Abel Chaneton; de las vicisitudes del sabio croata Juan Benigar en su búsqueda de la pureza racial entre los mapuches; auscultando huellas de Bairoletto y Martín Bresler; abriendo el correo aéreo de Saint-Exupéry en sobrevuelo por estas tierras. Alejandro Finzi ha dedicado parte de sus obras teatrales a personajes y sucesos regionales de los dos últimos siglos.

Realidad, historia y ficción, regionalismo y universalidad son puestos bajo la lupa de este cordobés que tras vivir en Francia se radicó en 1984 en Neuquén y cada verano se traslada a la Universidad Laval en Quebec para profundizar sobre Literatura y Teatro. Dos pasiones que no mellan los 40 grados bajo cero que por estos días viven los canadienses.

-¿Dramaturgia universal y regional? ¿Cómo se descubre la escisión?

-La expresión “teatro regional” está bastante desvalorizada. Veámosla en perspectiva: hacia comienzos de la década de los '80 Robert Lepage da a conocer en Quebec su admirable *Trilogie des Dragons*. El espectáculo en tres partes y de seis horas de duración, es considerado uno de los más destacados de la escena internacional de las últimas décadas. Cuando vi la reposición en marzo pasado, en los bajos de Quebec, en el ex cuartel de bomberos donde tiene su sede ese grupo, me encontré presenciando un inconfundible exponente del teatro de las provincias argentinas. El maravilloso espectáculo narra la historia de una familia de Quebec entre 1932 y 1985: sus tradiciones francesas, sus conflictos con la inmigración y la cultura inglesa, su búsqueda de identidad en la vastedad de un país que, como el Canadá, está hecho de distancias y de una memoria desdibujada por los largos inviernos. Los investigadores y críticos de Buenos Aires reconocen en Lepage al maestro que es, pero durante décadas fueron incapaces, muchas veces, de advertir el valor y la originalidad de una teatralidad argentina integral, propia, cuyo centro de preocupaciones formales y temáticas está en el mismo horizonte que las del gran realizador canadiense, por ejemplo. Ahora al teatro regional lo llaman “teatro de provincias” y por ahí también vamos mal. Hay que preguntarse desde dónde se escribe la historia ¿no?

-¿Un teatro de nuestros confines se identifica con otros mundos?

-Eso creo. El valor cívico de un Abel Chaneton, la utopía de Juan Benigar, la lucha contra el despojo de un Bairoletto, la temeridad y la decencia de un Martín Bresler, la pasión de Saint-Exupéry por la Patagonia, se constituyen e identifican como regionales en tanto dan testimonio de valores comunes, que van más allá de las etiquetas y de las anécdotas pequeñas. Cuando llevamos en gira *Chaneton* a Colombia, nos decían “¡qué colombiano es este Chaneton!”. Lo mismo en Lieja, lo mismo en Poznan con nuestro espectáculo sobre Saint-Exupéry. Y eso ocurre, tal vez, porque el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma.

-¿Esa idea de regionalismo se asocia exclusivamente con la historia?

-No con la historia percibida como aquel suceso o aquel personaje que define una época o momento. La historia de Juan Benigar, por ejemplo, es una herida abierta en el norte

patagónico. Las demandas que llegó a verbalizar en defensa de la población aborigen son de una luminosa actualidad y se compadecen con aquellas que identifican el genocidio contra las culturas autóctonas americanas. La idiota moralidad que condenó el amor de los chosmalenses Franklin y Bromidia, a comienzos del siglo XX, que propongo como personajes en *El secreto de la isla Huemul*, está presente en la ideología de los reclamos que ciertas instituciones hacen en contra de la designación en la Corte Suprema de la doctora Argibay. La mordaza periodística que sufrió *Chaneton*, no es sino un eslabón de la terrible historia que asocia también en nuestros días la cultura y la censura. Para mí, esa serie de obras que escribí entre los '80 y los '90 forma parte de un ciclo cuyas anécdotas tienen plena vigencia y que concluí el año pasado con la adaptación de *Vuelo nocturno* de Saint-Exupéry.

-Hay títulos que suenan a no conocidos...

-Porque no han sido estrenados aquí. *Camino de cornisa* que se hizo en Santa Fe y en Buenos Aires, ojalá entusiasme a algún director de la zona. Relato la historia del viaje por la ruta 23 de dos parejas de la alta sociedad porteña, en 1942, para asistir a la inauguración del hotel Llao Llao y su encuentro con un soldado expedicionario del desierto. *La isla del fin del siglo* es una obra presentada en París, que después Cheté Cavagliatto hizo en Santa Fe en 2003 y próximamente en mayo, se estrenará en "El Teatro La Capilla" de la ciudad de México. En ellas, la Patagonia es propuesta a la escena. Es lo que busqué, cruzando el imaginario de los que aquí vivimos, la percepción con la que muchos venimos a radicarnos en la región. Los públicos que presenciaron estos espectáculos no los identificaron con productos "localistas" o "coloristas". Este año se hará en Buenos Aires *Bairoletto* y *Germinal*: veremos qué dicen los porteños. Hace un par de años la hizo Alejo Sosa en San Luis. Ahora tiene en cartel *Martín Bresler* y el sudafricano, el más famoso evadido de la cárcel neuquina U-9, tiene un inconfundible acento puntano.

-¿Cómo se da el encuentro entre culturas de diferente procedencia en esa realidad ficcionada?

-La idea de frontera se asocia a esta indagación estética. Hablo de esto en *De escénicas y partidas* la antología que publicaron el año pasado reúne algunas de mis obras más conocidas. Creo que *Camino de cornisa* busca explorar lo que puebla la frontera. Ese lugar es el lugar donde habita la maravilla, el prodigio, donde se da el conflicto entre la civilización y la barbarie. Donde lo que es civilización se revela como su término antagónico y viceversa. Esa es la maravilla que descubría también Saint-Exupéry en 1930, cuando anticipaba para la Patagonia un futuro de promisión al ver que el primer edificio que los pobladores levantaban cuando fundaban un pueblo era una escuela.

-Lo "regional" en el teatro ¿se extiende al resto de factores que conforman la escena?

-Efectivamente. Las prácticas de montaje hacen, muchas veces, sabiduría y belleza de la penuria. Son realizaciones "contra" la constante falta de apoyos. Por eso también al regionalismo tenemos que leerlo por otro lado: por el de las asimetrías que se producen cuando los bienes culturales no son de acceso generalizado. Cuando el Estado no ejecuta las partidas presupuestarias imprescindibles para que los artistas puedan desarrollar profesionalmente sus oficios. En este sentido sí que lo regional es bien provincial, pequeño, insignificante. Con la pauperización generalizada a la que se ha condenado nuestro país se necesitan políticas que piensen las demandas culturales más allá de un prospecto de talleres, muestras y recitales. Los presupuestos y programas, en orden a las demandas y necesidades existentes, son de un raquitismo vergonzoso. No reconocer el profesionalismo de los creadores regionales. Esto es

chiquito, mezquino, huele a una vergonzante idea de patria chica que piensa que el quehacer cultural es un apéndice presupuestario. Se está muy lejos de honrar las necesidades y demandas de la población en el campo de la cultura.

(La misma página de la entrevista incluye un recuadro con lo siguiente...)

Quince años y muchas obras

Muchos años de creación transcurrieron en esa aventura que se llamó “Río Vivo”, el grupo fundado por Daniel Vitulich y con el que Finzi a lo largo de quince años, tanto a nivel nacional como internacional, dio a conocer un conjunto de obras sobre personajes patagónicos.

Entre los que más difusión alcanzaron se encuentran *Chaneton*, *Bairoletto* y *Germinal*, *Benigar* y *Patagonia, corral de estrellas*.

El resto del continente y Europa han conocido *Viejos hospitales*, *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*, *Molino rojo*, *Martín Bresler*, *La isla del fin del siglo* y *La piel*.

Guionista de la radio 103.7 UNC/CALF, docente de la Facultad de Humanidades y responsable del área de Literaturas Europeas, director de la colección de teatro internacional “La escena del mundo”, Finzi forma parte del comité editorial del Instituto Nacional de Teatro, cuya primera comisión directiva integró para el período 1998-1999.

Veinticinco de sus textos llegaron a la escena. Su estreno más reciente en Buenos Aires es *La piel*, con Laura Bove, Julio Ordano y dirección de Enrique Dacal, considerada por el diario “La Nación” uno de los diez mejores espectáculos de la temporada 2003. Este año se estrenarán obras suyas en México y Brasil.

En Córdoba se presentará en abril la primera edición de *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* y se estrenará su texto más reciente *Mazzocchi*, sobre la obra de ese que se suicidó a los veintidós años, en 1960.

NOTA

¹ La entrevista incluye la fotografía del dramaturgo con un epígrafe: “Alejandro Finzi: ‘No reconocen el profesionalismo de los creadores regionales’”.

“NO HAY ARTIFICIO, HAY SUEÑO”

(Finzi, 2009. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, p. 180-199)

por José L. Caputo

-¿Cómo se vinculó inicialmente con el teatro?

-Estudiando actuación, siendo adolescente, en uno de los seminarios que impartía en Córdoba la actriz Jolie Libois. Claro está, el primer encuentro con el teatro fue como espectador, siendo un chico. Vivía en Vaquerías, un paraje de las sierras de Córdoba y, cada vez que venía un circo al pueblo, a Valle Hermoso, íbamos. El circo traía un número teatral. Son recuerdos inolvidables, como lo son las siestas de radioteatro, escuchando a Jaime Kloner y a Ana María Alfaro: *El león de Francia*; *El negro que habló con Dios*. Joyas del arte dramático.

-¿Cuándo y por qué comienza a escribir teatro?

-Los primeros ensayos fueron en la adolescencia, escribiendo para mi familia en Vaquerías. El teatro llegó porque no pude, por mis incapacidades físicas, dedicarme a estudiar el violonchelo. El teatro y la música están mutuamente implicados. El descubrimiento vino en una pausa del curso de Jolie Libois, en el Teatro Rivera Indarte, de Córdoba, en la soledad del proscenio vacío y entre su luminosa oscuridad, escuchando todas las voces que lo habitaban.

-¿Cómo percibía en aquel momento el campo de la escritura teatral nacional e internacional? ¿Cuál era su concepción de la escritura teatral en esos inicios?

-La ciudad de Córdoba era, a mediados de los años 60 y hasta los 70, un descomunal laboratorio teatral de extraordinaria calidad. Esa enorme usina de creación fue mi escuela y el hogar de mis primeros textos. Actores, dramaturgos, directores de ese tiempo fueron mis maestros: la dramaturgia de Federico Undiano, las puestas en escena de Domingo Lo Giúdice, de Aznar Campos y de Fidani, el trabajo del elenco teatral de la Universidad Nacional de Córdoba, María Escudero, los años pioneros de la Comedia Cordobesa, revelaron un país teatral fecundo, original, latinoamericano. Poco y nada conocía del teatro de la ciudad de Buenos Aires: sí, felizmente, la escritura de Ricardo Monti; somos amigos desde aquellos años y él fue quien leyó por vez primera uno de mis textos iniciales, *Excursión*. La escritura internacional no era otra, para mí, que el sumergirme en la lectura de Shakespeare, los isabelinos, la dramaturgia norteamericana, nórdica, de expresión francesa.

Lo que descubría en la escritura teatral, por aquellos años, era su capacidad por ser un buen conductor de la escritura poética, de la palabra en rebeldía. Una palabra que en la escena demudaba maravillosamente en subversiva.

-¿Cómo se gestó su grupo teatral Río Vivo? ¿Cómo evolucionó su dinámica de trabajo?

-¡Qué pedazo de pregunta! Se necesita un libro entero para responderla. El grupo fue creado por el actor y director Daniel Vitulich, en 1986, alrededor de un proyecto de montaje de *Viejos hospitales*. Daniel fue un actor extraordinario. Escribí mucho para él: *Chaneton*, *Reunión de escuela*, *Martín Bresler*, *Bairoletto* y *Germinal*. El espectáculo más visto y de mayor circulación fue *Chaneton*. Anduvo por el país y el exterior, Dubatti saludó el espectáculo como uno de los mejores del año 1995 en la escena nacional. Fue una alegría su texto y su palabra pública, porque en Neuquén nos habían marcado políticamente por hacerlo.

Nuestra preocupación, la de Vitulich, la de Javier Santanera, la de Valenzuela, fue pensar una escena despojada y muy libre, susceptible de abrirse a la itinerancia más precaria, dado que el trabajo se pensaba para montajes en espacios no convencionales y azarosos. Río Vivo fue también un emprendimiento familiar. Iván y Simón, hijos de Vitulich, y Daniel y

Andrés, los míos, estuvieron en las técnicas y las artísticas, en la Patagonia y en la gira. Laura, mi mujer, de médica que es, terminó siendo fotógrafa, productora, manejando luces y sonido. Y con nosotros un gran cartelista, Eduardo Carnero, y Mary Rufino, una estupenda actriz, y Jorge Enei, ingeniero de sonido, y los actores del grupo Las Dos Lunas que José Luis también integraba, y tantos compañeros de la región que sumaron talento entre un espectáculo y otro. Quince años, los mejores de mi vida.

-Leyendo sus obras y sus declaraciones, se tiene la sensación de que usted busca escapar de una definición tranquilizadora que localice o limite su escritura, casi como un francotirador solitario que dispara sus producciones desde diferentes puntos, para evitar ser encontrado. ¿Siempre buscó esa modalidad o en el inicio intentó vincularse con alguna corriente mayor desde la cual desarrollar su escritura?

-No creo escapar de definiciones o de contextos o de referencias teatrales, literarias, artísticas. Siempre hay procedencias en la escritura, eso es maravilloso y perturbador: Johannes Brahms, su música de cámara, sus sonatas para *cello* y piano; Bach, sus *suites* para *cello*; los poemas de Alberto Mazzocchi (dediqué una obra a este poeta increíble y único que estrenaron Alvin Astorga y José Luis Valenzuela con la Comedia Cordobesa); el teatro de John M. Synge; la obra lírica de O. de L. Milosz; la música de cámara de César Franck; Jean Racine; Egon Schiele y los cuadros de Constantin Meunier; la obra de Jack Kerouac y con él todos los artistas de la *beat generation*; la obra de Federico Undiano; Shakespeare y Mahler: todos ellos han sido refugio para mí y para mi escritura, lo son. Un hogar y un confidente, alguien a quien acudir con los secretos y vergüenzas. Te hablan al oído, después, y uno entonces reconoce a la muerte.

-¿Qué vínculos encuentra entre su escritura y la poética del simbolismo? ¿Cómo fue su recepción de esa poética y qué cambios operó sobre ella?

-Valenzuela ha escrito sobre eso. Desde su estreno de *Viejos hospitales*. Dado que la escena convoca a la música, la palabra poética, la imagen, podría decirse que uno deambula por un programa preñado en la escuela simbolista. Rubens Correa me decía que encontraba que mi escritura desplazaba la “acción” hacia la “tensión” para volver a encontrar la “acción” en el interior del personaje. En ese mismo sentido, ha escrito Luis Jaime Cortez. Y, como te decía, está mi búsqueda en el campo sonoro. En fin, busco para el actor con la palabra poética el mejor transmisor de acciones en la escena. Los actores me cuentan sus experiencias: comienzan puteando, con mucho trabajo y luego entran en quilla. Una palabra busco, que siempre va a estar en contraposición al régimen conversacional, causal, del diálogo.

Además, la escritura dramática está para desabastecer creencias y los reaseguros de la comunicación. Pensar que el teatro es un lugar de comunicación no es ir demasiado lejos. Las complicidades con el público son maniobras pobres, ruidosas, hartantes y agobiantemente aburridas. Creo que el teatro es un lugar donde quisiéramos mostrarnos los unos a los otros, en nuestra soledad, en nuestra terrible soledad, balbuceando y reaprendiendo a hablar.

-¿Cómo definiría el lugar de lo fantástico en estas obras: cuáles son sus características, su funcionalidad? Según mi lectura, hay personajes que están más cerca de cierta sabiduría propuesta por lo fantástico que otros: las mujeres parecen tener un contacto especial con él, también los personajes de condición “baja” o humilde (dicho sea esto entre muchas comillas) oponiéndose al personaje masculino, detentador del poder y la racionalidad (i. e. Lindbergh, los profesionales liberales de *Camino*, etc.)

-Desde mi trabajo como autor, desde mi percepción, no hay “lugar de lo fantástico”, no existe el elemento de lo “fantástico” desplegado en mis textos. Nunca busqué eso en mi

escritura. Creo que me encuentro en la piel de Próspero, en todo caso, escena primera, acto cuarto, de *The tempest*, es que “debemos estar hecho de la misma sustancia que los sueños”. Esa es la materia de la realidad. Hablar de un campo fantástico en mi escritura es ir hacia la ecuación de lo real vs. lo irreal. Definitivamente, no me encuentro allí.

Pihuchén, percibida por Isabel; la metamorfosis del lobo marino que presiente Miguel muestran personajes atravesando la realidad constitutiva de la experiencia de lo humano. Esa realidad es dominio de lo onírico. No es esta una expresión pintoresca o grandilocuente. Es todo lo que uno tiene para transmitir en su oficio. Aguirre y sus hombres, al ser tragados por el amanecer en la desembocadura del Orinoco, creen haber llegado a El Dorado. Esa captura alucinante es la única posible en nuestra experiencia de lo real. Fiebre.

-¿Lo fantástico toma la forma de una “reparación histórica”, o más bien aparece como un cuestionamiento de la realidad cerrada y clausurada, una grieta en un mundo consolidado, sin llegar a plantearse como un acto de justicia simbólica?

-Cuando escribí *Chaneton*, pedía a un alacrán, gran amigo del periodista, que a lo largo de la obra aprenda a leer: lo hizo. Y su nombre fue Andrei, el príncipe de *La guerra y la paz*. También fue tipógrafo, linotipista y terminó escribiendo artículos para el diario del periodista patagónico. Ese bicho es humano para ser bicho. Lo mismo que Abel Chaneton, que para ser un periodista que concluye su vida como un mártir, antes es “salvaje y peligroso”, como un alacrán. Ocurre lo mismo con Magallanes, la pulga de *Voto y madrugó*. Una pulga es capaz, solita mi vida, de llevar un fósforo al hombro y causar un descomunal incendio que termina con la estafa electoral. Es capaz de conducir, con Blake, un hermoso y dulce bicho de tres cabezas, una flota de huelguistas hecha de barquitos de papel de expediente, navegando hacia el mar de la justicia partiendo desde Ushuaia. Ese es el gran viaje. No encuentro nada de fantástico en ese gesto diminuto y descomunal. Ensayo un gesto poético. Lo poético no tiene absolutamente nada que ver con lo fantástico.

-¿El teatro puede entenderse como actividad o acontecimiento que hace un corte en el orden racional opresivo de la vida cotidiana? La pregunta, en pocas palabras, sería: ¿Para qué hacer teatro hoy?

-No diría que la vida cotidiana pueda leerse como un “orden racional opresivo”. La vida cotidiana es monstruosa y gime de pura sorpresa. En ese sentido con mi escritura no busco hacer un corte. Lo real no corta ni quiebra; busca y difiere un sentido que no se alcanza nunca. De eso habla Jacobo Fijman, como personaje, cuando estrené *Molino rojo*. Escribo y me caigo en un pozo sin fondo. Deliberadamente. En ese lugar señalado por Oscar Milosz donde “la voz es un sonido de luna en el aljibe donde el eco de junio se detuvo a beber”. Entonces, el hacer teatro hoy es buscar abrir heridas, nunca cerrarlas; proponer el recuerdo y hacerlo significativo, no buscar el olvido o el síntoma del olvido. El teatro nos revela vulnerables y solos sin remedio cuando extendemos la mano a nuestro semejante. No entrega pociones mágicas ni pastillas contra el dolor. Y así y todo, el teatro continúa siendo territorio de mediación, cruce de caminos. A cielo descubierto y sin consuelo.

-En una entrevista que le hizo Gabriela Halac en el 2003, se lee: “Hay un orden donde quienes participamos del proceso escénico debemos estar de acuerdo: el ideológico. Esto es, lo que construimos actores, técnicos, director, autor, como mensaje”. ¿Cuáles son las características de ese mensaje, cómo se plasma en una obra de arte?

-Ese acuerdo ideológico del que hablo es el conjunto de interrogantes que la escena busca abrir. Ese conjunto, en mi experiencia de dramaturgo, se asocia con las puestas en escena hechas casi sistemáticamente de carencias. Hay una asociación cardíaca entre

improvisación y falta de recursos. Esa es mi escuela. Mi escena, la de mi aprendizaje más precioso, la del grupo de teatro Río Vivo ha sido siempre andar por el precipicio. En esa falta de recursos hay que contabilizar la falta de tiempo. El tiempo retaceado y robado para salir a buscar ese otro gran tiempo riguroso que ejecuta la economía expresiva de la escena. El mensaje de un espectáculo es el abanico de preguntas que un texto abre. Ese acuerdo ideológico es, entonces, una puesta dinámica de trabajo sobre empleo común de un tiempo personal e íntimo. Y, por lo demás, estrenás y estás en el punto de partida. Se es libre cuando al elegir se tiene plena conciencia de cuánto se deja atrás, dice un personaje de André Brink. Cuando con un grupo de tarados te metiste a trabajar, sabés que la libertad de lo que elegiste construir en escena es sinónimo de desesperación y deudas. Te reís de eso, es contagioso, hay acuerdo: el mensaje es habitado por el fantasma del estreno.

-¿Existe la posibilidad de un mensaje coherente en el interior de una actividad artística colectiva como es el teatro?

-Claro, por supuesto. Pero hay que aclarar que la coherencia en el dominio de la creación no es coherencia algorítmica. Bueno, es coherencia algorítmica, pero del lado oscuro de la luna. Allí donde está la pulga Magallanes, allí donde canta su nana para Blake. La escena es como el corazón, tiene cavernas. Pasadizos secretos. No estoy hablando metafóricamente. Estoy diciendo que el músculo escénico late gracias a la contracción y relajación, sístole y diástole. Ritmo. Está lleno de infartos el país del teatro. Lo que aquí digo como humorada es una terrible y devastadora verdad.

-¿Qué relación se establece entre esos personajes que desafían una mirada y una política dominante, y su propia posición como escritor? He leído en un artículo que desapruueba la dicotomía “interior/capital”, que de algún modo reproduce un colonialismo cultural heredado desde Europa. ¿Cuál considera que es su estrategia artística central para destruir esas oposiciones?

-Bueno, no hay novedades; parafraseando a Flaubert: “Emma Bovary soy yo”. Soy Juan Bautista Bairoletto, soy *Germinal*, soy Abel Chaneton, soy Martín Bresler y soy Abdel, el árabe pata de palo de *Extranjeros*. Soy Walter y soy Ana, los personajes de *La piel*, y soy Fijman, el personaje de *Molino rojo*. Supongo que a todos los autores les pasa algo similar. Todos los personajes somos. Cuando estaba escribiendo *Camino de cornisa*, Isabel menciona, en un momento, a su papá. En el momento en que escribo las cuatro letras siento un estremecimiento. Es que en ese mismo instante, en ese segundo preciso, mi padre moría en Valle Hermoso, en las sierras de Córdoba. Esa intimidad con los personajes tiene distancias diferentes, claro. Soy el desocupado que busca trabajo en el sur en *Nocturno*. Esa es una operación escritural autoficcional reconocible en una biografía. Pero soy el Dr. Charles Darwin en *La isla del fin del siglo* porque él traduce el relato de las vicisitudes de Laura, mi mujer, en su agónico y luminoso trabajo en el campo de la ciencia médica en nuestra Universidad. El laboratorio ambulante que Darwin empuja, mientras busca una fórmula para salvar el planeta, traduce la precariedad constitutiva de la ciencia médica de nuestro país, a la que mi mujer ha dado lo mejor de sí trabajando, en total orfandad, desde la Patagonia. Efectivamente, mi voluntad es la de desnudar, con toda la violencia de la que es capaz la palabra poética, los juegos terroristas de “una política dominante”.

Esto del “interior/capital”, a estas alturas, es patético. Los belgas acaban de demostrarme, hace unos días, con su puesta de *La isla del fin del siglo* que la obra es del interior porque Lieja, donde se estrenó, queda a cien kilómetros de Bruselas. La hegemonía artística se ejerce desde la creación. Otra es la historia de latrocinios, codazos, patadas,

asesinatos, complicidades, estafas, piraterías, tráfico de influencias, arrebatos y violaciones que se dan en el campo cultural para que “la ciudad junto al río inmóvil” escriba la Historia en las contaminadas aguas del Plata. A mí me pasa desde que me instalé en Neuquén llegando de Francia, en 1984, que soy un “autor del interior”. Para ser “argentino” tengo que irme a Cali o Bucaramanga o Boston. Argentores, la institución que se ocupa de defender los derechos autorales de los nacidos en este suelo patrio, tiene todo muy claro, también: hay autores del interior y autores argentinos. Y hasta me premiaron como “autor del interior”.

Estrategias, uno no tiene. Eso no cambia. Aunque en los últimos años hay investigadores que se han ocupado de la cuestión y leen el país teatral en su verdadera dimensión y complejidad.

-¿Qué significa en su obra el sonido? En todas las indicaciones para las puestas, en las didascalias, el énfasis sobre lo sonoro es remarcado una y otra vez. ¿Funciona como lugar privilegiado para expresar esa corriente poética, desplazando tal vez un poco a lo visual, sentido siempre privilegiado? Me resulta también inevitable asociar esa fuerza del sonido a tres elementos de su biografía: la presencia del viento patagónico, al que ha hecho referencia en algunas entrevistas; su iniciación literaria como poeta; sus estudios musicales de la primera juventud.

-Esta es una pregunta apasionante. Escribiendo teatro me realizo como músico. Soy un músico que no fue. Reconociendo un campo de influencias, doy a lo sonoro el mismo valor que tiene en el teatro del simbolismo de fines del siglo XIX. Escribiendo teatro, escribo una partitura musical. Me gané la vida como guionista radioteatral durante muchos años, por lo demás. La caja escénica es una descomunal caja de resonancias. Eso no quiere decir que el dominio de lo sonoro imbricado a mi escritura esté en deuda con cualquier dispositivo sofisticado. Más bien, lo contrario. El pajarito que la madre de *Viejos hospitales* invita a escuchar es el pajarito placero de cada mañana. Si la escena lo deja oír, entonces cada uno de nosotros será el bebé muerto que esa mujer acuna en sus brazos. Si el sonido de la locomotora se cuele en la semipenumbra de la habitación de Carmelinda, entonces cada uno de nosotros será esa mujer que espera que Ernesto baje del puerto en la instalación o en el sueño de Edward Kienholz. El sonido escénico es, por un lado, cromático, y por el otro, vehículo de la acción escénica. Quiero decir con esto que mi búsqueda no es la de una escritura decorativista para el despliegue del campo sonoro en el texto y en el espectáculo. En mi trabajo no hay pretexto atmosférico y climático en el desarrollo del campo sonoro. Hay una rítmica asimilable al gesto del actor y a la construcción de la progresión anecdótica.

El ejercicio sinonímico del campo visual y la escena es regresivo, ya que arrastra nuestra escena hacia la percepción ocular del campo de las artes cinematográficas y de su banda de nuevas tecnología de consumo individual. El campo sonoro crea en la sombra, en la oscuridad. Abre brechas de luz y una historia que compartir, por sí mismo.

-¿Cuál considera que es el rol del dramaturgo en la producción teatral actual? Las didascalias adquieren en sus textos una forma literaria sensible, que invita a una lectura del texto más allá de la representación: amén de la imposibilidad de “traducir” la experiencia del acontecimiento teatral, ¿hay un intento de disminuir la distancia que separa ambos actos, la lectura y la expectación?

-En este comienzo de siglo, el actor y el director también, son dramaturgos. No hay, muchas veces, elección: hay desesperación. En ese sentido, soy un ejemplar en vías de extinción: no soy actor, no soy director. Escribo. Cuento historias para el teatro. Y para la ópera, el musical, teatro-danza, la radio, el cine. Un dinosaurio. Voy a terminar en un

zoológico. Los actores y directores suelen pedirme que encuentre solución a sus escrituras, sin embargo.

Me divierto mucho con mis didascalias. Los directores, hasta ahora, me dicen que deben llevarlas a escena y lo hacen. Cosa de ellos. Sabrán por qué. Las escribo de modo que puedan quedarse a vivir en el texto. Por dos razones: porque hay una dimensión anecdótica que siempre escapará a la escena a través de la lectura y porque esa fuga de la acotación permite al actor encontrarse con el personaje en esa carrera imposible. Las acotaciones que proponen al actor orientarse espacial o accionalmente son inútiles por completo y terminan, con razón, en la basura y hacen que los lectores se aburran soberanamente. El lector también es un creador y su escena también es profunda y llena de ahorcados. Por otro lado, pienso la acotación como una notación de pentagrama.

-Según sus palabras, no se trataría de identificar un espacio fantástico o irreal en su teatro, sino de ensayar un gesto poético. ¿Ese gesto permite abrir y mostrar la densidad de lo real, volverlo visible y experimentable para el espectador? ¿Cuáles son las características de ese gesto poético?

-Efectivamente, el gesto poético revela de qué está hecha la realidad. Para ejemplificar sus características voy a recurrir a una acotación final de *Tambores en la noche*, de Bertolt Brecht. Kragler, el soldado, “arroja el tambor contra la luna, que era un farolito, y el tambor y la luna caen al río, que no tiene agua”. Escribe Bernard Dort que ese gesto de Kragler significa “el rechazo de Brecht de los símbolos de la ilusión teatral y romántica”. No estoy de acuerdo. Creo que Brecht confirma la materia de la que se constituye la realidad. La luna roja que ilumina todo el espectáculo vive, y en ella bebe y se ahoga el río y todos nosotros. Es sencillamente capaz de caer en el ruido, y su estruendo de cartón es lento como un surco de medianoche. ¿Por qué? Porque esa luna se refleja en el río que cruza Kragler cuando llega de la muerte, del amor y de la guerra y se encuentra con Anna. Está hecha de los balazos de los *spartakistas*. Es una luna enmarañada. La escena hace marejada con todo eso. Una playa que se pierde en el rompiente de cada corazón. No hay artificio, hay sueño. Prefiero lo que muestra Philip Sidney en el siglo XVI en su *Defensa de la poesía* antes de lo que enseña Baudrillard que se asocia con la reflexión de Dort.

-Una de las zonas principales en las que ubica ese gesto poético en sus obras es en el orden del lenguaje, la palabra. ¿Cómo se constituye esa palabra poética en su escritura, y cuál es su función dentro de un arte como el teatral, donde debe convivir con otros objetos poéticos?

-Bueno, hay un ensayo musical. Escribiendo teatro se escribe en un pentagrama. Escribo una partitura. Esa partitura propone los silencios de John Cage y los colores de las obras de Röntgen o los madrigales de Pallestrina. La historia que cuento en una obra de teatro tiene una puntuación que es corporal, no literaria. La anécdota resultante debe crear su cuerpo en escena, en perpetua mutación. Este trabajo dramático es feroz y apasionante. Que un texto sea los bronquiolos fibrocartilaginosos de lo que vive Clara, en *Primavera, 1928* o de lo que alucina la navegación de Aguirre. Una fruta, una granada que está siempre partida y fresca, con su corazón de perlas rojas y su aroma casi dulce.

-Uno podría pensar que esa presencia de la poesía en el lenguaje teatral es una pervivencia de su inicio como poeta. ¿Cómo se refuncionaliza la palabra de la poesía al pasar del poema a la escena?

-Es cierto. Pienso que nunca dejé de escribir poesía. La escena tiene la forma de un cerebro. Andamos por los ventrículos. Llevamos los trastos por esos canales y sumideros. Allí

debe estar la fábrica del espíritu. La palabra “se refuncionaliza” cuando denuncia su anatomía conversacional y busca una respiración corporal y no una sintaxis logocéntrica. La palabra poética no es neotárea, o por lo menos, en mi oficio, yo no la asocio con modos de versificación y de ejecución de tropos.

-Si el teatro busca “abrir heridas, nunca cerrarlas; proponer el recuerdo y hacerlo significativo, no buscar el olvido o el síntoma del olvido”, ¿cuál es la relación entre el teatro y el recuerdo? ¿Podemos entenderlo en relación con ese dominio onírico que es la realidad, según nos decía en otras respuestas? En particular, tengo la impresión de que en sus obras el recuerdo está allí, materializado en lo real, que se vuelve infinito.

-Es apasionante la pregunta. Con los años he podido llegar a trabajar en cualquier lugar. En mi estudio, en casa. Haciendo consulta a Laura que sabe como nadie explicarme todo lo que necesito, y además me corrige y me dice lo que debo reescribir, eso, en forma permanente. Pero trabajar en viaje, en tránsito, en circunstancias diversas e inopinadamente, eso me ocurre siempre y es algo que me vuelve a poner la cabeza en su lugar. *Amares* que llevé a escena Hugo Aristimuño, lo escribí en las playas de Montevideo, entre un ventarrón gris. *Mazzocchi* se la conté integralmente a Raúl Sansica, sentados en un escalón de la casona de Cultura del *boulevard* Hipólito Irigoyen en Córdoba. Y él me dijo que sí, que la obra se montaba y yo no había escrito una sola línea. Algo similar ocurrió con *Primavera, 1928* y Luciano Cáceres que la montó en el marco del proyecto Polos. Escribo en los veranos en La Paloma. Mi mujer me sacaba medio ahogado del agua cuando me daban los ataques de risa mientras nadaba hacia la boya de Bahía Chica y escribí *Voto y madrugó*. En Bruselas, en madrugadas perdidas, escribí *El tango del viejo puerto*, un guión musical compuesto por mi hijo Daniel, *cellista*, que tiene su grupo en Québec. Ahora estoy con un guión cinematográfico, para una productora de Brasil, y los primeros apuntes los hice en un cafecito frente al jardín del Luxemburgo. Estuve, en ese momento, en la *lost generation*; del otro lado del ventanal, una muchacha de ojos de ágata leía un libro y el humo de su cigarrillo se perdía entre la puerta de vaivén. Los productores quieren ahora nuevas modificaciones al guión y ya estoy soberanamente cansado de la industria cinematográfica.

Hablamos del tiempo. Tu pregunta es sobre el tiempo. Ahora vendrá una obra sobre eso, pero en muchas hablo sobre el terrible interrogante. Una de las tesis la dice Walter, en *La piel o la vía alterna del complemento*; otra, Martin Bresler. Toda la vida me ha tomado recorrer la comisura de los labios de la mujer que amo. Una fracción de segundo y la existencia cambia con una brutalidad animal y te abandona en la soledad. ¿Cuándo se ha dejado de estar solo? ¿El recuerdo es esta pregunta sin respuesta precisa?

-¿El teatro tiene una fuerza específica en relación con la memoria y el recuerdo, de la que carecen otras artes? ¿Cómo ve usted esa relación (si es que existe) en el seno del campo teatral argentino, particularmente preocupado (al menos en algunas de sus parcelas) por establecer relaciones con la memoria?

-Todas las artes apelan a la reconstitución imposible de un presente. Todas. Ese es el ejercicio de Próspero, el mago. Hay, con todo, una condición de “urgencia” en el teatro, de “urgencia” y “coyuntura” que hace que haya una asociación insoslayable entre su desarrollo y la presencia de la censura. En el domino del país teatral argentino, esa asociación es por demás elocuente, desde los tiempos de Juan Bautista Alberdi hasta nuestra historia reciente.

En esa razón colectiva nos encontramos todos. Y de esto da testimonio el teatro argentino y latinoamericano de las últimas décadas.

La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón

-El Aguirre elaborado por las diferentes ficciones es una figura extremadamente ambigua. Herzog lo dota de una locura ambiciosa, pero también lo presenta como una irresistible fuerza de la Naturaleza. Abel Posse, en su *Daimon*, lo califica de “antiimperialista”. ¿Cómo surgió el impulso de dedicarse a este personaje, qué fue lo que lo atrapó de él? ¿Qué relaciones mantuvo con esos posibles intertextos: fueron considerados o se basó en otros materiales?

-Descubrí el personaje de la mano de Herzog. Para construir mi personaje no busqué fuentes literarias. Apelé a mis recuerdos de la película y a referencias históricas muy generales. Se trata de una obra que escribí por encargo de Víctor Mayol. La escribí por entregas. Corría a la terminal de ómnibus cuando Víctor se iba a Buenos Aires y le pasaba por la ventanilla las últimas páginas. Pero el estreno no fue suyo, sino de Cheté Cavagliatto con la Comedia Cordobesa. Mayol montó la obra muchos años después.

Aguirre es un lunático y su fiebre coincide con la misma que nos devora en Latinoamérica. La utopía puede leerse en dos direcciones; una es la de la conquista: avanza, depreda haciendo metástasis; la otra es la utopía de la resistencia, la caquética: produce y derrama razón mientras construye con poco y nada, con retazos, con lo que queda. Ambas formas de utopía habitan en Aguirre.

-América fue históricamente pensada como lugar donde depositar lo fantástico de Occidente, como si fuera una suerte de tablado teatral que acumula las maravillas perdidas de Europa. Es sabida su afición al teatro medieval y renacentista. ¿Hay un intento en Aguirre de reescribir el teatro español del Siglo de Oro? La figura de Juanco, por ejemplo, recuerda al gracioso de las obras de Lope y Calderón, solo que aquí es llevado hacia el paroxismo de la tragedia y coronado, en una vuelta de tuerca, como único soberano de una tierra de locura.

-Sí, de alguna manera, hago un ensayo en *Aguirre, el Marañón*, por reescribir aspectos del teatro del Siglo de Oro. Precisamente ir al encuentro de una estilística coreográfica. Tanto de esta obra como de *Camino de cornisa* se ha dicho que están escritas en clave cinematográfica. No ha sido ese el disparador, en ninguno de los dos casos. La caja escénica tiene soluciones para hacer navegar a Aguirre y los suyos por el Orinoco mucho más ricas que el lente de una cámara. Hay un compromiso en la sintaxis lexical que propongo a los personajes que busca asociarlos con la misma travesía, como si esa aventura de conquista demente fuera también una aventura a través del lenguaje como nos enseña Dubrovsky.

¿Y si Juanco fuese un ensayo autoficcional? Es probable. Por de pronto, es cierta la asociación con el lugar del gracioso en las obras de Lope de Vega y Calderón y los términos en que son formulados en tu pregunta. Al mismo tiempo, soy yo ese bicho, ese engendro deforme que respira entre tanta agonía.

-Usted se pregunta por su relación “autobiográfica” con Juanco. Otro de los personajes fascinantes de esta obra es el Escribidor: depositario de las memorias, de los mapas, una suerte de reservorio humano de tiempo y espacio. ¿Podría contarnos algo acerca de la génesis y funcionalidad de este personaje?

-Apareció en la obra y ya no sé cómo. El Escribidor es el autor de nuestros días, nuestros sueños y pesares. Todo ha de confluír en él. Es un yerro, pues, en el camino de Aguirre. En la obra se inscribe en ese lugar que nadie soporta, el que trae la palabra. No desnudamos la historia latinoamericana, solo sabemos vestirla y adornarla. Muere el Escribidor,

una y otra vez, de siglo en siglo.

-¿Cuánta de su experiencia como artista y escritor se traslada a este Escribidor? Las artes latinoamericanas están atravesadas por su relación con la memoria y una suerte de imperativo del recuerdo, especialmente en lo que respecta al pasado reciente. ¿El escritor, el teatrasta latinoamericano tiene una compulsión al recuerdo?

-Y, sí... supongo que soy ese loco fastidioso y molesto. Nosotros, los dramaturgos, somos eso. Tenemos nuestro tesoro también, o lo buscamos como Aguirre: dibujar sobre una carta el sendero hacia una palabra cierta, una que sea definitiva. Y eso nunca llega. Una obra que termine de consolarnos es nuestro oficio. Tinta color de Orinoco, debe ser. Sí, es posible esa compulsión en el teatrasta. Es posible que ese recuerdo no sea otra cosa que el ejercicio por atrapar nuestras premoniciones, nuestras sospechas. Todo está por hacerse, esa es la ley agónica y sublime de nuestra profesión. Se recomienza y otra vez al camino, como lo hacen los personajes del Circo del Arca, en *Mascaró, cazador americano*, la bellísima novela de Haroldo Conti.

-¿Cuál considera que es el procedimiento principal de composición en esta obra?

-La escritura de la obra desplegó maniobras adaptativas. Esas maniobras suponen un trabajo de “fundido” tal como sería capaz de denominarlas hoy. Traté de sistematizar en un libro todas esas operaciones y la aventura terminó en un manual que se editó el año pasado en Córdoba¹. El “texto de partida” de la obra es el vasto campo histórico latinoamericano del siglo XVI. Para ese territorio busqué un dominio de sintaxis gestual y lexical que pudiese referenciar el barroco: esa multiplicidad de sentidos que emerge de las recomendaciones que hace el Príncipe Hamlet al Primer Actor luego de la recomendación de Claudio: “cuidense de la locura de los grandes”. Una obra se escribe para un teatro que tiene por bóveda el cielo estrellado, como el teatro Curtain o una de las salas sombrías del castillo de Elsinor. Elegí el primer dominio.

-¿Qué relación encuentra entre esta pieza y su teatro anterior? ¿Cómo se posiciona el texto en el conjunto?

-Podría asociar esta obra con *Extranjeros*, nunca estrenada, que escribí, en 1983, viviendo en Nancy. Nadie la llevó a escena. Laura Vega, mi mujer, y François Rouhan, hicieron la traducción al francés. La obra gira en torno a los monólogos de los personajes que migran: la exclusión, el aislamiento, los constituyen. Con *La leyenda...* trabajo sobre la hipótesis de una escritura lírica ya explorada desde *Viejos hospitales*.

Camino de cornisa

-¿Cómo surgió la escritura de la obra?

-Vivir en la Patagonia. La Patagonia hecha de sueños y de personajes venidos de cualquier parte. La escribí a fines de los 80 y hoy, a la distancia, puedo comprender que fue la tentativa a mano por entender este mundo. La línea sur, donde transcurre la acción, es una de mis arterias coronarias. Los personajes viajan por el corazón y el corazón duele. Escribí la obra en Neuquén. En la puerta de mi estudio, con cuatro chinches, pegué un gran mapa para seguir el argumento, los personajes, sus relaciones, sus travesías por la realidad y el sueño. María Rosa Pfeiffer estrenó la obra con su grupo Ananké en Santa Fe. Ella vio todo eso, con mucho talento. Después, Rodríguez Argibel la hizo en Buenos Aires. Fue una puesta deslumbrante. Hasta ahora la obra nunca se montó en la Patagonia y es una gran ilusión que ocurra eso. ¿Se me dará? La iba a hacer Víctor Mayol, en Neuquén. Pero Víctor se murió y se fue a vivir al cielo.

Al cielo de los huérfanos, adonde vamos los artistas.

-¿Cuál considera que es, en este caso, el procedimiento central de composición?

-Busqué que el espacio documental se convierta en palabra lírica. Nadie podrá desmentir entonces el vuelo de Pihuechén. Alfonso Sastre me dijo eso en Porto, cuando la leyó, en 1993. Supongo que en esta obra también comienzo el juego entre el diálogo y las acotaciones. A partir de entonces nunca dejé eso. ¿Por qué razón las acotaciones deben ser abandonadas en los ensayos? ¿Acaso no pueden ser el hogar de todas las puestas imaginables? ¿Por qué entenderlas como excluyentemente funcionales a una puesta? Prefiero que tengan vida propia y que, a través de ellas, como autor, pueda entrometerme cuando leen o cuando montan la obra.

-¿Qué relación encuentra entre esta pieza y su teatro anterior?

-Camino... puede articularse con una suerte de “ciclo patagónico” junto a *Martín Bresler*, *Chaneton*, *La isla del fin del siglo*, *Bairoletto* y *Germinal*, *El secreto de la isla Huemul*, *Benigar*, *Patagonia*, *corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*. Pero la inscripción de las acotaciones autorreferenciales concluyen por escribirse en *Primavera, 1928* o *El niño travieso* o *Sueña*, *Carmelinda*.

Voto y madrugó

-¿Cómo surgió la escritura de la obra?

-Cuando integraba el Consejo de Dirección del Instituto Nacional del Teatro, que fue el primero, a fines de los 90, salía a caminar de noche, por Buenos Aires, tratando de despejar la cabeza. Teníamos muchos problemas que resolver, muchas líneas de trabajo que echar a andar. Fue una experiencia apasionante y dolorosa. No apta para cardíacos. Y mi corazón reventó, nomás, qué le vamos a hacer.

Bueno, la historia es que me ponía a conversar con los pegadores de carteles. Aprendí cómo se prepara un buen engrudo. En algo en apariencia tan sencillo hay una profunda sabiduría. Vuelve la epifanía, ¿no? El segundo detonante fue una conversación casual que escuché en La Paloma, entre un mozo de cafetería que hacía su temporada estival recorriendo los balnearios uruguayos y un pintor de cartelitos que venía bajando de Brasil (¿bajando hacia dónde?): una historia de desamparo e ilusión. El tercer detonante es un grabado de William Blake que descubrí en la Tate Gallery, en Londres: *El cancerbero*. Todo eso para contar la historia de cuatro personajes y su viaje. Al año siguiente, en una cabañita de Parque Andresito, escribí la obra. Mi mujer me sacaba del mar, porque nadando se me ocurrían cosas y me ahogaba de la risa. Es la última obra que escribí para Daniel Vitulich.

-¿Cuál considera que es el procedimiento principal de su composición?

-Busqué escribir una obra para dos actores y cuatro personajes. De Crescencio y Jeremías depende que Blake y Magallanes tengan existencia en la escena. El viaje de los cuatro depende del oficio actoral de dos actores. Cuando, en la puesta de Valenzuela, por esas urgencias e imponderables de nuestro oficio, la Grisel Nicolau hace el papel de Crescencio, reescribí el personaje para una actriz.

-¿Qué relación encuentra entre esta pieza y otras de su teatro?

-Supongo que *Voto y madrugó*, desde su asociación con otras obras en las que me ocupé de referir una travesía, anuda su suerte a otras, donde me ocupo, vía una palabra lírica, del territorio político: *Camino de cornisa*, *Chaneton*, *Reunión de escuela*, *Bairoletto* y *Germinal*, *Extranjeros*, *El secreto de la isla Huemul*. Como la historia de los saqueos y latrocinios que

perpetran los políticos no tiene miras de concluir en nuestro país y sus alrededores, *Voto y madrugada* podrá seguir montándose. Sin embargo, dicen que es una pieza subversiva. Eso es un elogio para un autor ¿verdad?

Primavera, 1928

-¿Cuál fue el origen de la obra?

-Me llamó Luciano Cáceres y me convocó para escribir una obra en el marco del Proyecto Polos. Acepté de inmediato, La montó en julio de 2007. El texto tiene dos versiones. En la primera, Rewat, un tailandés, ocupa el lugar de Michel. Rewat se expresa en su propio idioma, gracias al auxilio lingüístico que encontré en un estudiante del Reino de Siam que, por casualidad, estaba viviendo en casa de mi hermano, en Córdoba. Mis hijos, Daniel y Andrés, están radicados en Québec. Hice mis estudios de doctorado allá. Conozco esa región canadiense. Inevitable, entonces, que asuma esa historia. Luego vino un musical, *Le tango du vieux port*, escrita para Quétango, el grupo de tango fusión de mi Daniel, mi hijo *cellista*. Por eso será que la obra ensaya un vínculo entre la Patagonia y el Québec. Una asociación entrañable para mí. Por otro lado, llevo a escena uno de los amoríos secretos de Saint-Exupéry. Un amorío y otra leyenda de este escritor que se hizo francés volando por la Patagonia.

-¿Cuál es el procedimiento principal de su composición?

-En esta obra exploro con profundidad, y divirtiéndome mucho, la escritura de las acotaciones. Como sea, los directores, entre ellos Daniela Ferrari, Luis Jaime Cortez, José Luis Valenzuela y Luciano Cáceres, buscan encontrarles un lugar en la escena. No es necesario, sin embargo. Déjenlas como contrapunto figurativo de la historia, entre el dominio escénico y el papel. No, señor: ¡a escena! ¿Por qué? ¿No pueden generar acaso, por sí mismas, un modo otro de construir la teatralidad?

-¿Qué relación encuentra entre esta pieza y su teatro anterior?

-Un precedente de *Primavera, 1928* es *Extranjeros*. Esto, porque las dos obras hablan de un país otro, de una travesía. De un viaje imposible. Sufrimos una metamorfosis en un viaje. Escribí las dos obras en un registro que apela al humor, aunque en el caso de *Extranjeros*, el humor es trágico y devastador. ¿Puede *Primavera...* entrar en código en diferentes culturas, diferentes públicos? Creo que sí y que la obra resuena bien, aunque como me dijo una directora, nadie tiene la más pálida idea de quién fue Charles Lindbergh. Esta escritura, en un dominio estrictamente temático, es asimilable de modo muy reconocible a la serie que dedico a Antoine de Saint-Exupéry, que comienza en las tablas y, por ahora, termina en un guión cinematográfico.

NOTA

¹ Alude a *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de Vuelo nocturno de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba-Rosario: Ediciones El Apuntador y Ediciones del Boulevard, 2007.

PREMIOS “MARÍA GUERRERO”

Un reconocimiento nacional para Alejandro Finzi

(Diario *Río Negro*, 16/12/2011)¹

por Eduardo Rouillet

El Teatro Nacional le dará su galardón en julio.

El dramaturgo, neuquino por adopción, hace un balance del año.

“El oficio de autor es todo lo que tengo”, dice en la entrevista.

“En un pasado fuera del tiempo, enfermo de encanto, los queridos ojos de luto del amor arden aún con suave fuego de mineral rojizo, con triste encanto. ¿Qué palabras, qué músicas terriblemente viejas con tu presencia irreal tiemblan en mí, paloma oscura de los días lejos, tibia, bella, qué ecos de músicas en el sueño?”
(Lubicz Milosz. *En un país de infancia*)

El Teatro Nacional Cervantes dio a conocer las temáticas del Premio María Guerrero 2011 que el jurado compuesto por Rómulo Berruti, Rosa Celentano, Magdalena Faillace, Jorge Lafauci, Juan Lavanga, Carlos Llorens, Linda Máximo, Luis Mazas y Ana Seoane. En ceremonia a realizarse en la Sala María Guerrero del TNC, en julio próximo, se entregarán además, Menciones Especiales y los premios Estímulo y Trayectoria, en este último caso a Beatriz Bonet y Pepe Soriano; más los Diplomas de Reconocimiento a Carlos Alsina, autor y director de Tucumán, al Museo Isaac Fernández Blanco y al dramaturgo neuquino Alejandro Finzi, protagonista de la presente entrevista con *Río Negro*.

Cuando la noticia llegó al correo electrónico de quien firma esta nota, partió de inmediato hacia el de Alejandro. “¿No será una confusión? Porque nadie me habló desde el Cervantes para decirme nada. Me estoy enterando por vos”, respondió más que sorprendido.

Finzi acababa de llegar de Urbino, Italia, donde publicaron la versión italiana de *La piel o la vía alterna del complemento*, su obra-ensayo -editada en 1990 y estrenada en Buenos Aires en julio de 2003- sobre la fragilidad, la levedad de la vida.

“Claro, fui con Laura (Vega, su esposa). Una ciudad maravillosa donde nació Rafael Sanzio”, agregó el autor también de *Camino de cornisa*, *Martín Bresler*, *Primavera, 1928*, *Sueño*, *Carmelinda*, *Patagonia*, *corral de estrella o el último vuelo de Saint-Exupéry*, *La isla del fin del siglo*, *Mazzocchi*, *Benigar*, *Bairoletto* y *Germinal*.

Poco antes, el Teatro Universitario de San José de Costa Rica estrenó *La piel*, del 8 de setiembre al 2 de octubre, dirigida por Juan Pablo Umaña, con María Bonilla y Manuel Ruiz interpretando al matrimonio que enfrenta la definitiva separación física, debido a una grave enfermedad que sufre Walter, quien ha compartido toda su vida junto a Ana. Una historia de amor gestada gracias a una mujer que en el subterráneo de Bruselas, le contó a Finzi que iba al hospital a visitar a su marido enfermo y temía su destino porque él era todo lo que tenía.

La *première* se unió a la invitación al VI Encuentro Nacional de Teatro donde disertó sobre “El lugar del teatro contemporáneo en las artes del espectáculo”, e impartió el taller “La escritura del personaje teatral”.

Si bien Alejandro nació en Buenos Aires en 1951, estudió primaria y secundaria en Córdoba, está radicado en Neuquén desde el 84. Es profesor en la Universidad Nacional del Comahue y dirige el área de Literaturas Europeas. Labor docente y de investigación que ha sabido compaginar con la participación durante quince años en el grupo de teatro *Río Vivo*,

fundado en 1986 por el actor y director Daniel Vitulich. Además ha teorizado en sus publicaciones sobre teatro y práctica dramática.

Hombre de radio, Doctor en Literatura en la Universidad de Laval, Quebec, Finzi es autor de más de treinta obras estrenadas, veinte de ellas ya publicadas. Por *La isla del fin del siglo* recibió el segundo Premio Nacional de Literatura-Teatro, período 1997-2000.

Un buen balance

“Este año que termina fue particularmente rico en estrenos y en obras que se vienen haciendo. Uno que tengo mucho en el corazón es el que hizo Eleonora Arias en San Martín de los Andes, que puso por primera vez en escena el 5 de noviembre en el Teatro San José, *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?*, una de textos que he escrito y sigo armando en un ciclo que llamé “Historia de un abuelo que vive lejos de sus nietos”. Fue su estreno nacional y el 9 de febrero Jennifer Valiente la hará en San Salvador, capital de República de El Salvador. Otro estreno fue el de *Molino rojo* (en el Centro Cultural Rigolleau, Berazategui), por Mario Marín con un elenco de adolescentes... Yo pensaba que nadie volvería a trabajarla... La hizo por primera vez (Víctor) Mayol en Comuna Baires (88). Ya le había soltado la mano y me sorprendió muchísimo esta puesta actuada por chicos. Te imaginás... Habla de Jacobo Fijman, poeta internado en el Hospital Borda. El 1 de diciembre estrené en San Juan *Viejos hospitales* dirigida por Susana Ferrer, la obra mía que más se hace, que en 2012 presentará Carol Yordanoff en Neuquén. Después siguió *Mazzocchi* en Córdoba y según el actor Alvin Astorga, la han reprogramado para el año entrante en el Teatro Real, con dirección de José Luis Valenzuela”. Este año fue repuesta para el ciclo Retro, participó del Festival Mercosur e hizo gira por varias provincias hasta llegar al Cervantes y al Centro Cultural Haroldo Conti en Buenos Aires. “Es la historia del poeta cordobés (Alberto) que se mató en 1960, a los 22 años. En Colombia *Viejos hospitales* va ya por la quinta temporada”.

-Relecturas que indican la vigencia de tus trabajos, tu enorme capacidad para construir obras que son hechas por elencos tan diversos como distantes, y su carácter de universalidad.

-No sé... En marzo escribí *La historia del elefante rosado y el fotógrafo*, para mi nieta Clara y la escena siempre enseña... La directora Karen Uribe (de Colombia), me dijo que no iba a poner a esos dos personajes (Boesmans, el elefante, y Norbert Ghisoland) en el escenario, sino a todos los animales de la selva, con diecisiete jóvenes actores. Otro director me ha propuesto transformarla en comedia musical. Entonces, la escena siempre dice por dónde van las cosas y cada puesta enriquece mi laburo y me da nuevas ideas. Hay cosas en la versión de *La piel* de Costa Rica, que me mostraron aspectos del texto que yo no sospechaba. Son cuestiones que hacen al oficio, qué sé yo...

-También al contacto humano, a la comunicación a través de tus textos.

-Es así. Yo creo que la palabra en escena es como un río, va llevando elementos por todos lados, crece, acumula, arrastra.

-Todos estos logros reconfortan, estimulan, remueven tus energías, aparte de las que te da la vida misma, como la existencia de tus nietos...

-Sí, el libro que les estoy escribiendo es incompleto porque ahora tengo cinco y debo escribir dos obras todavía. Y termino ahí, pero seguirá si los chicos deciden tener más hijos. El oficio de autor es todo lo que tengo. Como cualquier persona, todo lo que posee es su trabajo. Y a través de él, uno se realiza, se comunica con los demás. Yo hago ese oficio y como escritor

puedo constituirme en el mundo. Es mi única propiedad. De mi trabajo artesanal de autor soy dueño y no de otras cosas. En esta vida no se posee más que lo que se hace y allí está el amor. No en otro lado. Yo me realizo en ese mundo y ahí vivo, amo, me relaciono, tengo amigos. Pero, lo primero es el oficio. Y me constituye con un sentido.

-La búsqueda de sentido no es un camino sencillo, llano, cuando estamos en construcción permanentemente.

-El sentido está en el ejercicio de la tarea que se hace. Ahí está todo el secreto, sin buscar demasiada trascendencia, sin ponerse solemne. Está en esa práctica, en el goce, ese disfrutar de un objeto deseado. Con los años se va acumulando experiencia. Me lo decía recién, a propósito de su profesión médica, Laura (a la que Finzi llama mi musa, pediatra y especialista en Alergia e Inmunología por la Universidad de Nancy, Francia)... En definitiva, no se tienen cosas, sólo se posee la posibilidad de trabajar, de construir una pequeña cosa. Tal vez, en eso consiste el gran misterio de la vida.

NOTA

¹ La nota incluye dos fotografías con el dramaturgo. En una se lee: "Finzi se enteró por este diario que sería galardonado en la entrega de los premios María Guerrero". En la otra: "El que se va fue un año repleto de estrenos y publicaciones de las obras de dramaturgo que vive en Neuquén desde 1984".

ALEJANDRO FINZI

Un baqueano de imágenes poéticas

(En Finzi, A., 2013. *Obra reunida*. Neuquén: Ediciones con doblezeta, p. 9-16)

por Beatriz Molinari

¿Qué circunstancias literarias o extraliterarias lo impulsaron a llevar la escritura al campo escénico?

Estudiaba teatro en Córdoba, en el seminario de Jolie Libois. Dos cosas me pasaron: me enamoré de una compañera, gorda y bellísima, y descubrí, en el escenario vacío y habitado por las penumbras del Rivera Indarte, las voces del teatro. Esa imagen no me abandonó nunca, supongo. Córdoba, a fines de los '60 y comienzos de los '70 era un terremoto de teatro: Me acuerdo de María Escudero, de *Cacería de ratas*, de Grotowski caminando y hablando sin parar en el escenario de LRA7, de Federico Undiano, de Domingo Lo Giudice, de Alfredo Fidani, de Aznar Campos, de Cheté Cavagliatto, de la bienal.

Escribí *Excursión* un texto que en su relato dramático llevaba a los pasajeros de ómnibus más allá de la muerte. Ricardo Monti me alentó con aquella primeriza incursión dramática, aunque en Córdoba no le llevaron el apunte.

Pero mi territorio expresivo era el poético, inevitablemente asociado a la lectura de la obra de Alberto Mazzocchi. Con Alvin Astorga, Horacio Molina y Jorge Roura teníamos una revista. Bueno, es un poco exagerado, porque publicamos sólo un número. Recién ahora, a instancias de mi mujer, porque durante años me estuvo jodiendo para que se publicaran, aquellos poemas tomaron forma de libro¹.

Después, el teatro: en *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*, una pieza autobiográfica, está mi vida en Vaquerías, en Valle Hermoso. La estrenó en 1981 Patrick Schoenstein, cuando con Laura y nuestros dos hijitos vivíamos en Nancy. Mi primer estreno y la interpretación de un actor estupendo, Gilbert Liegeois. La pieza fue editada por la Théâtrethèque de Lorraine algunos años después, en el '85. En Argentina, la hizo, en el 2002, Florencia Cresto, en el CCC de la calle Corrientes. Con Carlos Procopiuk la trabajamos como guión para llevarla al cine.

Por entonces, como ahora, no tuve la pretensión de dejar de escribir poesía incursionando en la escritura dramática. El territorio de la escena es también, para mí, el de la palabra lírica y supongo que toda mi vida sostuve y exploré ese dominio. Eso se me hizo oficio, tal vez, con *Viejos hospitales*.

Viejos hospitales es, entre mis obras, la más puesta y más traducida, la que más camino ha recorrido desde su estreno en Metz, en 1983. Ganó el Concours National de l'Acte precisamente en Metz, Francia, y fue llevada a escena en el hermoso Théâtre Municipal de esa ciudad por vez primera. Aquella noche de septiembre, desde el escenario, en *off*, le hablé a Laura recordando que la anécdota apareció en una de esas veces en que la esperaba en la placita que está frente al Hospital de Niños, en Córdoba, entre madres con niños en brazos y linyeras. La plaza sigue allí; las madres y los linyeras, también.

Escribí la obra en la biblioteca municipal de Nancy y la imagen detonante fue, sin embargo, otra: la de una madre con su hijo combatiente, muerto.

¡Cómo me la tiraron por la cabeza cuando volví a Argentina al año siguiente! Me decían que ese texto nada tenía que ver con el teatro. Grandes recomendaciones en nombre de una sacrosanta "estructura". En el país, fue José Luis Valenzuela quien la estrenó, en 1985, en Salta; en Córdoba, Cheté Cavagliatto y, en el Comahue, Daniel Vitulich. Con esa puesta echó a

andar la aventura maravillosa del grupo de teatro Río Vivo. La obra continúa en escena de la mano de numerosos directores y, por estos días, tiene su segunda versión colombiana, con una puesta del maestro Omar Álvarez, que la lleva en itinerancia por las tierras de Santander y Bucaramanga.

Inmediatamente después de esa obra escribí *Extranjeros*. El detonante fue una conversación con una mujer iraní que me hablaba de su país mientras esperábamos en una oficina de la policía, en 1983, en Nancy, para que nos dieran unos papeles de residencia. Esa mujer no me estaba hablando de Irán sino de Argentina. Se la dediqué a un ladrón, pata de palo, con quien conversé una noche en la estación de trenes de Estrasburgo. Me habló de su oficio y fue maravilloso: un ladrón que trabajaba en los trenes y que dejaba a algún pasajero desprevenido a merced de la distancia.

Extranjeros fue traducida al francés por François Rouhan y por Laura, pero nunca llegó a escena. No encontré ningún director francófono que quisiera montarla. Me ayudó mucho difundiéndola la gran investigadora Alvina Ruprecht, que vive en Ottawa. Pero ella tampoco tuvo éxito. Un fracaso, como lo fue durante mucho tiempo, *La piel o la vía alterna del complemento*.

Es en *Extranjeros* donde exploro a fondo el caudal sonoro de la palabra en escena. Esto no cabía, en 1983, en el manual del buen escritor teatral. Pero creo que la obra nunca llegó a escena a causa de lo que dice, de la historia que narra, de la xenofobia y el racismo que está denunciando. Es una enorme alegría verla ahora publicada.

A menudo se habla de las dificultades al representar sus obras. ¿En qué medida la palabra lírica da libertad o encarcela al director y los actores? ¿Se plantea grados de teatralidad mientras escribe?

Sí, mis textos suelen dar dolores de cabeza a quienes esperan de la escritura para la escena una escritura televisiva, de formato previsible y con un marco conversacional causal que reproduce el diálogo de las colas de espera, las reyertas conyugales y el diálogo del almacenero y la vecina del vecindario: “¿qué más?: deme un kilo de papas; ¿qué más?: cien gramos de salchichón; ¿qué más?: media docena de huevos”. Ese teatro donde inevitablemente está la recreación del ámbito de un interior hogareño o, como decía Osvaldo Dragún, “ese teatro de mesas y sillas”. Definitivamente prefiero esa luna roja de cartón que cuelga en la escena de *Tambores en la noche* de Brecht, las lunas sobre los campos de batalla de Shakespeare, las lenguas que se arrancan en escena en las escenas de Marlowe.

La palabra teatral está en el tablado para explotar y, en ese mismo instante, disolverse en la escena a través del trabajo del actor. Pero esa explosión debe tener lugar, debe inducirse.

Mi ensayo dramaturgico es el de trabajar un texto que sea representable al mismo tiempo que se da a leer. Un texto que comparta ambas dimensiones, la puesta en escena y la lectura. Muchos directores, recientemente, han llevado las acotaciones que propongo al montaje: José Luis Valenzuela, Luis Jaime Cortez, Daniela Ferrari, Luciano Cáceres. Pero con esas acotaciones o el inmiscuirme en el escenario, como en *El niño travieso* (que Guillermo Rodoni llevó a escena en la lejana Dinamarca), *Sueño*, *Carmelinda* o en *Primavera, 1928* o *Voto* y *madrugo* o la muy reciente *Grieta de luna llena* o *aventuras en la Isla 132*, hago un ensayo por dirigirme a un lector.

Con la palabra poética propongo un pentagrama para el actor que no es facilitador de cosas. La capacidad torácica del actor y su oficio por hacer del silencio materia escénica resuelve el resto.

Me aburre el teatro que se construye dentro de la previsibilidad, dentro de la pantalla de la filmografía comercial. La experiencia que las actrices tienen con la mujer de *Viejos hospitales*, por ejemplo, me confirman en ese derrotero. Durante los ensayos me putean todo el tiempo pero después el texto se abre y late, me confiesan. Y eso es maravilloso. Creo que aquello que “encarcela a actores y directores” es una dramaturgia que reproduce los modos en que la realidad se da a consumir como esa hamburguesa hecha en serie. Por el contrario, creo yo, en la creación todo es búsqueda, hasta que nos quedemos como el *Baal* de Brecht, cara al cielo escuchando la lluvia.

Por otro lado, en la escena cabe absolutamente todo; mucho, muchísimo más que lo que las nuevas tecnologías pueden proponer a la cinematografía. Pude comprobarlo cuando, recientemente, escribí un largometraje para una productora de Brasil.

Algunas de mis obras, por ejemplo, *Barcelona, 1922*, que estrenó Valenzuela en Salta, en 1987, o *Molino rojo*, que dediqué al poeta Jacobo Fijman y que estrenó en San Telmo Víctor Mayol, o *La piel o la vía alterna del complemento*, estrenada en Aix en Provence, a mediados de los '90, proponen una réplica asociable a un régimen causal.

El gran rechazo inicial que tuvo *La piel* se debió, me lo decían siempre los directores, a la enorme tristeza de la historia, al hecho de que se habla de la enfermedad. Sin embargo, como me lo demostró con su puesta de San José la estupenda actriz costarricense María Bonilla a comienzos de 2011, la pieza puede revelar ternura y un humor cómplice, el de una pareja que convive desde hace muchos años y que atraviesa el dolor.

Usted forma parte de un universo creativo amplio y dinámico, en el cruce de escena, poesía, escritura dramática. ¿Qué opina de los “nuevos” ejercicios de escritura (las llamadas nuevas dramaturgias, dramaturgias de actor y tantos otros rótulos)? ¿Hay diálogo con esas formas contemporáneas, conflicto, inspiración?

Una de las características de las escrituras para la escena de las últimas décadas es el hecho que actores y directores escriben sus propios textos. Recuerden a Shakespeare, a Kyd, a Marlowe y Molière. De esta conjunción emerge este modo de caracterizar los lenguajes escénicos bajo el común denominador de la palabra “dramaturgia”. Es una denominación terrorista y de una gran indeterminación. Los lenguajes no verbales de la escena encuentran su sintaxis en la gramatextualidad, en la escritura visual y sonora. De modo que la denominación de “rótulo”, me parece perfecta, muy adecuada.

Claro está, hay diálogo entre la escena y la poesía y todos los discursos que desde el sistema de las artes y la literatura convergen en el tablado. Aunque no son tan “nuevos” esos “ejercicios de escritura” sino que se revelan como la historia misma del teatro, en sus facturas itinerantes, en sus actores y autores. Las estrategias compositivas del período isabelino vuelven a aparecer en nuestros días, las del realismo y el simbolismo, en cada ciclo experimental.

No hay conflicto alguno con estas escrituras, hay familia y complicidad. Pertenezco a ese universo de indagación y tentativas. Ensayos, como *Vigilia para un ángel* que dediqué a Lola Mora y que hizo Virgilio Sassone en Buenos Aires.

La inspiración, formalmente hablando, llega de muchas fuentes. Muchas de ellas musicales y sonoras. Escribí para la radio durante muchos años y, por lo demás, soy un músico frustrado. Trabajé como guionista de 103.7 radio CALF/UNCo, fue una hermosa experiencia. En cada obra pienso y desarrollo un ámbito sonoro buscando su cualidad de partitura.

Si tuviera que guiar al lector por este libro con obras elegidas, ¿qué topografías anticipa que encontraremos? ¿Hay una obra más clásica que las otras? ¿Hay alguna de indole experimental?

Algunas obras no aparecen en este volumen, además de las ya mencionadas: las adaptaciones de *Mascaró*, de Haroldo Conti y de *Vuelo nocturno* de Saint-Exupéry; un musical que se llama *Le tango du vieux port* (que escribí para mi hijo Daniel, que es cellista, y su grupo Quétango) y mi libreto de ópera *Albatri*. Tampoco está el ciclo completo de escenarios de teatro-danza escrito para las coreógrafas Mariana Sirote y Françoise Chadmail y también las obras *Detrás de las fronteras*, *Mazzocchi*, *Historia de un edificio de departamentos*, *Historias del conejo corredor*, *Pedrin en las calles*, *Amares*, que se estrenaron en el país y en el exterior, en diferentes momentos. Tampoco el ciclo de obras teatrales para chicos, *Historias de un abuelo que vive lejos de sus nietos*; tampoco *Hamlet en el anfiteatro* montada gracias a la generosidad de estudiantes y docentes de la Escuela de Bellas Artes, cuando la Municipalidad de Neuquén destruyó el histórico anfiteatro del Parque Central.

Hay un territorio de textos al que suelen denominar como mi ciclo “patagónico”. Se trata de *Benigar* cuya segunda puesta es muy reciente, data de 2007, a cargo del Théâtre du Versant, de Biarritz; de *Martin Bresler* que regresó a escena hace muy poco de la mano de Carlos Ceppeda; de *Chaneton* indisoluble del camino que hicimos juntos Daniel Vitulich, Valenzuela y Javier Santanera; *El secreto de la isla Huemul* que estrenamos con Río Vivo; de *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*, cuya primera puesta también fue de nuestro grupo, aunque después el Théâtre Hibou la hizo en París y Sergio Ossés en Córdoba, y *La isla del fin del siglo* que se hace un poco por todas partes y actualmente tiene en gira, en la traducción magnífica de Denise Delprat, el Théâtre Royal de Liège con puesta de Robert Germani; *Bairoletto* y *Germinal* con la que anduvimos mucho, hasta el corazón de Cracovia, llevados desde el cielo por Daniel Vitulich.

Ese conjunto de textos, junto con *Camino de cornisa* que es una obra para la que sueño un estreno patagónico antes de morirme, hablan del ventarrón y la distancia; tiene por personajes a lunáticos y afiebrados, a chiflados y dementes que terminaron por esta geografía cargando quimera y promesas.

Hay cierta “orgánica” en esta serie de textos. Es asociable a la existencia de lo que fue el grupo de teatro Río Vivo que creara Daniel Vitulich. La vida de este grupo ha sido la experiencia artística que más huella dejó en mi vida. Nunca viví, ni viviré algo semejante. Crecí en el seno de ese grupo y me realicé como autor teatral definitivamente.

En *La piel* está posiblemente mi vida más íntima, la recorrida junto a Laura, mi mujer, y en textos como *Reunión de escuela* o *Voto y madrugada* exploro la contingencia documental y política.

Pero hoy, tal vez se me conozca como el autor de *Viejos hospitales* y, en la región, como el autor de *Chaneton*.

Todas mis obras son experimentales desde el momento que no acuerdan con el glosario de los procedimientos dramáticos. La escritura, lo que busco en ella, es andar en un territorio de indagación, de subversión, de quiebre, de abrir la palabra a nuevos sentidos. Esto desde que escribí *Viejos hospitales*.

¿En qué medida influyó e influye en su dramaturgia y en las condiciones mismas de producción del discurso propio, el hecho de haber elegido la Patagonia como patria adoptiva? ¿Qué reflexión le merece la circunstancia de este reconocimiento a su trayectoria, expresado en forma de libro?

Beatriz Mosquera, cuando era rectora del Conservatorio Nacional, a fines de los '80, me propuso radicarme en Buenos Aires con mi familia e ir a enseñar Historia del Teatro Argentino y Análisis del Texto Dramático. Volví de Argentores una tarde pateando cascotes y me cruzo con

Mauricio Kartun y le cuento de este ofrecimiento. Y él me dice: “-¡Ni se te ocurra! Tu lugar está en el sur. Tenés mucho que hacer allá”. Y Ricardo Monti (somos amigos con Ricardo desde hace muchos años, desde los tiempos en que Kogan le estrenó *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*) me dijo “-volvete a Francia, volvete a Nancy”. Bueno, me quedé en Neuquén. Laura hace una carrera médica muy reconocida por sus pacientes aunque le cerraron el laboratorio de investigación en la Universidad Nacional del Comahue durante la gestión de Ana Pechén y de Bohoslavsky; a nuestros hijos los mandamos a Canadá, cuando por teléfono me amenazaban, en los tiempos en que denuncié públicamente la destrucción del recién creado Cuarteto de Cuerdas de la Provincia. Daniel vive en Québec. Es también compositor, director de orquesta, pedagogo y con su cuarteto Quétango, que tiene una repercusión impresionante, fue invitado al Internacional de Tango de Buenos Aires el año pasado. Andrés vive en Montreal, terminó su postdoctorado en Harvard y en el laboratorio que dirige investiga con tesón y resultados impresionantes sobre el virus del sida. Nunca regresarán.

Y después, cuando se murió Vitulich, yo me decía: “¿Qué estoy haciendo en Neuquén?” Ya no tenía nuestro grupo de teatro, esa hermosa fábrica de vida, esa aventura artística en la que nos perdíamos arrastrando a nuestras familias, nuestras tristes economías y nuestra ilusión. Fernando De Toro, me decía algo parecido vez pasada. Rechacé dos ofrecimientos académicos para ir a dar clases a la Universidad Laval, en Québec, cuando terminé mi doctorado. Continué en esta tierra amarga y bella, patética y sublime. Será que te enamora. Eso será.

Por ahí extraño Córdoba, a mi amigo entrañable, el actor Alvin Astorga (con él y Valenzuela hicimos *Mazzocchi* para la Comedia Cordobesa hace tres años). Mi madre sigue viviendo en Vaquerías y mis hermanos a orillas del Suquía. ¿Eso será?

El Limay, es un río fascinante por el que uno viaja, va de la cordillera al mar, al gran océano, y parte en el Cutty Sark, el velero que está en un poema de Hart Crane y en las botellas de whisky. Y está el desierto, con sus lunas colgadas, donde germinan flores silvestres que mueren un día después, cuando llega el rocío. Será porque puedo meter a Neuquén y sus tragedias en una obra como *Grieta de luna llena* para relatar con qué ensañamiento se destruye una isla fluvial. No hay demasiadas respuestas. Lo cierto es que Neuquén para mí es el amarradero de un puerto y de aquí viajo a todas partes, a Praga y a Boston, a Québec y a Bruselas. Y después están mis estudiantes en la Facultad y entre ellos y yo están Brecht, Flaubert, Shakespeare, Apollinaire, Villon y Racine.

NOTA

¹ *La costa que todavía crece y otros poemas*. Ediciones con doblezeta, 2012.

ENTREVISTAS SOBRE ALEJANDRO FINZI
Entrevistas a actores
(Entrevistadora: Margarita Garrido)

UN LUGAR PARA COMPLETAR Entrevista a Javier Santanera¹

Javier Enrique Santanera² nació en Buenos Aires (1964). Radicado en la Norpatagonia como Maestro egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, como Actor (1994) y Profesor de Teatro (1999). Como integrante del grupo teatral Río Vivo (1992-2002) compartió su trabajo junto a Alejandro Finzi, Daniel Vitulich y José Luis Valenzuela.

A Alejandro lo conocí en la Escuela de Bellas Artes [ESBA]. Yo entré en el '91. Era el primer año de la carrera del plan de Actor/Actriz. Ahí lo conocí. Hacía tres años que yo estaba viviendo acá. Había ido a ver teatro aunque no hacía teatro. Mi interés por el teatro comenzó cuando era chico y vivía en Buenos Aires. Veía mucho teatro, me gustaba ir al teatro. En el colegio había hecho algo, pero nunca me había puesto a estudiar teatro. Yo me vine en el '88, acá, a trabajar como maestro, y al poquito tiempo fui a un taller de teatro que hizo Ernesto Suárez. "Lala" Vega también hacía poco que estaba acá junto con otros que luego formarán Araca La Barda³, la mayoría se había formado con Ernesto. En ese taller yo no conocía a nadie. Por ese taller de un fin de semana decidimos conformar un grupo y juntarnos una vez por semana para terminar los ejercicios que nos había dejado Ernesto. Estuvimos un año así, luego vino Ernesto a fin de año, íbamos a preparar una obra infantil pero eso se cayó por temas de horarios y quilombos nuestros. De ahí me habían quedado las ganas. Yo daba clases como maestro de grado -no de teatro- y trabajaba música y teatro con los alumnos. Y bueno, cuando me enteré de que estaba la carrera en la ESBA, me anoté. Yo ya no vivía en Neuquén, vivía en Cipolletti. En ese primer año de la carrera, lo tuve a Alejandro como profesor. Luego, también en segundo y en cuarto. En el primer año, él estaba en Análisis de Textos e Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano. En segundo, dio Semiología del Espectáculo. Y en cuarto, Dramaturgia.

Yo a él lo conocí como profesor. El grupo Río Vivo ya funcionaba en ese momento⁴. Yo a Daniel Vitulich aún no lo conocía. A José Luis Valenzuela, tampoco. Por esa época yo tenía veintiséis años. Y para mí, que estaba aprendiendo teatro, Alejandro, como profesor no inspiraba confianza. (Rie.) Así, a primera impresión, no inspiraba confianza para decir: "Esta va a ser una materia que nos va a gustar mucho". Es más, era una de las materias teóricas y, para muchos de los que vamos a estudiar teatro parecían materias poco interesantes.

Bueno, el primer día de clases, en Historia, nos dio una lista de aproximadamente doscientas obras y nos dijo: "Estas son las obligatorias". Y ante otra lista, nos dijo: "Y estas otras cien, son optativas". Había en esa forma de tratarnos algo que podía chocarnos un poco si no estábamos tan acostumbrados a leer, pero me parece a mí -viéndolo a la distancia- que era su forma de decir: "Si no le ponés pasión a lo que querés, bueno, es tu decisión". Por eso, para quienes no íbamos a la escuela a leer sino a movernos, a trabajar con el cuerpo, primero hubo un rechazo pero creo que es bueno decir: "No está todo en eso que ustedes están buscando". Y si bien esos primeros días todos le teníamos un respeto casi solemne, a lo largo de la cursada ese respeto pasó a ser algo más del compinche porque entendíamos ese otro sentido de las cosas al decirnos: "Esto necesitás, o sea, sin esto no podés ser actor". Era una forma de abrirnos los ojos.

Pero bueno, los alumnos, siempre que teníamos una materia con Alejandro nos llevábamos bien. En el primer año, no, pero después del segundo, tercero y cuarto, si sabíamos

que estaba Alejandro, era un alivio porque sabíamos que nos estaba formando.

-Tienen que ir al teatro todos los fines de semana -nos decía.

-¡Eh, pero no nos alcanza la plata!

-Bueno, párense en una esquina, al ver a una viejita pasar le pegan un palazo, le roban la cartera y con eso van al teatro.

Creo que nadie lo hizo, pero creo que habla de esta idea: Bueno, si no hacen sacrificios, si no se imponen un plan para llegar un poco más allá, no hay nada que hacer. Está en cada uno, o en lo grupal, de encontrar la forma de formarse, de crear y todo eso. Y creo que eso fue lo más interesante que tenía Alejandro, profesor. Y no solo a mí, sino que nos pasó al grupo. A mí creo que lo que la Escuela me dio fue disciplina y trabajo: ser constante en el trabajo, ser paciente. Y en esa etapa lo incluyo a Alejandro.

Y en cuanto a Río Vivo, cuando yo estaba en segundo año Alejandro me llamó:

Mirá, estamos por preparar una obra nueva de teatro, *Martín Bresler*. Necesitamos a alguien que haga asistencia de dirección y la parte técnica. Yo había pensado en vos, pero no decido yo. Vamos a tener un encuentro con el grupo, si te interesa....

Me interesaba. Se hizo el encuentro con el director de la obra. No fue un *casting*. Ahí conocí a Daniel y empezamos a trabajar. Empezamos de cero con la obra, esto fue en noviembre o diciembre del '92. Ahí realmente conocí a Alejandro y al grupo en general. Alejandro era el autor de la mayoría de las obras que representaba el grupo Río Vivo. Y más allá de esas obras que hacía especialmente para Río Vivo, en el grupo él se encargaba de todo lo que era la producción. Por ejemplo nos decía: "Bueno, con esta obra me iré a gestionar y veré si nos invitan al festival en Oporto" [XVI Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, 1993]. ¿Sabés cuántas veces nos decimos en un grupo: "Vamos a ir a tal lado!"? Él era muy metódico y muy prolijo, y tenía información para saber dónde ir y a quién dirigirse. Cuando a él se le ponía algo en la cabeza, trabajaba para eso. Después, podía no salir; por lo general, lograba llegar hasta las últimas consecuencias para conseguirlo. *Martín Bresler*⁵ se iba a hacer acá pero ante la posibilidad del Festival de Oporto, él decía: "Esta obra puede meterse allí". Y dicho y hecho, fue a Oporto. Más, Alejandro, cuando recibió la carta -porque en ese tiempo no había *e mail*- donde recibía la invitación, nos decía: "¡Nos vamos!". (*Rie.*)

Alejandro estaba aparte de todo lo que tiene que ver con la creación escénica. En general, no intervenía en el proceso; sí, estaba ansioso; sí, preguntaba; sí, quería saber; sí, a veces llegaba a último momento del ensayo, a tomar unos mates; no, para corregir sino por la ansiedad. Ese era su lugar, una parte en la escritura y otra en la producción de la puesta en escena.

En cuanto a *Martín Bresler* en Oporto... ese tema de salir de viaje con una obra a un festival bastante grande... Sí, los festivales generalmente eran iberoamericanos. Ahí conocimos a Enrique Buenaventura, él había ido con una obra. Un año después fuimos al TEC [Teatro Experimental de Cali, Colombia] con *Chaneton* (1994). A mí la vida del festival me encantó. Vivir el festival, donde era el teatro lo que se estaba discutiendo. Un festival así... y con Vitulich...! Fueron muchas cosas, además, salir del país... Y Vitulich siempre tenía por detrás toda una historia: alguien que vivía en Cipolletti, había hecho tanto ya. Y yo, que era nuevo.

Martín Bresler era un monólogo y era, en general, un trabajo físico muy logrado, de Daniel. Gustaban mucho las imágenes. El personaje dialogaba mucho con varias voces en *off*. Si uno le está diciendo algo a otro personaje podría llegar a entenderse algo, si no conoce el

idioma, pero una voz en *off* es mucho más difícil. Sin embargo, visualmente, era una cosa que gustaba, y él, corporalmente, frente a la pobreza de elementos en la escena. Era más bien un trabajo corporal con la resignificación de los objetos de la escena. Yo hacía la asistencia de dirección, luces y sonidos. Ahí empecé a encontrarle sentido al sonido. La primera versión la había trabajado mucho en *off*, Ricardo Ventura. Él hizo todo un trabajo con un coro de niños. En el estreno, seguro que esa versión estuvo. En lo que estoy pensando es que, para cuando salimos fuera del país, hubo un desencuentro, y de ahí, ese coro de niños ya no estuvo más. A partir de ahí se estuvo grabando con Jorge Enei. Ricardo Ventura era maravilloso. Aprendí mucho de él. Yo lo tenía de profesor en la Escuela de Bellas Artes. Él era maravilloso, nos abrió la cabeza en el mundo de la capacidad de crear. Y bueno, después se hizo una versión distinta con varias de las cosas que había hecho Ricardo. Todo el mundo del sonido se hizo después con Jorge.

Había un diálogo entre la luz y lo sonoro en las obras de Alejandro. En la mayoría de sus obras se menciona la importancia de lo sonoro en el espectáculo. En *Chaneton* el trabajo técnico lo hizo Jorge Enei, tanto en lo lumínico como en lo sonoro⁶. En ocasiones participaron también los hijos de Daniel y de Alejandro.

El ritual de trabajo era partir de la lectura de la obra dentro del grupo Río Vivo. Alejandro iba escribiendo, por ejemplo *Chaneton*, y ya comenzaba a contarnos sobre las cosas que iban a estar aunque, muchas veces, después no estaban. Yo creo que muchas veces él también probaba a ver qué pasaba. Y cuando ya la tenía terminada, reunía al grupo en torno a fiambres, empanadas o algo así, o a veces no comíamos en el momento pero con la promesa de un asado, y él leía la obra. (*Rie.*) Creo que ese era su momento de actuación. Aunque eso nunca fue el fiel reflejo de lo que se hacía en la escena. Muchas veces él sentía sorpresas de cómo en la escena se había encontrado algo que no estaba en la obra. Muchas veces... Y él las aceptaba, pero a él le gustaba ese momento de la lectura en voz alta, dramatizada, de su obra. Era muy divertido verlo. A veces una lectura puede resultar medio pesada, incómoda, pero era muy divertido verlo a él en ese momento muy íntimo, muy propio del grupo, y que a él le gustaba mucho. Y cuando terminaba de leer, enseguida preguntaba: “¿Y...? ¿Qué les parece?”. Como si uno pudiera decir algo enseguida después de escuchar eso que, muchas veces, nos era confuso. Todos decíamos algo pero creo que nadie creía en lo que decía porque (*Rie.*) era muy confuso.

No me voy a olvidar nunca. Si bien, obras como *Chaneton*, *Bairoletto* y *Germinal* (1996), tenían mucho diálogo y tenían toda una zona que era muy divertida, fueron más fáciles; pero cuando fue *Patagonia, corral de estrellas* (1999), yo me acuerdo de cuando la leyó Alejandro. Estábamos en Buenos Aires. Esa obra tiene apariciones de animales, no tiene diálogo. Me acuerdo de que Alejandro terminó de leer y lo que había escuchado me resultaba incomprensible. Era una cosa... imposible. No sabía qué decir cuando nos preguntó qué pensábamos. Y José Luis dijo: “¡Sí! Está muy buena”. Luego fuimos a comer algo, volvimos y cuando nos despedimos: “Che, José Luis, yo no entendí nada”. “Yo tampoco”, me dijo. “Ah, bueno. Me voy más tranquilo”. (*Rie.*) Y así fue. Hubo que ponerse a trabajar. Hay zonas en las que uno cree que no le puede entrar con nada, y no solamente con las obras de Alejandro. Yo creo que en todas hay una zona... A no ser que esté todo resuelto por el mismo dramaturgo; pero si no, hay un trabajo grande, de cómo llevar eso a la escena, de qué quiso decir el dramaturgo.

Por eso a mí me gusta mucho leer obras de Marco Antonio De La Parra porque pone cosas en las didascalias como: “En estos momentos entra una tropilla de caballos y pasa por

entre el público”. Bueno, uno puede decir: “Busco caballos”. Si uno tuviese la producción de La Fura dels Baus, podría hacer eso tal cual. Ahora, estoy convencido de que Marco Antonio De La Parra, con eso, algo quiere expresar pero cómo se logra esa intención con algo que se puede resolver de otra manera que no sea literal. Creo que se puede. Por eso creo que las obras de Alejandro, en algunos lugares tienen eso también. Y creo que además de un desafío es un lindo regalo al proceso de la escena. Es un lindo regalo porque nos pone a los actores y al director en el lugar de: “Bueno... ¿Cómo creo esto?”. Por eso, en Río Vivo me gustó ese trabajo de cómo a partir de ese texto que leo, que me gustó, resuelvo escenas que no son tan sencillas. Ese es un lindo regalo para un actor, para un director, que los obliga a pensar, a crear algo donde no está todo resuelto.

También me pasa con las obras de Aristides Vargas. Él dice que al escribir hay que dejar en el texto una libertad para que el actor, libertad para que el director y libertad para que el público termine de llenar. Y eso me parece muy interesante. La lectura que hacen el director y el actor termina de completar eso que nos da el autor. Es decir, como los textos de Alejandro, los de Aristides Vargas también tienen estos momentos en los que hay que tomar decisiones para poner en la escena.

Y aprendí con José Luis respecto del proceso con los actores. El proceso con José Luis era así: una vez que terminábamos con la lectura de Alejandro, armábamos el plan de trabajo: cuándo nos íbamos a juntar, cuándo empezábamos y cuándo lo poníamos en escena, porque a Alejandro había que decirle: “Pará! No! Un mes más!”. Porque él ya empezaba a trabajar en la producción. Y los tiempos tenían que ver con que, en nuestro caso, estábamos trabajando con una obra escrita, cerrada. Diferentes son los tiempos de una creación colectiva cuando es más difícil calcular el proceso.

A mí, lo que me gustaba de José Luis es que cuando nos juntábamos, en el primer ensayo, José Luis y nosotros estábamos en el mismo punto cero del proceso. Y José Luis aceptaba el caos. José Luis siempre trabajó desde el caos. Él estaba muy predispuesto a ver qué pasaba y supongo que tendría los mismos miedos que nosotros como actores. Ahora, José Luis tiene la capacidad de cerrar eso en el momento de cohesionar todo: retomar las ideas y cerrarlas. Me gusta mucho esa forma de trabajo. Es muy generoso José Luis, en la libertad del actor. Y en eso creo que no hay muchos que den libertad al actor y a la actriz, en su momento para crear. Es muy respetuoso porque da seguridad, así el proceso resulta constructivo. Él tiene la capacidad de ver cuál es la esencia de un trabajo que, por ahí, pudo no haberle gustado pero él tiene la capacidad de encontrar dónde está la semilla de eso, es decir, por dónde puede seguir trabajando ese grupo, ese elenco.

Así que eso fue maravilloso. He trabajado muchas obras con él, también fuera de Río Vivo. La primera vez que trabajé con él fue en *Chaneton* (1994), aunque él ya había dirigido a Río Vivo en una obra que se llamó *Benigar* (1989)⁷. Allí actuaba Vitulich con un elenco de tres o cuatro más.

Benigar fue la primera obra que José Luis hizo acá, con Río Vivo. Alejandro y José Luis se conocieron porque este le había hecho una obra en Salta [*Viejos hospitales*, en 1985, y *Barcelona, 1922*, en 1987]. Después de eso lo invitaron para trabajar con Río Vivo. *Chaneton* fue la primera obra que trabajé con José Luis, en Río Vivo, como actor. Después hicimos con José Luis, *Bairoletto* y *Germinal* (1996)⁸. Se hicieron dos versiones. La primera fue una coproducción con el grupo Las Dos Lunas, que era el grupo de José Luis en Roca. En esa versión actuaba Gabriel Urweider, Pablo Donato, Marcela Cánepa y yo. Vitulich no trabajó porque estaba con muchos proyectos en la Escuela Provincial de Títeres y estaba haciendo otro

proyecto más. Trabajamos durante un año y medio. Los compañeros de Las Dos Lunas tenían otros compromisos. Con este nuevo elenco nos íbamos a ir de gira. Fue entonces cuando muere "Dani". Faltaba un mes para irnos.

Bueno, esa fue la obra que seguimos con José Luis. Después José Luis viajó, decidió ir a Córdoba. La obra siguiente fue *El secreto de la isla Huemul* (1998)⁹. Esa obra produjo una pelea en el elenco. Con esa obra nunca estuve conforme. Y de ahí nos surgió la pregunta sobre dónde estamos parados y cómo se sigue. Creo que con esa obra no se hizo más de seis o siete representaciones acá, en Neuquén. Es muy amargo para un grupo que el resultado de un proceso de trabajo dure tan poco, sea por lo que sea. De ahí que con Río Vivo, seguimos con una obra que no era de Alejandro, dirigida por José Luis, *El cruce de La Pampa* (1999). Ahí actuaba Omar Marticorena.

El grupo Río Vivo -creo- surgió motivado por un taller que Daniel Vitulich dictó en la Universidad. Así surgió con una obra de Alejandro, *Viejos hospitales* (1986) con la dirección de Daniel Vitulich. Al año siguiente se hizo *Reunión de escuela*, también con la dirección de Daniel. Luego *Benigar* (1989), con la dirección de José Luis. Después *Martín Bresler* (1993), *Chaneton* (1994), *Bairoletto* y *Germinal* (1996). Estas tres son obras en las que Finzi creaba personajes patagónicos para hablar también de temas que eran universales. Me acuerdo de que cuando hicimos *Chaneton* en Colombia, al terminar la función, alguien del público dijo: "La verdad, es algo muy loco esto de hacer una obra porque mataron a un tipo. Acá matan de a veinte...". (Ríe.) Pero hay una constante universal en esos textos. Luego, siguieron *El secreto de la isla Huemul* (1998) y *Patagonia, corral de estrellas* (1999).

Bueno, Alejandro y Daniel dirigían el grupo. Fueron los creadores. Y no sé qué pasó antes pero cuando Alejandro escribió *Chaneton*, la escribió pensando en que estaba Daniel para hacer ese personaje. Y así también creó un personaje para mí. Escribió la obra para dos personajes. Sin embargo, si uno lee *Chaneton* o lee *Bairoletto* y *Germinal*, los podría hacer cualquiera y con mucho éxito. Al personaje de Bairoletto lo hizo Daniel y antes, Gabriel. El personaje de la Virgen, fue primero con Marcela Cánepa y luego, Lara Acosta.

Y yo seguí trabajando con el grupo Río Vivo. Te hablaba de esa obra, *El cruce de La Pampa*, de Rafael Bruza. Ahí trabajaba Marticorena. Fue una época de tropiezos. Estrenamos después de un proceso bastante interesante, y en la segunda función Marticorena se cortó el tendón de Aquiles. Todos los proyectos de salas, giras y todo eso se suspendieron. Esa obra fue irre recuperable porque el proceso de recuperación de Marticorena fue de seis o siete meses. Así que eso quedó ahí. Después, hice el personaje de Saint-Exupéry en *Patagonia, corral de estrellas* (1999)¹⁰. Esa obra se presentó en Polonia¹¹. Así que, bueno, cuando volví, la última obra en la que participé fue *Voto y madrugó* (2002)¹² con la dirección de José Luis.

Desde mi visión, Río Vivo siempre ha sido cerrado. Al no formar gente, al no haber una incorporación permanente, llegó un momento en que el grupo no tenía más recursos. Si bien en algunas obras se invitaron a actores y actrices, no sé cuánto se los hacía sentir pertenecientes al grupo. Vos fijate, participaban los hijos de Dani, los hijos de Finzi. A eso lo veo ahora, a la distancia. Si el grupo hubiera tenido la entrada permanente de gente nueva, si hubiera buscado la forma de integrar a nueva gente hubiera tenido crecimiento. En un grupo, como actor, necesito compartir con pares más allá del trabajo de Alejandro como autor. Y esa experiencia fue la que me permitió empezar a buscar otros grupos.

Pero creo que ya después nunca encontré un grupo con una forma de trabajo como Río Vivo. Participé en varias producciones. En Araca La Barda, como invitado. Después con José Luis hicimos *El campocómico* (2005), también con su dirección, *Hubiéramos hecho Hamlet*

(2009), con Pablo Aguirre, con el grupo Estocada V.E.P. Y hay otro trabajo que estamos haciendo ahora con José Luis y Pablo Donato. Me he sentido muy cómodo con estos “cuasi grupos” en los que, más allá del director, somos dos personas. Sí, hacemos proyectos, organizamos giras. En una época, en Cipolletti, organizamos una cosa mucho más amplia... Pero hablo de la experiencia en Río Vivo como creación estética del grupo.

Y para ir terminando, yo me acuerdo de Finzi, profesor en la Escuela, antes de Río Vivo. En esa época, de la obra de Finzi se hablaba -digo, en general, entre la gente de teatro- como diciendo “eso es una locura”. Y había mucho de eso en el ambiente. Cuando Daniel Vitulich le hizo una obra a Alejandro, nadie quería hacer una obra de Finzi. Fue Daniel el que, cuando la leyó, dijo: “¡Acá hay algo para el actor!”. A José Luis, en Salta, le pasó lo mismo. Hoy en día (*Ríe.*) pasa lo mismo. No muchos se atreven con una obra de Alejandro. Y no digo que sus textos no sean maravillosos. Siempre se habló del teatro de Alejandro como un “plomo”. Pero en aquella época él no era conocido. Acá en la zona fue difundido por Río Vivo. También Mariana Sirote le hizo una obra¹³. Mayol, ya hace muchos años, en Buenos Aires, hizo *Molino rojo* (1988)¹⁴. Y en el país se hicieron sus obras, pero no son tan fáciles. Pero me parece que aquí, en Neuquén, no se hacen mucho sus obras o porque requieren una lectura exhaustiva o porque se le tiene mucho respeto al texto aunque, sinceramente, creo que se pueden llevar a escena. Pero el hecho de tener al autor cerca, puede inhibir.

¿Y si yo dirigiría alguna de sus obras...? He dirigido algunas cosas pero a mí no me sale lo de la dirección. Sí, he dirigido trabajos que se fueron creando a partir del trabajo de la escena o de la escritura. No me siento director, no tengo formación como director sin embargo creo haber desarrollado una mirada, de tanto ver, de tanto participar, y por mi trabajo de docencia en la Escuela de Bellas Artes. Y mucho me quedó de la experiencia de trabajar con José Luis, como actor, siendo él muy estricto aunque respetuoso de la libertad del actor.

Sí, al final, Alejandro y José Luis son dos referentes de mi formación profesional. Con Alejandro, todo lo que es el proceso de escritura; además, el compartir viajes, con funciones y giras fue todo un aprendizaje. Pero frente al trabajo como actor, mi relación más próxima fue con José Luis. Yo creo que nunca hubiera entrado a los textos de Alejandro sin el proceso de trabajo del actor con José Luis. Y es que la relación de actor-director es una relación de confianza. A mí me parece que la mirada del director es fundamental para ver, seleccionar y crear una propuesta para la escena.

No reniego en absoluto de mi trabajo con Alejandro. Creo que ejerció un vuelo en mi experiencia de trabajo. Sí, hay una sola cosa que ya dije antes, que el grupo debió haber tenido una apertura mayor a nuevos aires frescos. Y digo esto, desde que yo entré. Creo que todo grupo tiene que abrirse y eso fue lo que no supimos todos los que integramos Río Vivo. Otra cosa que creo también, es que a las obras de Alejandro se las trata con demasiada solemnidad y, conociéndolo a Alejandro, creo que sus obras tienen mucho más humor. Él mismo tiene humor y se trasmite en sus obras, aunque yo no me leí todo. Incluso creo que él está convencido de que su trabajo de escritura tiene mucho más humor de lo que se muestra en la escena.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 3 de julio de 2014, con un tiempo de duración de 2.40 hs. Los datos entre corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido, que agradece el aporte del material gráfico ofrecido por el entrevistado.

² Javier Enrique Santanera nació en Buenos Aires el 28 de octubre de 1964. Actor y Profesor de Teatro, egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, en 1994 y 1999 respectivamente.

Desde 1988 participó en distintos trabajos de creación colectiva en la región de Río Negro y Neuquén hasta 1992. Desde 1992 hasta 2002 integró el grupo Río Vivo participando como actor en todas sus puestas.

Dramaturgia de actor:

1994: *Chaneton* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela, grupo Río Vivo, Neuquén.

1995: *La maestra* de Enrique Buenaventura, dirección de Daniel Vitulich, grupo Río Vivo. (Participó como actor-titiritero.)

1996: *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela, grupo Río Vivo.

1999: *El cruce de La Pampa* de Rafael Bruza, dirección de José Luis Valenzuela, grupo Río Vivo.

-----: *Patagonia corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupéry* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela, grupo Río Vivo.

2001: *Voto y madrugó* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela, grupo Río Vivo.

2003: *Altro que lovestori* de José Ignacio Serralunga, dirección de Gustavo Azar, grupo Araca la Barda, Neuquén.

---- : *Frankenstein* de Ernesto Suárez, dirección de Gustavo Azar, grupo Araca la Barda.

---- : *Adiós Carlitos!* Creación colectiva, dirección y puesta en escena de José Luis Valenzuela, grupo Consorcio de Riesgo, Cipolletti.

2004: *Las preciosas ridículas* de Molière, dirección de Gustavo Azar, grupo Araca la Barda.

---- : *Pico Buscador y Juan Sin Tierra en el museo de la perdición* de Javier Santanera y Pablo Aguirre, dirección de P. Aguirre y J. Santanera. En el marco del proyecto “Desde los Museos”, provincia de Río Negro.

2005: *El campocómico* de José Luis Valenzuela y Javier Santanera, dirección de J. L. Valenzuela, elenco Estocada V.E.P., Cipolletti.

---- : *Un simio oscuro* de María Rosa Pfeiffer, dirección y puesta en escena de Gustavo Azar, Dardo Sánchez y Javier Santanera, grupo Araca la Barda.

2006: *Autocensura* de Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera, dirección de Cristina Mancilla, elenco concertado, Cipolletti-Neuquén.

2009: *Hubiéramos hecho Hamlet* de José Ignacio Serralunga, dirección de José Luis Valenzuela, elenco Estocada V.E.P., Cipolletti.

2011: *Señales de humo negro* de Emilio Ferrero, dirección de Dardo Sánchez y Javier Santanera, elenco concertado, Cipolletti.

2013: *Teatro de emergencias*. Creación colectiva, dirección de “Lala” Vega, elenco Araca la Barda.

Asistencia de dirección:

1992: *Martin Bresler* de Alejandro Finzi, dirección de Daniel Vitulich, grupo Río Vivo.

1995: *La maestra* de Enrique Buenaventura, dirección de Daniel Vitulich, grupo Río Vivo.

Dramaturgia de dirección:

2000: Dirección y puesta en escena de las muestras finales de los Talleres de Poznan y Szczecin, Polonia.

2004: Dirección y puesta en escena de *El chamuyo*, elenco concertado de Cipolletti. Invitada al Encuentro de Teatro del Centro de la República, Río Ceballos, Córdoba.

---- : *Nulfio y los relojes* de Marcelo Marán, Arte Producciones del Neuquén.

---- : *Pico Buscador y Juan Sin Tierra en el museo de la perdición* de Javier Santanera y Pablo Aguirre, codirección de P. Aguirre, en el marco de los Museos para la provincia de Río Negro.

2005: *Un simio oscuro* de María R. Pfeiffer, codirección de Dardo Sánchez y Gustavo Azar, grupo Araca la Barda.

2005-2011: Dirección y puesta en escena de intervenciones urbanas para las presentaciones de libros de la Editorial El Fracaso, Neuquén.

2011: *Señales de humo negro* de Emilio Ferrero, codirección de Dardo Sánchez, elenco concertado, Cipolletti.

---- : Dirección de intervenciones callejeras en Neuquén y Cipolletti.

2012: *TRI-CI-CLO; tratar o no tratar* de Javier Santanera y Rocío Badoza, Cipolletti.

Dramaturgia de autor:

1993: *Paró el viento. Tal vez caiga una helada nada más.*

2004: *El chamuyo*, coautoría de Ana María Jaeggi.

---- : *Pico Buscador y Juan Sin Tierra en el museo de la perdición*, coautoría de Pablo Aguirre.

----: *El campocómico*, coautoría de José Luis Valenzuela.

2012: *TRI-CI-CLO; tratar o no tratar*, coautoría de Rocío Badoza.

Estas obras aún no han sido publicadas.

³ Araca La Barda se creó a fines de los '90.

La compañía de teatro ARACA LA BANDA encuentra sus raíces en el grupo PIPAS Y BOQUILLAS (1993), integrado por Lala Vega, Gustavo Azar, Lucila Delgado y Carolina Sancho entre otros, con la producción y puesta de obras como *La Caperucita* (1991-actualidad), *El canto de las sirenas* (1992), *El que come y no convida* (1993) y *El difunto* (1995).

En 1997 surge, con la incorporación de nuevos actores al grupo, el actual ARACA LA BARDA, cambiando su antigua denominación por esta, a la vez que ampliando los géneros a abordar. Ese mismo año estrenan *Amor a la deriva... el culebrón* y posteriormente concretan la apertura de la Sala del Alto *Café-Concert* (1998-2000), en Av. Argentina 433, Neuquén. Paralelamente, estrenan *La Cenicienta* (1998-actualidad), una adaptación de Ernesto Suárez, obra seleccionada para representar a la Provincia en el 40º Festival Nacional de Teatro Infantil Necochea 2001. En 1999 se produce y estrena *El Don Juan* (adaptación de la obra de Marechal), con el apoyo del INT, obteniendo una mención al mejor vestuario y escenografía, en el Festival Provincial de Teatro 1999. (Extraído de <https://ar-mg6.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=4ifuc4bqoa0am#9100458285>)

Desde entonces, el grupo se ha mantenido en actividad. Actualmente desarrolla la mayoría de sus actividades de talleres y puestas en escena, en la Sala Araca Teatro, Villegas 90, Neuquén, capital.

⁴ Algunos datos sobre el grupo Río Vivo:

El grupo Río Vivo de teatro patagónico fue creado en 1987 como un desprendimiento del elenco de Teatro de la Universidad del Comahue. Su trabajo ha tenido desde su creación por Daniel Vitulich y Alejandro Finzi, dos orientaciones: la primera, de realización artística; la segunda, la de una dramática fuertemente ligada al campo pedagógico y social. En el primer caso el grupo ha desarrollado una labor de rescate de personajes patagónicos muchas veces olvidados, estando presentes en la geografía patagónica, y en el ámbito nacional. En el segundo, el grupo ha realizado obras de interés para escuelas de enseñanza secundaria, trabajando en áreas problemáticas; tal el caso de *Historias de un querer*, visión teatral de la adolescencia en las comunidades latinoamericanas pauperizadas, y también *Reunión de escuela*, creada en ocasión de la amenaza que grupos parapoliciales hicieron a estudiantes de las escuelas de Cipolletti -Río Negro, en 1989, obra del "teatro de urgencia" heredero de aquel que se formuló durante la guerra civil española, con la denominación de Rafael Alberti. En 1993 Río Vivo puso en escena *Martin Bresler*, mereciendo el honor de ser el primer grupo patagónico invitado a participar en un festival europeo, en Portugal. En 1994 se estrenó *Chaneton*, que fue invitada a los festivales de Lieja, Córdoba, Río Ceballos y Río Gallegos. En 1995, Río Vivo coprodujo la pieza del escritor colombiano Enrique Buenaventura, *La maestra*, trabajo que representó a la provincia en la Fiesta Nacional del Teatro 1997. En 1996 subió a escena *Bairoletto* y *Germinal*, que también fue invitada a festivales nacionales y al festival de Lieja. La historia del famoso bandolero recorrió la más extensa gira que grupo teatral alguno haya llevado a cabo en el continente europeo, visitando Bélgica, Alemania y Polonia. En 1997, en ocasión del V Festival de Teatro Patagónico de Río Gallegos, el grupo fue distinguido con el premio "Marcelo Fasán" por su trayectoria.

En febrero de 1998 falleció a los 40 años de edad, el director y creador del grupo, Daniel Vitulich (...). Más datos en: <http://www.geocities.com/gruporiovivo/historique.html>.

Ante el festejo de sus quince años, un diario local define al grupo. (Diario *La Mañana del Sur*, 04/07/2001)

⁵ Reparto: Actor (Daniel Vitulich), Voz (Marcela Cánepa), Voces blancas (Soledad Bonet, Leonardo Domínguez, Luciana Escurra). Con la participación del Coro Provincial de Niños dirigido por Diego Lanfiutti. Composición visual (Ago Molina), Composición sonora (Ricardo Ventura), Fotografía (Raúl Rodríguez), Técnico de iluminación (Adrián Castellano), Asistente de dirección (Javier Santanera), Producción (Río Vivo).

⁶ Se estrenó en el Teatro Municipal de Chos Malal, Neuquén, el 22 de abril de 1994. Participaron Daniel Vitulich y Javier Santanera. Reparto: Chaneton (Daniel Vitulich), Juan (Javier Santanera), Príncipe Andrei (la voz en *off* de Mary Rufino). Música: Franz Schubert y original de Daniel Finzi. Programación: David Zampini. Producción: Río Vivo. Fotografía: Laura Vega. Intérprete de *violoncello*: Daniel Pabe. Escenografía y utilería: Teatro Las Dos Lunas. Cartelista: Eduardo Carnero. Ingeniero de sonido: Jorge Enei. Asistente técnico: Andrés Finzi y María Julia Barsottelli. Asistente de dirección: Pablo Donato. Dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela.

⁷ Estrenada en septiembre de 1989 con el siguiente reparto: Juan Benigar (Daniel Vitulich), Voz del río (Oscar Vera). Musicalización y efectos sonoros: Dardo Sánchez y Fabián Gallina. Realización de utilería: Daniel Messineo. Asistencia de dirección y sonido: Oscar Vera. Producción ejecutiva: Sofía Czarnowski. Concepción del espacio escénico: Daniel Vitulich y José Luis Valenzuela. Ilustración de afiche y programa: Rafael Roca. Dirección: José Luis Valenzuela.

⁸ Estreno, el 25 de mayo de 1996, en el Teatro Municipal de Chos Malal, por el Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo en coproducción con el Teatro Las Dos Lunas, con el siguiente reparto: Bairoletto (Gabriel Urweider). *Germinal* (Javier Santanera). Doble Faz (Pablo Donato). Santa Dolores (Marcela Cánepa, actriz invitada). Gregorio Alegoria (Daniel Vitulich, voz en *off*). Escenografía y utilería (Fernando Genoud). Música original (José Luis Martínez). Interpretación musical (José Luis Martínez y Andrés Finzi). Ingeniero de sonido (Jorge Enei). Cartelista (Eduardo Carnero). Fotografía (Laura Vega). Asistente técnico (Andrés Finzi). Gráfica de programas (David Zampini). Asistente de dirección (Pablo Donato). Dirección y puesta en escena (José Luis Valenzuela).

La otra versión, con la que salieron en gira, estaba integrada por Bairoletto (Gabriel Urweider). Germinal (Javier Santanera). Doble Faz (Luis Giustincich). Santa Dolores (Lara Acosta). Gregorio Alegoria (Daniel Vitulich, voz en *off*).

⁹ Estreno en Chos Malal, Neuquén, en octubre de 1998. Reparto: Luis Giustincich (Dr. Otto). Javier Santanera (Franklin). Lara Acosta (Bromidia). Voz (Ingrid Zeug). Ingeniero de sonido: Jorge Enei. Música: Daniel Finzi. Interpretada por el Conjunto de Cuerdas de la Universidad Laval, Quebec, Canadá. Asistente de dirección: Angie Acosta. Dirección: David Zampini.

¹⁰ Actuación: Javier Santanera, Mary Rufino. Música original e interpretación de *cello*: Daniel Finzi. Producción: Río Vivo. Ingeniero de sonido y *compag* musical: Jorge Enei. Cartelista: Eduardo Carnero. Fotografía: Laura Vega. Gráfica de *dossier*: Valeria Calafati. Vestuario: Violeta y Jorge Di Laudio. Asistencia técnica: Leticia Clementina Finzi de Jarchum. Cuadernos pedagógicos: Silvia Hafford de Vitulich. Dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela. Participa el Área Técnica de la Universidad Nacional del Comahue.

¹¹ Sobre *Patagonia (...)* se lee: "Río Vivo, de Polonia a Córdoba. El elenco neuquino va al Encuentro Teatral 'Centro de la República'". Más datos en: <http://www.geocities.com/gruporiovivo/articles/article005.html>.

¹² Actuación: Javier Santanera, Gabriel Urweider, Omar Marticorena y Mary Rufino. Escenografía y vestuario: Teatro Las Dos Lunas. Música original: Daniel Finzi. Producción: Río Vivo. Ingeniero de sonido: Jorge Enei. Cartelista: Eduardo Carnero. Fotografía: Laura Vega. Técnico: Simón Vitulich. Gráfica de *dossier*: Alejandra Martínez. Dirección y puesta en escena: José Luis Valenzuela.

¹³ Se refiere a *Pessoa* (1992) y *Noticias patagónicas* (1998). Ambas, estreno nacional con coreografía de Mariana Sirote, espectáculo de teatro-danza, con el grupo Locas Margaritas.

¹⁴ *Molino rojo* se presenta en Comuna Baires de San Telmo, Centro Internacional de Teatro. Ficha técnica: Música original: Víctor Proncet. Realización coral: Coro de la Universidad Nacional del Comahue, con la dirección de Daniel Costanza. Ámbito y dispositivo escénico, iluminación: Víctor Mayol. Versión escénica y dirección: Víctor Mayol.

Y en 2005, con la dirección de V. Mayol, *Aguirre, el Marañón o la leyenda de El Dorado*, estreno en Neuquén con el grupo Teatro del Histrión.

NODOS EN TORNO A FINZI Entrevista a Luis Giustincich¹

Luis Alberto Giustincich² nació en Villa Regina, Río Negro (1958). Este actor, director teatral y profesor de arte dramático fue Vicerrector de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén. Actualmente preside TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados). Los trazos de su memoria en torno a Alejandro Finzi se despliegan en el quehacer teatral neuquino. Dejarse llevar es el desafío...

Bueno... ¿y cuál es la idea, Margarita? ¿Qué es lo que tengo que hacer? (Pausa.) Si es por mí, no sé por dónde voy a empezar... (Ríe.) Está! Eh... Pensando en la primera vez que vi a Finzi, sinceramente, si hago memoria, bien no sé cuál es... Creo que es cuando él llegó acá, a Neuquén. En esa época Neuquén no era lo que es ahora y cuando llegaba alguien que estaba involucrado con la actividad teatral de alguna forma era muy notorio. Estando involucrado con el teatro, nos enteramos enseguida, y más si viene alguien de afuera más allá de si tenía o no algún tipo de chapa o cartel.

Creo que fue en el seno del Teatro del Bajo que nos enteramos, en el año '84, que se radicaba Alejandro acá en Neuquén. Yo no sé si él llegó y empezó directamente a trabajar en la Universidad. En realidad eso lo desconozco pero sí, que estaba involucrado en el Área de Extensión de la Universidad, de alguna forma. Yo lo supe cuando él estaba en el marco de un programa de Extensión coordinado por Víctor Mayol. Si bien ahora no los releí pero estaba acomodando mis papeles y entre ellos encontré un artículo que hablaba de unas Jornadas de Pedagogía Teatral que se hizo por parte de Extensión Universitaria, en Zapala. No me acuerdo si fue en el año '84 u '85 pero ahí tengo el recorte del diario³.

En cuanto a Alejandro concretamente, creo que desde el Teatro del Bajo en algún momento hasta nos ilusionamos con la posibilidad de tener a mano a un dramaturgo, para dar lugar a algo que en ese momento también pretendíamos y era trabajar en el desarrollo de lo que sería la "creación colectiva". Y nos parecía bueno tener un referente desde donde hacer algún tipo de registro de lo que iba surgiendo para construir esa dramaturgia. Al menos yo recuerdo que en el seno de esa Cooperativa del Teatro del Bajo en algún momento ese tema surgió. Y después, más concretamente, fui participe del primer curso que él da, de dramaturgia de autor, que lo organizó -creo- Cultura provincial, en el subsuelo de la Municipalidad. Yo fui a tres encuentros, que eran los sábados, y ahí empecé a conocerlo.

Y la otra duda que tengo respecto de las cronologías, es cuándo Alejandro se integra a la Escuela de Bellas Artes. En ese momento yo estaba en la Escuela, como docente. Entré como docente alrededor del '87 u '88. Primero estuve como alumno desde el '81 al '84. En el '84 abandoné la carrera, en el segundo cuatrimestre, cuando ya me recibía. Me fui mal, muy enojado con la Escuela, con el sistema y con cosas que estaban pasando en la Escuela por un achicamiento atroz de horas cátedra. Por ejemplo tenía un profesor que tenía que dar dos horas de Historia del Teatro Universal. Nos daba dos horas pero las compartíamos con alumnos de primero, segundo y tercero. Entonces esas dos horas se diluían porque a unos tenía que darles Historia del Teatro Argentino, a otros, otra... (Ríe.) Era un popurrí.

Bueno, eso a mí me enojó muchísimo y coincidió con la formación de la etapa del Teatro del Bajo, que era también dentro del mismo período de tiempo y opté por este. Qué se yo, me vino bien. Y en ese marco en que estoy alejado de la Escuela -de todos modos yo trabajaba en la Escuela Núcleo Nro. 101 en esa época⁴-, me convocan para hacer la

reestructura de la Escuela de Bellas Artes, en el año '89. Me convocan como un agente externo, que había pasado por la Escuela y que también había peleado mucho por la reformulación del plan de Profesorado de Arte Dramático -el plan 047- y por la experiencia que yo tenía en el campo de inserción del teatro en la escuela, yo estaba trabajando en la escuela primaria dando teatro. Entonces se me convoca desde el Consejo Provincial de Educación y se forma una Comisión de trabajo. Si bien ahí Alejandro participó de forma muy puntual, él fue convocado cuando se trabajaba en toda la parte del área teórica, y el que representaba a la Escuela era Carlos María Ríos. Ahí fue cuando tuve mayor contacto con Alejandro. Y después, en paralelo, en las producciones de él, después de la división del Teatro del Bajo y de que ese teatro explotó y tiró esquirlas para todos lados y de que cada uno a esas alturas está armando sus historias en paralelo.

En el caso de Alejandro me recuerdo, por ejemplo, que fui a ver su primer estreno de *Viejos hospitales*, acá, creo que la dirigió Daniel Vitulich y la hizo Minichielo, la actriz, en Cipolletti. Vi la obra en Cipolletti y tenía la referencia de Río Vivo a partir de lo que estaba haciendo Daniel Vitulich desde Extensión Universitaria. Y no sé si *Viejos hospitales* salió desde ahí.

Y hay una cosa que no sé cómo nace por parte de Alejandro aunque tal vez por el trabajo que fuimos compartiendo. Yo a Alejandro, primero, lo tuve como profesor, cuando vuelvo a la Escuela en el marco de la transformación. Por ahí tuvimos discusiones bastantes duras con Alejandro, sobre todo en el aspecto que tenía que ver con la conformación del elenco de la Escuela. Porque cuando se reformula la carrera, nosotros hacemos la propuesta de la conformación del elenco estable del Departamento de Arte Dramático. Era el año '89 o '90. Y yo no solo había estado en la Asociación Argentina de Actores cumpliendo funciones específicas dentro de la Comisión, sino que seguía estando en ese momento, y yo buscaba mucho la opinión de los actores y demás referentes que estaban en la Asociación de Actores en la delegación de Neuquén -más allá de que yo estaba como dirigente⁵. Entonces, en el marco de la creación de ese elenco, la propuesta mía tenía que ver con una apertura, es decir, con que ese elenco no solo se ciña en su conformación en tanto a los integrantes de la Escuela de Bellas Artes sino también que sea compuesto por otra gente, bajo la característica del concurso. Y eso me enfrentó a Alejandro. Lo que quería Alejandro era un elenco-escuela, un elenco que pertenecía a la Escuela y se abastecía de la instancia de la Escuela. Pero bueno, en su construcción reglamentaria y demás, y que me atreví a denunciar -algo que me enfrentó a Alejandro-, fue que los cargos estaban... (*Rie.*), faltaba ponerles nombre y apellido. O sea... (*Rie.*) Los cargos, para la convocatoria de ese elenco, de acuerdo a la requisitoria, tenían nombre y apellido. Si vos decías: "Tiene que tener tantos años años de antigüedad en la Escuela, tiene que haber pasado por la Jefatura del Departamento", entonces hay una sola persona que cumpla con ese requisito. Se enojó mucho Alejandro conmigo porque decía que yo había venido a gremializar la actividad. Y yo decía, no. Tengo una forma de pensar distinta que tenía también que ver con mi militancia por fuera de la Escuela; pero no era en contra de él sino para aportar un capital mucho más amplio, más abierto, y no tenía esa anteojera que siguen poniéndole a la Escuela. ¡Es terrible! Es que yo lo armé -digo "yo" porque lamentablemente fui yo el que lo hizo a partir de la creación del espacio "Un lugar para hacer". Y me acuerdo de que esto lo hablábamos con el finado Daniel Vitulich, cuando Daniel decía que lo peor que le pudo pasar a la Escuela Provincial de Títeres fue la conformación del elenco en las instancias en que se creó. Hoy hay otra mecánica pero en ese momento Daniel decía que al elenco había que crearlo con la figura de actor-actriz. Esa fue una discusión

política muy grande que tuvimos y en la cual Vitulich a mí me acompañó cuando fue director de la Escuela de Títeres, y la peleamos juntos.

Bueno, ¿adónde voy?... Mi relación con Daniel y con Alejandro fue en diferentes tiempos, porque Daniel en ese momento estaba en la Escuela de Títeres y además estaba haciendo el profesorado que se había abierto en la Escuela. En esa instancia, y después de que se recibió, Daniel llegó a ser Rector de la Escuela de Títeres. En ese período nosotros -la Escuela de Bellas Artes- debatíamos mucho con la Escuela de Títeres en función de la creación y de la continuidad de esa carrera que se había creado a término. Y en ese marco discutíamos también el tema de la conformación del elenco de Bellas Artes, que yo quería que no se repitiera el error que bien Daniel Vitulich, Mary Rufino y otros habían advertido. Entonces, esto fue lo que nos confrontó con Alejandro en esa época. Y, en paralelo, el compartir el nacimiento y la actuación de ANQUET [Asociación Neuquina del Quehacer Teatral], que fue en el año '84, la organización de los Encuentros, también las Jornadas de Pedagogía Teatral en las que también participé.

En ese momento yo ya no estaba en la Escuela y tenía una mirada bastante crítica de la formación que se obtenía en la Escuela representada por Carlos Ríos, que era su Jefe de Departamento en esa época. Y luego, en el '89 se me convoca porque Ríos se va a trabajar al interior, a una reserva indígena antes de llegar a Chos Malal. Él deja vacantes un montón de horas. No había quién las cubra y llaman a un concurso abierto. Presento mi *curriculum*. Estaba de interventora en ese momento Elena Lapuente. Yo gano las cátedras de Escenotecnia-Luminotecnia, Maquillaje y Producción de Espectáculos. Eran materias que yo había cursado, aparte yo había tenido una capacitación por mi cuenta en el hacer del Teatro del Bajo⁶. Yo, lo que podía volcar era mi experiencia más práctica que teórica pero, bueno, tuve que ponerme a estudiar. Encima tuve que armar los programas, porque no había programas. Se estaban dictando las materias pero no había un programa. Ese año compartí con Alejandro como profesor. Él daba Estética Literaria, Historia del Teatro Argentino e Historia del Teatro Universal. Esa suplencia mía que comenzó en marzo iba a durar supuestamente más de un año, pero Ríos volvió en diciembre. Y en ese momento se estaba terminando de elaborar la transformación de la Escuela. En el '89/90 se creó la Carrera de Actor-Actriz y el Profesorado se creó *a posteriori*, dos años después. Y cuando se termina de crear la carrera tengo que incorporarme a la Escuela para terminar el cursado del plan anterior. Y a la altura de formación en que yo estaba no había más alumnos, así que me pusieron tres profesores-guía. Entonces tenía a Alejandro, de profesor guía en todo lo que tenía que ver con la parte teórica; a Carlos Ríos en Escenotecnia-Luminotecnia, Maquillaje y Producción de Espectáculos y Legislación Teatral, materias que yo ya había dado como profesor (*Rie.*) pero que tenía que cursar. Ellos eran mis profesores-guía, lo que no quería decir que fueran los profesores de esas materias. Yo tenía que rendirles cuenta a los profesores-guías pero después había otros profesores frente a los cuales tenía que rendir las materias. Entre ellos estaban Gerardo Pennini, Cecilia Lizasoain y Cristina Mancilla.

Ahí lo tuve a Finzi que me daba el segundo nivel de idioma Francés; Calafati me daba Historia del Arte Universal. Ahí lo conocí a Finzi desde otra faceta. Porque yo no había tenido mucha relación con él, excepto cuando convivimos un período de la transformación de la Escuela, si bien yo no estaba en la Escuela sino que iba a escuchar las voces de la Escuela. Yo estaba como la supuesta figura del egresado inserto laboralmente: no había egresado de la Escuela, no tenía título y había estado inserto laboralmente en función de un plan que se implementó y se llamó a concurso y lo gané, que fue el P.E.P. [Plan Educativo Provincial] allá

en el '84/85 con Rubén Maidana. Era el alumno más avanzado que había en Neuquén en función de la formación docente. Ah, también tuve de profesora a Vicky Murphy y trabajé con alumnos que estaban en primer año, en el montaje de la puesta en escena de mi obra, que eran Javier Santanera y Gabriela Díaz. La obra era *Cambiamos los papeles*, de Julio Ardiles Gray.

Y a Finzi -digo- en la faceta en que yo lo conocí hubo discusiones y demás. Después lo conocí como profesor. Yo, de Finzi, como profesor de la Escuela te digo que tengo la imagen de un tipo muy rígido, muy jodido. Tenía toda una fama. Yo no lo conocía pero en esa instancia, cuando me da Francés, lo sufrí. Me maltrataba, mal. (Ríe.) Tengo algunas anécdotas que me han contado. Pero era -yo creo- un personaje que él también montaba. No sé si él era así.

A mí me pasaba que en el ámbito donde yo estaba estudiando, que era en la calle Leguizamón al 300, no había espacios privados. La Escuela era un gran salón con aulas separadas por tabiques de 1,50 m de alto. Entonces, lo que él me decía, sentado, no solo lo escuchaban todos los otros del Departamento de Plástica y resto de la Escuela sino que arriba había una pasarela que comunicaba con algunos sucuchos que había -la Dirección y la Rectoría- y allá arriba se ponían todos en la baranda y miraban y escuchaban: “¡Ahhhh...! ¡Cómo va a pronunciar así! ¡Vaya y estudie!” (Ríe.) Y cerraba el libro. (Ríe.) Ya era un tipo grande yo, a punto de ser papá. Hacía un sacrificio enorme para terminar la Escuela. A mí me causaba uff... un pudor enorme y un grado de impotencia tremendo. Y te voy a contar algo que me pasaba en la adolescencia: en la secundaria no me presentaba a rendir por miedo al ridículo, y no por no saber. Y acá, con Finzi eso se potenció.

Lo conocí en esa instancia que era su otro perfil, o al menos yo ahí vislumbré otro perfil. Bueno, fue un sufrimiento... (Ríe.), hasta que di la última materia, que fue otra de las instancias de conocimiento sobre él. Yo lo respetaba muchísimo. Creo que tiene que ver con ese respeto que surge del desconocimiento del supuesto conocimiento que el profesor manejaba. Había una especie de decir: “Bueno, es un tipo que sabe un montón”. Y yo me sentía una hormiguita. Y las últimas dos materias que tenía que rendir fue en dos días consecutivos, el 17 y 18 de diciembre. Una, con Calafati, y otra, con él; pero estaban los dos en las dos mesas. Entonces, eso era como... uff. Y ahora me acuerdo: Calafati me daba Historia del Arte Universal y Finzi, Historia del Teatro Universal. Yo tenía que rendir el 17 a las 20 hs del año '91. No me olvido más porque ese día nació mi hija.

A las 17 hs fuimos al Policlínico Neuquén con mi mujer y llamé a la Escuela para avisar que no me iba a poder presentar. De modo que a esa materia me la pasaban para el 18. Rendía las dos el mismo día. (Ríe.) Así que, bueno... Mi hija nace. Todo un tema, no había cuna y la tuve en brazos hasta las seis de la mañana. Y a las 7.30 u 8 hs, cuando entró mi vieja y mi suegra, me fui a casa a estudiar. Para Historia del Arte Universal yo había preparado el tema de los incas, y para Historia del Teatro Universal había elegido Shakespeare. Ahhh... (Ríe.) Y me fui a la Escuela a rendir en una mesa de dos profesores, ni siquiera la conformaban tres. (Ríe.) Bueno, ahí no me acordaba ni cómo me llamaba. Te digo, sinceramente estaba destruido. Y me dije: “Y bueno, si no va, no va. Me presentaré luego”.

Y bueno: “Qué quiere rendir primero” -me dicen. (Ríe.) Empecé con Historia del Arte. Por las caras, yo veía que iba para la mierda y en un momento me dicen: “¡Bueno, ya está! Empezar con Historia del Teatro”. (Ríe.) Pavada... Saltaba de Historia del Arte Universal a Historia del Teatro Universal. Empecé a hablar de la historia del teatro... Años después también participé de mesas de examen con Calafati. Y no es mejor ir a rendir con Calafati, más cuando uno no tiene plena seguridad, porque él lo hace entrar a uno en un grado de inseguridad mayor, por la repregunta, entonces uno, en vez de afirmar lo que dijo, empieza a dudar. Y yo

veía la cara de los dos. Y se miraban cuando yo hablaba... (Rie.) Y me digo: “¡Estoy yendo para la mierda!”. (Rie.) ¡Y... duros! O yo los sentía a los dos muy duros conmigo. También me pasaba por la cabeza, si me merecía estar pasando por ese momento.

Y me acuerdo de que Finzi me hace una pregunta sobre *La tempestad*, que hacía poco que se había puesto, por la Comedia Cordobesa, dirigida por Víctor Mayol (1991)⁷. Me acuerdo que la data que tenía de *La tempestad* era de la puesta de Víctor en Córdoba. (Rie.) Así que traté de agarrarme de lo que habíamos hablado con Víctor, de su puesta. Bueno, Finzi empezó a hacerme preguntas y yo... (Rie.) traté de surcar como podía, el mar. Y en un momento dice: “Bueno. Ya está. En realidad, no sé qué piensa Ud. profesor Calafati... ¡Un desastre! ¡Ni para un dos!”. (Rie.) Así, de entrada. “Pero, igual lo vamos a felicitar al profesor” -yo, con esas materias me recibía. “¡Pero... cómo!” -le digo. “Mire. Si Ud. nos promete que va a estudiar Historia del Teatro Universal e Historia del Arte Universal, nosotros lo vamos a aprobar”. (Rie.) Y me felicitaron porque había sido papá.

Esa fue la otra faceta. Un año después empecé a trabajar en la Escuela, y ahí ya compartí todo el trabajo con él, con Mayol, con Calafati. Mayol entró a dar una materia que era Puesta en Escena, del plan viejo, y Ética, del plan nuevo. Yo había agarrado algunas horas, del plan nuevo, y otras del plan viejo, las materias que no agarra nadie, las que había: Maquillaje y Caracterización, Escenografía, Iluminación y Sonido, Producción de Espectáculo y Montaje. Y ahí se produce algo que tenía que ver con el hecho de que en ese período se pone en vigencia la Ley de Continuidad Docente. Había un quilombo bastante grande en la Escuela de Bellas Artes. Y se empieza a debatir. Yo tenía título pero no podía entrar a trabajar porque las cátedras ya estaban todas copadas por gente que no tenía título pero que era beneficiada por una mala interpretación de la Ley de Continuidad Docente. Eso también me sirvió para confrontar con “Los popes”. Mi intención no era dejarlos sin laburo pero yo tenía que pelear por lo que consideraba que era justo.

Es decir, en el seno de la Escuela, cuando yo era colega de Alejandro, lo conocí desde el otro lado. Fue una persona muy generosa en un montón de aspectos, muy comprometido con la Escuela y la tarea, muy crítico también sobre algunas cuestiones que tenían que ver con la Extensión de la Escuela. Él fue el primer Jefe de Extensión de la Escuela. Y vivimos momentos bastantes conflictivos en el hecho de la vida institucional, cuando se estuvo litigando contra el cierre de las carreras de la Escuela de Bellas Artes. El Departamento de Teatro era uno que, conjuntamente con el de Folclore, podía desaparecer.

Y ahí viví una situación que fue altamente conflictiva y dura porque hubo una discusión muy grande que tuvieron Finzi y Calafati contra Víctor. Porque hubo una especie de asamblea del Departamento para debatir, porque Víctor había tomado una postura que iba en contra de los principios ideológicos tanto de Calafati como de Finzi. Finzi le gritó: “¡Vos está loco!”, e hizo todo un análisis de la caída del Muro de Berlín y qué se yo... (Rie.) Víctor, lo que proponía era sacar al Departamento del seno de la institución de la Escuela de Bellas Artes, escindir y negociar por afuera con la provincia. Y la propuesta de nosotros tres era seguir perteneciendo a la Escuela.

La salida de la Escuela de Bellas Artes no solo significaba darle la espalda a la que era la institución-madre, sino un riesgo enorme sobre aquello que podías negociar hoy y mañana podía desaparecer. Ya que todo lo que está dentro del sistema de formación, en Educación, tiene una mediana seguridad de existencia si se pelea desde algún lugar, más allá de los riesgos que se corran y de las condiciones que te pongan; pero depender del Área de Cultura... y con Ortega Castellano...!

Ahí se produce ese conflicto que lesionó un montón de relaciones internas. Finzi hizo un trabajo enorme en el que colaboramos todos, que fue *Historia de una pasión*, un manifiesto que escribió Finzi sobre la Escuela de Bellas Artes⁹. Me parece que también participó Osvaldo Calafati, desde Extensión. Y bueno, ahí peleamos en conjunto el tema del “No a Término” de la carrera. Y ahí surgieron otras cosas, por ejemplo algo que a mí también me hizo tener algunos reparos para con Alejandro, a partir de las Primeras Jornadas de Pedagogía Teatral de la Escuela (1994)⁹. Fueron exitosísimas. Las hicimos en Nahue, con mucha participación de la gente.

Bueno, en esas Primeras Jornadas Provinciales de Pedagogía Teatral¹⁰ que las armamos entre Carlos Ríos, Rosario Oxagaray y Alejandro, en el marco ese me entero de que Alejandro y Rosario habían ido a registrar, con derecho de autor, una propuesta de implementación de teatro que era un trabajo que habíamos desarrollado desde lo institucional, con mi aporte de la experiencia transitada en la Escuela Nro.101, que en esa época era una escuela semi rural, y en la que yo laboraba desde hacía casi cinco años. Era la única escuela pública que tenía Teatro como materia; está ubicada en Valentina Norte, sobre la ruta, antes de llegar al Aeropuerto¹¹.

Bueno, pasando a otro tema. Como compañero, en la Escuela de Bellas Artes, de Alejandro yo no tengo nada que decir. Vuelvo a decir: para mí fue un tipo que se comprometió muchísimo sostenido por el apasionamiento. Fue muy defensor de la Escuela en muchos aspectos durante mucho tiempo, al defenderla de los ataques que se le puede hacer a cualquier institución, no siendo obtuso sino desde el punto de vista de la fundamentación del por qué era necesaria la existencia de la Escuela como institución formadora.

Bueno, y vuelvo a la época del Teatro del Bajo, a la época en que nosotros trajimos al Teatro Tascáble y al Potlach cuando, de ese Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico en Bahía Blanca(1987), se vinieron ellos con nosotros. Yo, en ese momento, en el Teatro del Bajo estaba dictando un taller de teatro, taller que tenía una continuidad de tres años, y el grupo seguía siendo el grupo estable del taller y por esa época estábamos transitando el principio del tercer año. Yo estaba haciendo una serie de trabajos de investigación -si se quiere- que, como eran trabajos avanzados, todos tenían que ver con el perfil de la formación que nosotros habíamos tenido en el Teatro del Bajo. Yo me había valido de un montón de cosas que había aprendido con ellos, que había absorbido y que eran volcadas al taller para ser consecuente con la línea de formación. En ese momento, en el equipo de formación estábamos con Cecilia Arcucci, había estado también Julito Cortés que se había vuelto a Olavarría, “Beto” Mansilla también, en otra instancia.

Y yo sostenía ese taller y estaba leyendo a Albert Camus (*Nombre que replica en francés mientras aclara: “Como diría Finzi”*). Eran dos cosas de Camus, una, la novela *La peste* (1947), y la otra, la obra de teatro *Estado de sitio* (1948), en paralelo. Y empecé a descubrir algo, que Camus llevó a texto dramático la novela de *La peste* porque coincidían las fechas. Eso me pegó tanto en la cabeza por el Alzamiento de los Carapintadas (1987). Y yo estaba haciendo un trabajo en esa misma época en que vinieron los del Tascáble y el Potlach (1987). Yo estaba haciendo un trabajo de rescate de texto de *Estado de sitio* y de situaciones de *La peste*, para crear un laburo para el taller. Entonces yo tenía una máquina -y la tengo todavía- así grandota, donde transcribía. Esto del Golpe de Estado a mí me partió el coco. Leía *Estado de sitio* y era la situación que se estaba jugando en ese momento acá, en la Argentina. Yo había hecho una liga enorme entre lo que estaba leyendo y lo que estaba sucediendo. Y hasta más, no sé por qué, uní un discurso del “Felices Pascuas” de Alfonsín con un discurso de *Estado de sitio*.

Bueno, hice este rejunte y se lo llevé a Finzi... (*Ríe.*) para que me lo... (*Vuelve a reír.*), o sea, para que le dé una mirada porque yo quería saber si reúne la requisitoria de una mínima estructura dramática. (*Ríe.*) Y me sacó cagando. (*Imitándolo*): “¡Dedicate a actuar!” y plaff, me tiró a la mierda la obra: “¡Vos, dedicate a actuar! ¡Qué te vas a poner a escribir!”. (*Ríe.*) En realidad mi intención era que le dé una mirada porque además yo había introducido otro texto, una obra de Peter Brook, que había recibido de España, con la Revista El Público, que salió en esa época. En esa época, para nosotros era el *sumum* porque no había aquí revistas de teatro. Venía la revista y el cuadernillo, como hace el INT. ¿Viste los cuadernillos que el INT hace ahora?

Bueno. Ahora no recuerdo la obra de Brook pero es muy conocida, tiene unos textos de cultura oriental e imágenes¹². A mí me había gustado ese texto y empezaba con ese texto. Y lo que yo desarrollaba desde el punto de vista dramático era que todo eso pasaba en un espacio onírico, en el sueño. En realidad todas las escenas de torturas que se estaban desarrollando yo las había extractado de las obras de Camus, y lo estaba haciendo en función del recurso humano que tenía en el taller y de cosas que habíamos experimentado, muy ligadas a lo que era la Antropología Teatral. Es decir, yo venía con un cúmulo de cosas vistas desde el punto de vista del entrenamiento actoral, y de trabajar sobre las imágenes y demás. Todo esto que yo quería que se reproduzca con textos eran todas cuestiones que, desde el punto de vista técnico, eran habilidades que había adquirido el equipo de trabajo.

Bueno, esos fueron los puntos de relación con Finzi. Ahora, después me di cuenta de que Alejandro es muy así. De hecho hay todo tipo de anécdotas de los estudiantes sobre el proceder de Alejandro que quedaría empapelada la ciudad. Por ejemplo, él se llevaba los exámenes para corregir y a la vuelta les decía a los estudiantes que habían sido... (*Imitándolo*): “¡Un desastre!”. Y los estudiantes le reclamaban: “Bueno, por qué no nos dice dónde nos equivocamos”, y él les decía: “¡No! Le di los exámenes a Danielito para que haga aviones”. (*Ríe.*) O sea que era... ¡Terrible! Mirá la frustración de los alumnos, sintiéndose muy dolidos; pero no obstante generaba una especie de respeto. Yo no sé si de respeto o miedo por otro lado, que hoy eso en la Escuela los alumnos no tienen, miedo ni respeto a nadie, pero que en ese momento ninguno de nosotros se atrevía frente al profesor. Veníamos paridos así, por una formación anterior.

Y la otra forma de relación que tengo con Alejandro fue por el hecho de que Alejandro eternamente me fue convocando cada vez que terminaba de escribir una obra. Eso era una cosa que a mí me daba mucha ilusión porque en cierta forma se me elegía para actuar. Y así fue con varias obras. Había como un reconocimiento de su parte que, sin embargo, siempre terminaba siendo frustrado, y en el seno de la privacidad él me decía los motivos del porqué no había podido ser, por otro tipo de intervenciones que inhibían la posibilidad de que yo me integre a hacer el trabajo en Río Vivo¹³. Sí, Alejandro me proponía en el seno del grupo pero el grupo, no. Directamente tal persona -me decía. Nunca me dijo un porqué. ¿No? Yo los otros días le hice un comentario también a alguien. Le digo: “Bueno, convocame a trabajar”. “¡No!” “Pero bueno, decime por qué”. “¡Porque no! Sos muy conflictivo”.

Yo te voy a hacer quilombo si vos hacés cosas con las cuales no acuerdo. Lo que está muy acostumbrada la gente es que te callés la boca, agachés la cabeza y sigás caminando. Por otro lado, yo he tenido una devolución de gente con la que he trabajado, que dice: “No he conocido actor más disciplinado y comprometido que vos”. El que laburó conmigo lo sabe y el que no, dice: “¡No! ¡Porque no!”. Es porque no me conoce, por un discurso que se va construyendo sobre mí. Y por supuesto, yo no estoy exento de construcciones sobre mi persona

como yo también hago las mías sobre otros, y a veces me equivoco, y tengo que reconocerlo y retrotraerme.

Pero en el caso de Río Vivo, yo con el tiempo lo deduje. Y lo deduje a partir del perfil de las personas del grupo, porque por parte de Alejandro... Es más, él hasta me traía una copia de la obra apenas la terminaba de escribir. Me daba una copia de su máquina, con ese error que tenía siempre que no sé qué letra era que la marcaba medio centímetro más abajo que la otra. (*Ríe.*) Tenía una máquina que escribía para el caracú. Y yo la leía. Y como lo sigue haciendo hasta el día de hoy, él quiere que yo opine. Y yo, en realidad, no sé si es válida mi opinión acerca de la lectura de su obra. Le puedo decir: "Me gusta", aunque no sé de dónde uno se puede agarrar para hacer esa obra. Y él hacía eso con todas las obras, y de hecho, después, cuando las edita, me trae el libro, y dedicado.

¡Pero esta imposibilidad de entrar en Río Vivo...! Primero, cuando se hizo *Benigar* (1989), te estoy hablando de hace mucho. Y luego la otra... y la otra... y la otra... "Y esta obra yo la escribí para vos", decía Finzi. Y nada... y nada... (*Ríe.*) Él no manejaba el grupo. Yo creo que el que mayor voz tenía era Daniel. Y no me parece raro porque fue la persona fundadora del grupo. Y bueno, sí, la imposibilidad estaba dada por Daniel. Yo hice una deducción que puede ser totalmente loca, equivocada y demás; pero, después de ver los trabajos, yo veía que Daniel no podía tener una figura que pudiera competir con él.

Y de hecho pasó esto, por ejemplo, cuando se puso *Bairoletto y Germinal* (1996), que no se puso con Vitulich como protagónico. Esa obra se hizo con el grupo Las Dos Lunas, de Roca, con Gabriel Urweider, Pablo Donato, Marcela Cánepa y Javier Santanera. Y a mí, ahí se me había convocado también. Bueno, y después, cuando no está Vitulich, ¿quién dice "no"?, ¿José Luis Valenzuela...? pensando en quien la dirigía. Bueno (*Ríe.*), pero ese "no" quedó como estandarizado. (*Ríe.*)

En ese momento no estaba Vitulich, por eso se me había convocado. Las últimas veces yo ya sabía qué pasaba, por los dichos de Alejandro. Y ya sabía cómo era el rito. Alejandro terminaba de escribir la obra y me decía: "Luis, tenés que hacerla vos. Yo lo voy a proponer". Yo me entusiasmaba, porque para mí también hacer una obra de Finzi era un desafío. Después me enteraba de que ya habían empezado el trabajo y no me llamaban. Y Alejandro venía y me decía -¡En eso, era un caballero!- "Mirá, imposible porque....".

De hecho, la primera vez que trabajo, con la reposición de *Bairoletto y Germinal* (1997/98), fue cuando Alejandro vino y me dijo: "Yo voy a volver a proponerte, pero el que te va a venir a hablar no voy a ser yo. El que tiene que hablar con vos es Vitulich". Y nosotros habíamos tenido esa relación que te contaba sobre el tema de la continuidad del Profesorado en la Escuela de Títeres. O sea, habíamos tenido una relación laboral desde el punto de vista institucional. Y no me olvido más porque fue también un hito el día en que marchamos con ATEN [Asociación de Trabajadores de la Educación del Neuquén] por la toma del puente. Esa huelga larga que nos desalojó con bombas la Gendarmería. Estuvimos como treinta y picos de días de paro. Íbamos a la marcha, caminando con la bandera de la Escuela de Bellas Artes y de la Escuela de Títeres, todos juntos. Íbamos caminando Daniel y yo, y ahí Daniel dice: "Después necesitaría que nos juntemos a conversar algo. Necesito hablar con vos". (*Ríe.*) Yo ya sabía cómo venía... Y ya en el puente armamos toda una organización de defensa por si nos venían a desalojar. De hecho estábamos Daniel y yo como la parte de los coordinadores del cordón, y estábamos a cargo de escapar con ese grupo de gente para el lado de Barrio Sapere. Bueno, estábamos todo el tiempo juntos ahí, convivíamos, y ahí, en el marco de esa lucha, Daniel me comenta: "Mirá, estuvimos viendo... Hay un proyecto de Río Vivo para ir a Europa, a un

Festival... Me gustaría que vos pudieras hacer el papel de Doble Faz... Lo va a dirigir Valenzuela. Estamos buscando dónde ensayar. Se habló con el Piaget, un colegio que está junto al río...". Y bueno, ahí fue cómo entré. Empezamos a reunirnos, a hacer toda la parte de producción.

Y a José Luis yo lo conocía de las primeras veces que vino acá a Neuquén. Me acuerdo de que el primer seminario o taller, que yo no me anoté aunque tenía muchas ganas de hacerlo, él lo hizo en el subsuelo del Gimnasio del Parque Central. Ahí montó el seminario. Entre los que lo hicieron -me acuerdo- estaban Vilma Chiodín y otra gente más. Después lo conocí, en otra oportunidad que ahora no recuerdo. Bueno, a la primera versión de *Bairoletto* y *Germinal* (1996), yo la había visto. Y con mi entrada en Río Vivo tengo la primera experiencia con Finzi. De todos modos, el trabajo era bastante relativo porque yo no tenía que crear absolutamente nada. Yo tenía que reproducir. Por supuesto que hice el personaje de Doble Faz con otras características, y la obra también tuvo otro vuelo porque toda la gente era nueva. El único que permanecía era Santanera. Después estaba Vitulich, Lara Acosta y yo.

Empezamos a trabajar. Tuvimos varios encuentros de charlas sobre la obra. Vimos un video, aunque no sobre la obra. A mí Valenzuela me dio un material de registro de video, que tenía que ver con un par de películas. Una fue *Cabaret*, con el personaje del presentador que canta "Money, Money". Él me dijo que vea tres películas. Yo ahí fui viendo el tema del perfil del personaje. Tenía que ser muy histriónico, y jugar las dos caras: la cara del seductor y la del malvado. Bueno, ahí Alejandro no participó en absoluto, solo en el marco de la producción de la obra.

A Europa fuimos, pero acá pasó algo en el medio, bastante dramático, que fue la muerte de Daniel, unas dos semanas antes de partir. El día que fallece Vitulich -en realidad el día anterior- nos habíamos juntado a pergeñar los últimos detalles del viaje. Fue dos días antes. Él tenía el protagónico de *Bairoletto*. A *Germinal* lo seguía haciendo Santanera. Lara hacía la Virgencita y yo hacía Doble Faz. Una semana antes de irnos él fallece. Dos días antes de su muerte nos juntamos en la casa de Alejandro. No sé si hicimos un asado, una comida... No me acuerdo. Ahí se había empezado a listar algunos detalles del viaje, entre ellos estaba el hecho de que yo tenía un problema en la cadera y yo en la obra saltaba desde una altura de casi dos metros: yo aparecía arriba y tenía que saltar, y el traumatólogo me había dicho que no caiga más con la pierna izquierda porque tenía un problema en el asiento del hueso del fémur, que está lesionándose cada vez más. Y bueno, entonces tenía un proceso de inflamación. Doble Faz era un personaje con un estado físico muy particular. Yo tenía que andar a diez centímetros del piso, y con un grado de repentización, porque era esa historia de Doble Faz que de pronto, pum, aparecía acá o, chum, aparecía allá.

Bueno, el trabajo estaba avanzadísimo. Nosotros hacíamos una función acá y partíamos. Estábamos en la casa de Alejandro y ahí, cada uno le dice a Laura [Laura Vega, la esposa de Finzi] para preparar un botiquín porque nosotros nos íbamos sin cobertura de seguro social¹⁴. (*Ríe.*) Íbamos a la buena de Dios. Teníamos el pasaje, nada más. (*Ríe.*) Entonces a mí se me designa para que haga los trámites para tener el carné profesional para poder manejar allá, en Europa. O sea que teníamos algo así como comisiones, roles. Y ahí Laura nos hace una especie de preguntas sobre qué afecciones tiene cada uno, para conformar un botiquín de medicamentos para llevar. Yo, además de la cadera comento lo de mi alergia; tenía que cuidarme del frío porque íbamos en invierno. Y ahí me acuerdo de que Daniel dice que a veces se le duermen las manos, los brazos. Bueno, entonces comienza la historia de que tiene que dejar de fumar. ¡Fumaba mucho, Daniel! Laura se encargaba de armar ese botiquín. Al otro día yo me iba a Junín de los Andes. Y esa noche, Daniel tenía un asado de despedida con unos

amigos. Ya se había ido, Daniel, unos días de campamento con sus hijos. Así a modo de despedida, para estar solo con ellos y prepararlos porque nos íbamos por más de un mes.

Bueno, yo me voy a Junín. Al otro día a la mañana me levanto, mi mujer se va con mi cuñada al supermercado, vuelven ellas con el auto y a los tres minutos estaciona un patrullero de la policía. “¿Ustedes hicieron alguna caída, con el auto, que las viene siguiendo la policía?” Se baja el tipo y pregunta si ahí estaba o vivía o conocían a Vitulich. Y yo... o sea... (*Ríe.*) Le digo: “No. Está equivocado”. “Recibimos un llamado -dice- de la policía de Zapala que se comunicaron con Saccoccia, y de Saccoccia a Junín, que... que falleció Giustincich”. Y yo pensé en mi viejo, que vivía solo. “¿Cómo?” -le digo. “Póngase en contacto urgente con este número de teléfono”. Era el número de Finzi. Entonces bajo al centro, a un locutorio, llamo a Finzi y Finzi me dice: “Esta mañana falleció Daniel”. Era cerca del mediodía. “¡Es una mentira!” -le dije. Yo no lo podía creer. Entonces vuelvo, mal, y le digo a mi mujer: “¡Vámonos! ¡Vámonos ya! ¡Falleció Daniel!”.

Yo no me acuerdo si Alejandro me había dicho cómo murió. A mil, desesperado, todo el viaje pensando que no podía ser. Habíamos estado con él la noche anterior. Llego a Neuquén, dejo a mi familia y me voy a Cipolletti, al velorio; creo que no lo habían llevado todavía, creo que no. Estábamos con Lara y Santanera, con David Zampini que estaba también, y con Alejandro. Después fuimos a la casa velatoria. Y ahí me entero de que él comió el asado y se acostó como a las cuatro o cinco de la mañana, se levantó a las diez de la mañana, u once, desayunó con “Chivi” [Silvia Hafford], con sus hijos y se metió al baño a bañarse. Y bueno, no paraba nunca el calefón, entonces “Chivi” creo que dos o tres veces le dijo a Daniel: “¡Dale, ya!”. Y lo manda al hijo, a ver. “Andá al baño a ver qué pasa que papá no...”. El hijo entra y lo encuentra tirado... (*Bajó su tono de voz por lo que no se entendió lo que dijo, luego continuó.*)

Ahí estaba esto de que se le dormía el brazo, o sea que estaba en proceso... Ese fue un golpe durísimo para el grupo. (*Nuevamente bajó su tono de voz.*) Y bueno, después de que pasó el tema del velorio, del entierro, en realidad nosotros durante ese tiempo mismo del velatorio nos juntamos a conversar a ver qué íbamos a hacer. Fue una charla muy sentida. Analizando, un poco tomó la palabra Alejandro y él dice que había hablado con “Chivi” y que “Chivi” dijo que teníamos que hacer el viaje, que no podíamos abandonar el proyecto. Se habló de convocar a Gabriel Urweider. De eso se encargó Alejandro y Valenzuela. Y seguimos adelante esa semana. En todo ese viaje a Europa estuvo presente Daniel. Por donde pasábamos, Daniel ya había estado en otra gira. Y se hacía mención a las cosas que decía o hacía Daniel en esos lugares.

La entrada de Urweider fue muy traumática al grupo porque uno ya tenía el montaje con alguien como Daniel, y aquel era un desastre. A mi personaje no le pasaba lo mismo. No me la creía ni yo. Era como enfrentar a nadie. De todas formas, uno, al trabajo, lo vivía interiormente. Pero el trabajo con un nuevo actor fue muy difícil, fue muy difícil. Yo no lo conocía a Urweider, para nada; no había tenido ningún trato con él, y de entrada, pum, no le encontraba la mirada. (*Ríe.*) ¡No lo encontraba al otro!

Bueno, en todo el viaje estuvo presente la figura de Daniel, y en cada presentación se le hizo un homenaje, se dijeron unas palabras para con él. Ahí también yo creo que Alejandro sufrió muchísimo la pérdida de Daniel. Daniel era su... su... ladero. El viaje, para mí, fue todo muy nuevo. Una experiencia muy gratificante. Y para mí también era muy gratificante en otro sentido, primero, porque era la primera vez que iba a Europa. Yo no lo podía creer. Todo me llamaba la atención. Lo viví muy a flor de piel, todo. Como grupo funcionamos bien, en general. Desde el punto de vista artístico fuimos percibiendo pérdidas. ¿No? Con *Bairoletto* y

Germinal -digo. Fuimos teniendo pérdidas y cosas que se fueron notando y dieron momentos para la discusión entre el dramaturgo y el director, y entre nosotros mismos si bien nosotros no discutíamos pero se notaba.

A mí ya se me había planteado un problema en Colonia, porque el lugar no era el adecuado para hacer lo que yo hacía como Doble Faz. Los ámbitos en los que yo transcurría con el personaje no estaban, era imposible. Entonces hablo con Valenzuela y le digo: “¿Qué hago?”. “Tenés plena libertad. Aparecé y desaparecé de donde vos quieras”. Era un tipo *café-concert*, un espacio muy grande con mesas, sillas y sillones. Era todo un sótano, tres pisos debajo de un edificio que había montado un argentino que era de acá, de Neuquén. Era así, un reducto que estaba subdividido en partes y había un lugar grande donde él había hecho una especie de entarimado y ahí había mesas y sillas y una escalera caracol que bajaba. Arriba de esa escalera estaba la oficina de él. Creo que Finzi y Valenzuela se quedaban a dormir ahí.

En ese lugar se mantuvo prácticamente todo con la excepción de que yo ya no aparecía allá, arriba, ya no saltaba, sino que aparecía de distintos lados, y es más, me integré al público. Me sentaba, con el rifle acá, entre la gente. (*Ríe.*) Y la gente me miraba y yo tenía un *winchester* encima (*Ríe.*), verdadero, (*Ríe.*) cargado con balas de salva, y desde arriba lo bajaba a Bairoletto, pum, cuando quería escapar.

Estaba entre los espectadores el director del Teatro Estable de Colonia. Es más, cuando nos sentamos en la mesa a comer después que embalamos todo -porque era esa la mecánica: terminaba la obra y embalmábamos todo- el tipo dice: “Bueno, ¿y dónde están los actores?”. Entonces el traductor le dice: “No. Ellos son los actores”. “No. Ellos son los que desarmaron. ¿Dónde están los actores? ¿No van a venir?” (*Ríe.*) “Ellos son los actores y los que desarmaron” -le contesta. (*Ríe.*) Más, el director del Teatro Estable de Colonia hablaba en ese momento de que tenía no sé cuántos millones de presupuesto -no estaba el euro todavía- y no lo podía creer. Él hablaba en alemán y alguien un poco lo traducía. Y en realidad, dos cosas alabó: primero, el hecho de la calidad artística de los actores: se hablaba de la interpretación. Alabó un poco el tema de que las escuelas argentinas estaban por sobre la actuación de las escuelas europeas. Y segundo, no podía creer que a todo eso nosotros lo hayamos armado y desarmado en dos minutos. Entonces, no podía creer que el actor también armaba y desarmaba. El actor ahí, en Alemania, no toca nada. A esto él lo contraponía con el presupuesto que ellos tenían mientras que... (*Ríe.*), atado con alambre, nosotros hacíamos lo que hacíamos.

Bueno, ahí en Colonia se dio esa particularidad de que yo, a pesar de que me accidenté mal, en la penúltima escena, salí a saludar con la cara prácticamente quemada. (*Ríe.*) Hasta se me habían borrado las pestañas. (*Ríe.*) Porque había un efecto especial que yo hacía, cuando el personaje habla de que le pone una bomba a la fundición. Yo había armado un efecto especial que tenía que ver con una latita con un montoncito de pólvora negra. Y había calculado a partir de un papel -una servilletita como esta- cuánto tarda esa servilletita en consumirse y prender la pólvora para que cuando diga “la bomba”, pum, aparezca el hongo de humo de la bomba. Pero ahí en Alemania no daba la altura, porque yo a eso lo ponía sobre la casillita de la Virgen, en un lugar más abajo. Entonces la estoy preparando, prendo la servilletita y, como se ve que se fue quemando de arriba hacia abajo, prendió abajo y me explotó acá. El humo, el efecto, se vio igual pero yo, atrás, me quemé toda la cara. No veía nada, no veía nada. Lara estaba afuera, ahí atrás. Le digo: “No veo nada. ¡Me quemé! ¡Me quemé!”.

Era una cosa... Entonces yo tenía que salir en la última escena, la escena donde Doble Faz sale y mata a Bairoletto. Salgo a escena, pero yo no sabía si tenía toda negra la cara. (*Ríe.*) No tenía espejo para mirarme, no tenía nada. Lo que sí fui corriendo hasta un lugar -porque

Lara me dice: “¡Andá al baño y mojate! ¡Andá el baño y mojate!”- fui corriendo hasta un lugar donde había un lavatorio así, chiquitito, y empecé a tirarme agua así, bum... bum... bum... y ya tenía que volver porque tenía que entrar a ese sector que estaba todo tapado con esas telas simulando el desierto. Salí corriendo, me mojé y salí a escena; pero igual, no aguantaba el ardor. Más, luego salimos a saludar. Aplausos. Fue muy aplaudido el trabajo. Luego me puse a desarmar y viene una de las chicas y me dice: “¡Qué te pasó!”. “Me quemé con pólvora” -le dije. “Ponete ya una campera, te llevo a una farmacia donde también tiene atención para comprar algo para ponerte”. Y me llevó en su auto, a la farmacia. Me pusieron crema. Cuando volví tenía la cara, así. Se me había hinchado todo. (Ríe.) No tenía cejas, ni pestañas. Todo se me había quemado. En esa época yo no tenía barba ni bigote. Pero el pelo, tenía todo quemado. (Ríe.)

Bueno, y después compartimos esa cena y nos fuimos. De Colonia volvimos a Bruselas y ya de Bruselas nos pegamos la vuelta. De ahí nos íbamos a Cracovia, a Polonia. Bueno, no, en Polonia salió bien. Salió bien la función que hicimos ahí, salió bien. Tuvimos algún tipo de problemas con los técnicos del teatro, una basura los tipos, re-jodidos.

Y ahí después hicimos una función adaptada, veinte minutos de la obra con distintas escenas, para el Director del Festival de Varsovia -que vino de Varsovia a ver la obra y se equivocó, vino el día anterior- e hicimos la función para él solo. ¡Va! ¡Veinte minutos! Nosotros en ese espacio habíamos convenido que armábamos todo y nos íbamos a Cricot, a la sala de Kantor. De hecho trabajamos en el primer teatro donde trabajó Kantor, en Cracovia, el Teatro Rotunda. Y yo quería ir a ver todas las cosas: el Museo de Kantor. Pero bueno, el viejo boludo este... ¡Hacer la obra para él! (Ríe.) ¡Yo lo quería matar! Y terminamos cuando Valenzuela dijo: “Listo! Ya está!” ¡No! Zampini estaba ahí, que hacía de traductor, y dijo: “¡Listo, chicos!””, nos cambiamos así, fum... fum... fum... fum y agarramos al profesor español que era de la Universidad de Cracovia, que era el que nos llevaba y nos traía a todos lados -en realidad, manejaba yo la *combi* pero él me decía por dónde ir- y nos fuimos. Nos quedamos hasta casi dos horas antes de la función.

Fuimos Urweider, Santanera, yo, Lara y el español. Fuimos a Cricot 1 y Cricot 2. En realidad estaban como en una isla porque el río daba toda una vuelta así... Tengo una noción del lugar porque antes de cruzar el puente para ir al pueblito este que sería como la parte más vieja de Cracovia, nos llevó a un hotel, al frente, un hotel de una multinacional, y el tipo pidió permiso para que nos dejen subir hasta el último piso, arriba de la terraza. Entonces, desde ahí apreciamos esos edificios muy... muy rusos, que había en ese casco. Ahí él también nos explicó por qué habíamos ido a ver las minas de sal. Toda debajo de Cracovia está la mina. Son doscientos kilómetros de túneles y tiene siete niveles. Hay una catedral, un hospital, un lago ahí adentro. ¡Es una cosa...! Y nosotros queríamos ir a Auschwitz, que está a quince kilómetros. Pero el tipo no nos quiso llevar a Auschwitz. Él decía que quería mostrarnos una de las maravillas del mundo, por donde pasaron todos los presidentes rusos, que era un lugar que ellos estaban queriendo declarar “Patrimonio Universal”, y que es la mina eh... (Pronuncia un nombre en otro idioma:) Wieliczka.

Y bueno, fuimos. La última vez que bajaba el ascensor, fue por nosotros, aunque no nos querían dejar entrar. Le dijimos que habíamos venido de Argentina, entonces nos dejaron pasar a nosotros y a un yanqui. Fue una visita guiada. En realidad fuimos bajando por la escalera y después subimos por ascensor. Entonces nos iban diciendo en qué nivel estábamos. Yo pensaba que había ciento cincuenta metros de tierra para arriba y me quería morir. Eran túneles por donde transitan camiones. Sí, tiene doscientos kilómetros de túneles pero los niveles de altura,

creo que llegan a trescientos metros de profundidad. Los túneles van bajando y en cada nivel hay distintas cosas. Los túneles están revestidos de sal de piedra hasta una capa así, después empieza la roca. Y a esa sal no la sacan porque eso es lo que sostiene la bóveda, más allá de que está apuntalada y demás.

Esto viene -nos explicaba- del tiempo de los otomanos, y que la sal, antes, era... preciosa! Yo tengo ahí un catálogo que traje. Llegamos a una catedral. ¡Una catedral, esculpida en la sal, con sus arañas, con sus mosaicos que eran hexágonos, con todas las estatuas! Y si vos ponés una luz del otro lado, se ve, o sea, la luz traspasa, se ven las imágenes. Hay un cuadro de *La última cena* que, desde donde lo mires, los personajes te miran. Está esculpido por dos hermanos que son los que hicieron la catedral. ¡Los barcos, todo hecho de sal! ¡Es una cosa...! No sé si hacía setecientos años que se estaba explotando esa mina. En el nivel cuatro hay un hospital para enfermos bronquiales. En el último nivel hay una sala para los espectáculos, como un lugar donde la gente va a casarse. ¡Todo, allá abajo!

Bueno, ¡toda una historia riquísima! Estuvimos como tres horas. Llegamos a un lugar que estaba todo oscuro y cuando vas llegando te prenden la luz y ves así como un precipicio allá y abajo todo un lago, con botes, y decís: “Esto está a doscientos metros debajo de la tierra!”. Bueno... ¡una cosa! Porque a nosotros nos dijeron: “Bueno, los voy a llevar a una mina de sal”, y yo me decía: “¿Vos sabés los salitiales que tenemos en Argentina? ¡No me hinchés las pelotas!”. Después, cuando vi eso, ¡no lo podía creer! ¡No lo podíamos creer! Quedamos...

Luego fuimos al Cricot, nos volvimos e hicimos la función en el sótano. Pensamos que no iba a haber nadie y se llenó el teatro. Era un teatro viejo. No hay aquí una referencia pero era como ir al Club Pacífico, de ese estilo viejo pero en forma circular, y con un escenarito fijo en un lugar. Se llenó. Mucha gente de la Universidad de Cracovia. En esa Universidad tienen el idioma español. Entonces había muchos hispano-hablantes. Se entregaba un programa que tenía una traducción pero muchos que no sabían castellano -entre nosotros, Lara, Zampini y Valenzuela hablaban inglés, y Finzi, el francés- planteaban que la obra, más allá del texto, había quedado clarísima. Para nosotros también fue impactante porque no teníamos un nivel de expectativas respecto de la gente. Pensamos que no iba a ir nadie, encima había que poner sillas. Pusimos unas cinco o seis filas o un poco más, y después entró a caer gente y gente y comenzaron a poner sillas y poner sillas y no podíamos empezar porque seguía viniendo la gente. Así que fue una experiencia hermosísima.

Ahí el Director del Teatro de la Universidad de Cracovia -no me acuerdo ahora su nombre- con el grupo, macanudísimo, fueron los anfitriones. Después nos fuimos a cenar comida autóctona. Todas las comidas con productos de las guerras, alimentos con los que pudieron pasar la hambruna: repollo, papas, pepinos. Y después una comida que se hace durante tres días: una carne que se va cocinando, que tiene un olor muy fuerte. (*Ríe.*) Yo no la elegiría nunca. Sí, la carne se termina por deshacer. Carnes distintas, de cerdo, de pollo, de pavo. Le dan una cocción. La dejan hasta que se enfría, no sé cuántas horas. Después le dan otra cocción, y así... pero es como que hay un proceso de preparación. Y la sopa de tomate que es como hacés para los tallarines, la pasás por la licuadora y te la tomás, caliente. (*Ríe.*) Y después vodka, vodka, vodka... ¡No! ¡Bárbaro! Ahí pudimos hablar con los chicos del grupo, que eran todos muy jovencitos, bueno, nosotros también. Estuvimos ahí hasta tarde y después paramos en un lugar que era como un albergue estudiantil. Era un edificio de tiras como de tres pisos. Teníamos un límite de horarios para salir y entrar. Hacía poco que se había modificado la historia del comunismo, entonces había un resabio comunista de la puta madre... Entonces, no podíamos salir. Queríamos ir a un casino; pero no, teníamos que quedarnos adentro, aburridos

en las habitaciones, escuchando radio que no entendíamos. (Ríe.) ¡Bellísimo!

En todo ese viaje, Alejandro, ahí en Cracovia, terminó de construir un personaje; porque yo le decía que él estaba construyendo un personaje. Me acuerdo de que se compró un sombrero y, cuando apareció en la plaza (Ríe.) caminando con ese sombrero, chocho él (Ríe.), nos mirábamos con Valenzuela y nos decíamos: “¡Le puso la frutillita!”. (Ríe.) Después también nos intrigaba mucho cuál era su hacer en Bélgica, Bruselas. Alejandro empezó a dar charlas y cursos. Cuando lo fuimos a buscar, con Lara quedamos en encontrarnos en tal lugar del edificio, inmenso, unas escaleras...! Y ahí me acuerdo de que fuimos al botánico, que estuvimos recorriendo algunos lugares con Alejandro, estuvimos en un montón de museos. Ya estábamos podridos de ver cuadros y pinturas y cosas...! Y... ¡bárbaro! ¡Fue una experiencia...!

Sí, en realidad él ya tenía los contactos. En realidad en Cracovia se dio esta historia de que -si bien nosotros no éramos partícipes directos porque no participamos de las charlas- había una propuesta de una coproducción, entre un director que hablaba francés y Alejandro. Había una propuesta abierta de generar un ámbito de coproducción con la gente de ahí, de la Universidad, entre ellos y nosotros, que íbamos como parte de la Universidad del Comahue. Entonces, la historia pasaba por el hecho de que se asumió el compromiso de que a nuestro regreso acá, Alejandro iba a producir una escritura que íbamos a estrenar e íbamos allá, con una permanencia de seis meses, y no solamente con giras en Colonia y otros lugares de Europa, y participación en Festivales y demás, sino también con el compromiso de que durante esa estadía se produjese en conjunto con ese grupo para que después el grupo venga acá. Y se volvió con esa idea.

De ahí surge la historia de *El secreto de la isla Huemul* (1997). Esa fue la obra que escribí. En paralelo, nosotros hicimos el desarrollo de un proyecto que presentamos a la Universidad, con talleres, con capacitación y con producción. En el marco de ese proyecto se hace la producción de *El secreto de la isla Huemul*. La Universidad nos cede el espacio del Salón Azul de la Biblioteca. Ese era el ámbito donde nosotros ensayábamos, cuatro horas por día. Yo dictaba un taller. Santanera creo que también otro, y Lara y Zampini. Yo tenía muchos alumnos, estudiantes de la Universidad. El taller era para estudiantes. El proyecto estaba propuesto. A cambio de eso nos pagaban..., no te puedo decir pero no significaba nada. Tampoco estaba claro si la Universidad compartiría los gastos de la coproducción, porque creo que el concepto de “producción”, de la Universidad, era ceder el espacio. No había otro tipo de posibilidades más allá de las que nosotros íbamos a generar. De hecho, estaba la posibilidad de volver a tramitar a través de la Cancillería, volver a hacer toda la cuestión del tema del pasaje, todo. No había un compromiso económico de la Universidad. Nada.

De hecho, todo lo que se produjo lo bancamos nosotros. Primero, que la obra en realidad no demandó plata. La plata que demandó fue la de un vestuario mínimo de camisa y pantalón negro que lo hicimos con una modista que consiguió Lara. Compramos la tela, los botones, todo. Esa plata no me acuerdo de dónde salió. Creo que salió de vender espacios en el programa. Y nada más, porque el resto no era nada. Era un balde y una cuchara de albañil, que trajo Santanera, que era con lo que él trabajaba. Yo usaba una pipa, rollitos de papel, lápiz y unos anteojos que me los prestó -y luego me los regaló- Óptica Neuquén, y después me los robaron en la Escuela. Unos anteojos así, muy finitos, muy delicados, que eran del abuelo del dueño de la Óptica. Me dice: “Luis, te los presto”. Yo fui a buscar un par de anteojos para el personaje. Él lo sacó de la vidriera, estaban en exposición. Me dice: “Te los presto”. Cuando se terminó la obra, fui a devolver los anteojos. Me dice: “Es una atención que yo te hago a vos personalmente”. Ahora somos conocidos pero yo, antes, ni lo conocía. Y me los regaló a los

anteojos.

A la obra, Finzi la escribe. Instrumenta el sistema que él siempre instrumenta. Es decir, presenta la obra y la primera lectura de la obra la hace él, en conjunto con los actores. Él escribió la obra teniendo en cuenta quiénes íbamos a actuar. No sé si eso siempre lo hizo Finzi. Tal vez, en alguna sí se imaginó. Acá los tenía. Sabía que actuaba Lara, Santanera y yo. Una obra para tres personajes. Entonces, termina de escribir la obra, nos convoca en su casa, se hace un encuentro, una cena, un asado caracú. Yo asisto con mi mujer. No me acuerdo si estaba también la hermana de Lara. Estaba Zampini ahí, que la dirigió (1998). Después de la cena, Finzi, con todos alrededor de la mesa, la lee y la interpreta, o sea que no solo la lee. Bueno, termina la obra. Los personajes ya estaban repartidos. Terminó la lectura pero yo no sé si lo manifesté ahí -creo que no- a mí me quedó muy clavada la imagen de Finzi haciendo mi personaje. Yo no quería hacerlo así. Era bastante parecido a Doble Faz, pero era mucho más directo. No había ni grado de seducción comparable con aquel, al menos en la representación que hizo.

Entonces yo planteé, en una de las reuniones del grupo, que no quería trabajar con ese personaje que había propuesto Alejandro. No sé, yo me imaginaba, desde el punto de vista de lo físico, de lo que se ve, de la imagen, que sí se debía marcar ese gigante, esa cosa imponente, pero desde la actuación, debía buscarle otra cuestión. Es más, llevé una idea del personaje, como para empezar, que tenía que ver con unos coturnos para sobredimensionar la figura; pero no jugarlo como malo, ya su discurso, su letra era gruesa. Ahí empezamos a trabajar esta historia como de odio. Mi personaje tenía que decir “mierda” y tenía que mostrar que era más mierda. Bueno, empezamos a jugar, a trabajar. Fue bastante difícil empezar, pero en base al entrenamiento y demás empezamos a jugar. Fui construyendo un personaje que si bien no era bueno -era malo- tenía todo un perfil seductor en la forma como decía las cosas.

A todo ese proceso lo hicimos en solitud. Quiero decir que Alejandro nunca participó, nunca vino a un ensayo, nunca quiso tampoco aunque se lo invitó. Nada. Ni aproximación. Él venía, entraba, nosotros hablábamos de algunas cuestiones que tienen que ver con el proceso de producción y se iba, y seguíamos trabajando. Él no vio nada. Lo que vio fue un ensayo general, en Chos Malal, dos horas antes del estreno. Vio una pasada. En realidad fue una pasada técnica, por el tema de las luces y el espacio. Me acuerdo de que Finzi estaba sentado en la última fila del teatro de Chos Malal. No sé si en algún momento entró o no, Laura. O Laura se fue, no se quiso quedar y se quedó él solo. Después... ¡se pudrió todo! Se terminó la obra. La gente aplaudió, de pie. Todo bárbaro. Estaba lleno. Fue el estreno acá en Neuquén, en Chos Malal. Bajamos nosotros a los camarines que tiene el teatro, a un costado, un sucucho.

Para esto, cuando se hizo la pasada técnica, Alejandro hace una observación, antes del estreno, y se pelea con David. “¡Que no era la obra que él había escrito!” Él planteó dos cosas que después las vino sosteniendo en el tiempo de discusión, que tenían que ver con que él escribió una comedia molieresca y Zampini había hecho otra cosa. Creo que ya había indirectas que iba acumulando Alejandro durante el proceso. Estoy tratando de hacer memoria... porque no es que Alejandro no la vio durante cuatro meses. Venía prácticamente todos los días. Él, con sus preguntas: “A ver, ¿está el botecito, el ladrillito...?”. Indagaba a ver si se estaba haciendo lo que él había propuesto.

Ahí, en Chos Malal, fue una discusión muy *grossa* porque estábamos nosotros presentes, estábamos a una hora del estreno. De ahí, después de la discusión, salimos mal y me acuerdo de que Lara y yo nos fuimos caminando al albergue. Salimos los tres. Ahora me acuerdo... Salimos los tres, Santanera, Lara y yo. Teníamos que irnos a bañar. Habíamos estado poniendo

las luces desde las nueve de la mañana, subiendo escaleras y bajando, con los de Cultura que habían llevado las luces. Estaba el chofer que dice: “Los llevo”, que fue el chofer que nos llevó a Chos Malal, en la camioneta: “No. No. Nos vamos caminando” -le dijimos. Y nos fuimos caminando con Lara. Quedaba lejos. No sé si dos o tres kilómetros el albergue, desde el teatro.

Bueno, nos bañamos, nos cambiamos y agarramos las perchas con las pilchas y nos fuimos y la hicimos, con todas las pilas. Salió el estreno con todo lo que implica la carga de adrenalina; pero donde estaba también implícita esta historia de qué iba a pasar después, en base a la discusión, porque nosotros escuchamos veinte minutos y nos fuimos. Finzi se quedó con Zampini, todo esto antes del estreno. Fue así, Finzi, después que vio el ensayo se fue a hablar con Zampini. Se pudrió todo. Nosotros nos habremos quedado unos quince o veinte minutos y nos fuimos a bañar porque si no, no nos cerraba el tiempo del estreno.

Bueno nos cambiamos, después teníamos una cena organizada por el grupo de teatro de Chos Malal. Nos estaban esperando con un asado. Desarmamos todo y nos fuimos al albergue. Cuando nos sentamos a comer nos viene a saludar el chofer de Cultura: “Yo, mire que hace años que llevo y traigo a gente de teatro, pero es la primera vez que veo una obra toda entera”. El tipo estuvo en la última fila (*Ríe.*) -por si quería irse- y se quedó a ver toda la obra. Fue ese un dato.

Bueno, el viaje de vuelta... (*Ríe.*) Yo me senté casi en los últimos asientos de la *combi*. Lara, creo que también se sentó por ahí atrás. No sé si Alejandro venía con nosotros. Ahora, dudo... Estoy tratando de recordar de qué hablamos cuando empezó el viaje, porque después dormimos. Sí, creo que iba sentada Angy, Lara y yo en el último asiento de la *combi*. No sé si adelante estaba Santanera y después, Zampini, no sé... Y no sé si estaba Finzi... Yo me dormí. Estaba cagado de frío. Me tapé con todo lo que había ahí. Llegamos a Neuquén, pum... pum..., nos desparramaron. Y no sé si al otro día o a la semana nos teníamos que juntar porque ya teníamos programada la función en La Conrado [Actualmente, La Conrado Centro Cultural].

Ahí empezaron a haber discusiones *grossas* y cruzadas, en principio nosotros como espectadores, en otras, empezamos a participar porque Finzi quería escuchar nuestra opinión. Yo dije que a mí me parecía que no... que no... En realidad empecé a valorizar mi trabajo y que como actor había tenido también un proceso de creación y que ese proceso, si no violaba ideológicamente los principios de la obra, no podía ser cuestionado y objetado. Bueno, de hecho, de entrada Finzi dijo que esta obra no se pone más. Esta obra va a hacer las dos funciones que comprometimos antes las autoridades invitadas de la Universidad. Las funciones eran en La Conrado. Entre los papeles que te traje está la crítica que hace el diario.

Bueno, a eso lo hablamos en TENEAS [Teatristas Neuquinos Asociados] los otros días. Yo creo que al tema del autor, en general, sin hablar específicamente de Finzi, uno lo pone en un lugar ¿no? y está siempre pendiente si está o no violando los preceptos ideológicos de la obra. Hay directores que no, que toman el texto y ni se les pasa por la cabeza eso y hacen un proceso de creación nuevo, valiéndose del texto. Creo que también tiene que ver con la formación que nosotros tenemos. Sí. Acá hubo un empoderamiento del tema del autor. Lo mismo, en alguna instancia, pasa con el tema del director. Cuando empezó a surgir toda esta historia de la dramaturgia actoral, o al menos nosotros la vivimos con Víctor [Mayol], sobre el hecho de que más allá de la opinión del autor, el actor construye su propia opinión, y es más legítima y hasta a veces arriba mucho más a los conceptos que escribe el autor. Digo porque, desde el lugar de donde lo planteaba Víctor, yo vierto mi opinión como actor en función de contextualizarme en el momento en que acontecen los sucesos en los que está el personaje. Ese es un proceso que uno no lo hace consciente sino a través del ejercicio, y casi opera la inconsciencia pero sale tal

¿eh? como la médula, la esencia. Digo, el grado de pelotudez o de inmadurez o de virginidad o de ignorancia, a veces exacerbado en la construcción del personaje, se ve reflejado en la opinión del actor. Y es una opinión del actor, que hay casos en que coincide con lo que está pretendiendo el autor. ¿Y si no coincidiera...? Yo también como profesor de la Escuela de Bellas Artes muchas veces he dicho -tal vez hasta equivocadamente, si me lo planteo hoy- que se tiene que ser fiel, no al texto sino al principio ideológico de la obra. ¿Qué quiero decir? Yo no puedo agarrar una obra y decir lo contrario de lo que el autor está proponiendo...

Bueno, en ese aspecto siempre he discutido con Alejandro porque yo le decía que se lo cuestionaba sobre el celo que él tenía sobre su creación. ¿No? Desde ahí. Me acuerdo de que una vez le di un ejemplo, así medio en joda, de un dramaturgo y director chileno -Teatro de la Luna creo que se llama- que trajo una pieza. No recuerdo ahora el nombre pero era un tipo muy conocido, trabajaba todo sobre la base de la Antropología Teatral. Tenía un grupo, vino. Nosotros estábamos ahí en la calle C. H. Rodríguez- con la Escuela, y él puso la obra. La obra trataba de una familia, que moría la madre y el padre y quedaba toda la herencia. Los tipos laburaban a cuerpo pelado. Los desniveles y una pasarela eran los espacios. La obra basaba sobre el quedarse con las cosas, la pelea por la herencia. Corporalmente, las imágenes trabajadas se imponían. ¡Realmente era impresionante! Uno veía que agarraban la mesa esta y se la comían, y que se tragaban el sillón. (Ríe.) ¡Era impresionante el trabajo físico que tenían los tipos! Y este director, que era el autor de la obra, cuando me siento a hablar con él, cuando terminó la obra, dice que esa obra se había puesto no sé cuántas veces, con miles de puestas diferentes. Y le digo:

-¿Y vos qué pensás de esto?

-¡No! Después de que la escribí, esto ya no me pertenece. Y en realidad, el trabajo, más que yo dirigirlo, es un proceso que hicieron ellos utilizando esta propuesta de trabajo que tiene que ver con la Antropología Teatral, y el entrenamiento del actor y la búsqueda de producción de imágenes.

Luis se llamaba el director, mi tocayo. Ahí le digo a Alejandro: “Tendrías que aprender del dramaturgo y director chileno. Él termina de escribir la obra y ya no le pertenece más”. Y Alejandro no sé qué comentario me hizo. “En cambio a Alejandro -dije yo- uf, no le toquen a su bebé!” (Ríe.) Se lo dije en confianza, bien. Alejandro estaba trabajando en la Escuela. Yo, después, se lo mencioné siempre a Alejandro, eso.

Sí. No es fácil. Es cierto esto que decís vos desde dónde y cómo se reconstruye el tema del maltrato al actor o al director. Lo que pasa es que también uno está altamente contaminado, o al menos yo no tengo la capacidad de lanzamiento porque tal vez antes uno se permitía una cantidad de cosas que tal vez ahora no se las permite. Además, yo mismo fui también autocensurador en un montón de aspectos. Sí, muchas veces reniego de mí, por ejemplo, por no haber realizado las cosas que pensé y que no las hice por tener pruritos o por no animarme o por no ser avezado en ese aspecto y después uno ve en la escena, que el otro verbalizó o hizo algo que uno tenía en mente. (Ríe.) Y me digo: “¡Putá! Yo a esto le pensé hace diez años”.

Bueno, eso yo me lo critico. Me lo critico en función de decir: “Bueno, no me di ni el tiempo ni el espacio ni la posibilidad de ser lanzado para poder haberlo hecho”. A ver, desde el punto de vista de la dirección teatral, ¿qué hace que yo no haya dirigido lo que podía haber dirigido? Si, demanda, tuve, y en todo el tránsito en que estuve en la Escuela no pocos alumnos me dijeron: “Luis, yo quiero que hagamos algo, dirigime, tengo esta propuesta...”. No la hice.

Nunca la agarré por una cuestión, primero en función de saber cuál es el tiempo que se tiene que invertir para hacer un trabajo de esos y si yo realmente lo tenía; pero, por otro lado, tomando un lugar sobredimensionado para el rol del director.

Me digo: "Yo no fui formado para esto". No busqué también elementos de formación. Sí, puedo valerme de la experiencia que he tenido de todos los directores con los cuales he trabajado y he dirigido, de poder haber hecho mi propio proceso de trabajo sin tener que ir a estudiar una carrera específica sobre la dirección o hacer cursos sistemáticos de dirección para que se me forme. Como actor, ya sé qué cosas no puedo dejar de ver todo el tiempo en función del grado de responsabilidad que tiene un tipo que es un espectador privilegiado como es el director. ¿No? No lo hice y creo que tiene que ver con una cuestión de uno, de restarse posibilidades y méritos o esperar también no caer en el ridículo.

Yo veo lo que pasa hoy en día. Ahora estoy yendo a ver teatro, como hacía tiempo no iba, por distintas razones, porque me guardaba en la casa o porque no tenía ganas de salir. Y si bien hago esfuerzos para ir a ver, en muchas cosas ya me estoy cerrando y ya no quiero ver más. (Ríe.) Me digo: "¿Qué me está pasando!". Pero hay cosas que me han dado, por un lado, bronca, por otro lado, pena y, por otro, me angustia muchísimo. Y no es que me instale como espectador crítico. Hago un esfuerzo. La última obra que fui a ver, fui bien predispuesto al teatro, teniendo conocimiento de las actrices que se iban a parar en el escenario, teniendo una somera idea en función de lo que versaba la obra, en función de la lectura que hice del diario sobre la difusión del espectáculo. Y me senté así... y terminé así... Y no me pasó nada. Y cuando me fui, me fui con bronca, me fui con bronca porque me sentí estafado, y me sentí estafado porque digo yo: "¡No, no! No es ni lo que me vendieron, ni lo que me quisieron vender, no me dieron nada". O sea, yo sentí esto -el otro día se lo contaba a unas personas-: "¡Lo siento por las actrices!", porque las considero, porque las he visto en otro contexto y en otro marco y tienen potencial. Entonces -digo yo- con esta máquina de hacer y de hacer y de hacer por hacer dirige alguien que dice: "Yo no soy director de actores"; pero yo fui a ver un espectáculo donde no solo no hay dirección de actores, no hay puesta, no hay nada...! ¡No hay nada...! ¿Me entendés?

Entonces, eso a mí me.... ¡Me siento estafado! Y yo no fui a hacer una lectura crítica, pero pienso: "¿Qué pasa con el espectador?". Sí, yo soy una persona de teatro, entonces, hay una cosa que estoy esperando desde el punto de vista del trabajo del actor y desde el punto de vista del mecanismo escénico. Sí, seguramente busco que me sorprendan, que me movilizan; pero si pienso en el espectador común -digo- también el espectador común, si maneja algún tipo de conceptos, también va a ver ese espectáculo y ya, desde el vamos, no se puede creer nada de lo que está pasando ahí. Digo, porque si yo previamente leo una nota del diario y me dicen de qué se trata y entro como espectador y en la escena veo dos personas, con determinadas características, cosas puestas ahí que yo ya sé... (Ríe.), como que ya leí que son dos personajes que juegan. ¿Me explico a lo que voy? ¡Qué pasó con el director acá! ¡Qué pasó con las actrices...! que son actrices que son formadoras a su vez.

Sí. Totalmente de acuerdo con lo que vos decís. Tal vez yo le esté asignando un rol preponderante y una responsabilidad bastante grande al director. Pero anteriormente había visto otra obra y también, me enojé mucho. Me enojé con el teatro. Me enojé con la gente de teatro. No sé por qué, pero me enojé. Y dije: "¡No! ¡Basta! ¡No puedo soportar!". Tal vez después me pase, pero en estas dos obras que fui a ver y que dirige la misma persona...

Sí. Está bien... pero desde el punto de vista de la responsabilidad que le cabe a quien conduce a quien mira de afuera. Primero me enojé porque me dije: "¿Cómo esta persona se da

el lujo de tirar a dos actrices sobre la escena?”. Yo, lo que espero es ver algo que me mueva. Yo, lo que veo es que hay muy pocas cosas que me muevan. Por ej. -no sé si fuiste a ver a este chico de Buenos Aires, con *Zoo*, una obra que yo había visto hace muchos años, como jurado en Esquel, y que me costó un Perú entender esa obra en ese momento. Yo en ese momento no estaba como espectador sino cubriendo un rol de jurado y tenía que hacer una evaluación en función de lo que iba viendo en todos los lugares para poder dar un veredicto, con una presión y una carga particular. Digo que esa obra, por ejemplo, no fue una gran cosa, pero desde el punto de vista interpretativo, el actor hacía un laburo muy prolijo, con un texto inmenso y riquísimo, pero para mí fue tuffff... suficiente, no sé si necesito algo más¹⁵. Por ahí hay pasajes o momentos en los que uno está más atrapado o menos atrapado, y que uno entra y sale; tampoco es una cosa grandilocuente pero sí es prolija y bien hecha. Y a mí me atrapó, desde ahí. Entonces yo digo que no sé si voy a buscar que hoy el teatro a mí me parta el coco, pero sí hay cosas básicas que en el teatro las voy a buscar -y que ese es un deseo- y es que tiene que pasar algo y que tiene que pasarme a mí. Y por ahí pasan cosas pero que a mí no me llegan. Lo digo en función de que nosotros trabajamos mucho en algo que se nos inculcó y que tiene que ver con lo ceremonial y a veces aparece con cosas muy chiquitas, que tienen que ver con lo gestual, con la precisión, con lo bien desarrollado. Cuando no hay nada de eso, cuando no puedo rescatar nada, es medio como que me... me... me pone mal.

Mirá, entre los monólogos de *Mujeres a las Tablas* hubo un trabajo que vi en el *Ámbito* *Histrión*, de esta chica que vino de Buenos Aires, un trabajo de clown¹⁶. No sé, a mí me atrapó. ¿Qué hizo? No tenía grandilocuencia pero no puedo negar el laburo que hizo esa actriz en la escena, no solo para solucionar los miles de imponderables que se le presentaron sino para poder manejar los tiempos. ¡Un laburo prolijo! Prolijo no en el sentido de impecable sino porque pudo resolver lo que se le fue presentando y porque me entretuvo, me atrapó, por fuera de los elementos del trabajo del clown. Había cuestiones que eran innegables. Más allá del despliegue técnico que ella tenía, había un laburo. ¡Laboró la piba esta! Porque, con muy pocas cosas pudo resolver un montón...

Sí. No es fácil... A mí me pasaron distintas cosas. Yo, cuando empecé a incursionar en el mundo del teatro, siempre deseé tener un director-dictador. ¡Yo! O sea, yo iba como actor: “A ver... ¡Decime qué querés que haga!”. O sea, yo tenía la concepción de que el director me tenía que decir: “Vos tenés que hacer esto”. En una charla con un director, Salvador Amore, me decía una vez: “Cómo hacer para que el actor haga lo que uno quiere que haga, sin tener que decirle”. Y en el proceso de un ejercicio pude ver cómo el director incidía para que el actor llegue a poder hacer lo que el director pretendía sin tener que ir de forma directa pero que, de última, no sé si el actor percibía el hecho de esa transferencia. Yo creo que no la percibía. Digo, desde ahí, yo siempre soñé con un director tipo José Digiglio. Yo, a Digiglio lo vi en un ensayo. Yo era alumno de la Escuela. Allá por el año '82 u '83. No sé por qué entré a La Conrado donde había un taller. Y vi a Digiglio trabajando con un grupo de teatro. Él marcaba al actor. Para mí el director era eso: (*Imitando su voz*:) “Vos tenés que venir hasta aquí, caminar por aquí y poner la mano así”. ¡La puta que me parió! ¿Me explico?

Digo, desde ahí yo partí en el teatro. Para mí, el teatro era eso. Cuando entré a estudiar teatro, para mí el director era ese que tenía toda la puesta en la cabeza, todos los personajes en la cabeza. ¡Era como Finzi leyendo su obra...! Decirle al actor lo que tenía que hacer en el tono, en la forma y en la manera. Bueno, lo de Digiglio no es diferente. Con esa concepción del director (*Rie.*) fui aprendiendo con los distintos directores que me ha tocado transitar, que han tenido, todos, una forma distinta; pero, con adhesión a algunas u otras

posturas, a mí nunca me faltó la libertad de crear. Por ahí, la libertad la tuve entre dos barandas que eran propias del hecho de decir: “Bueno, podés crear pero con estas dos barandas como para saber hacia dónde vas”. ¡Si no, es un despelote...!

Esas premisas también estaban dadas sobre las pautas de trabajo de ejercicios que se iban proponiendo y en los análisis que se iban haciendo del devenir del desarrollo de la obra. O sea que, si en un principio siempre busqué una cosa, a esa cosa yo hoy, en realidad, la defenestro y tampoco la ejercí en las instancias en que a mí me han tocado al coordinar actividades. Traté de no ejercer ese modelo, si bien también me doy cuenta de que muchos, basándose en el ejemplo que uno da, muchos se apropian de ese ejemplo y lo reproducen tal cual. A mí eso me pasó, yo después veía a alumnos que hacían hasta las mismas cosas mías, desde el punto de vista gestual, en un ejercicio en que yo me había limitado a dar un ejemplo. Ante esa reproducción yo me decía: “¡No! ¡Por qué!”. Sí, por ahí, reparar en lo técnico pero en lo otro no, en función de no lesionar. Entonces -digo- con el tránsito creí ir ganando un rol protagónico de libertad y de respeto creativo en la parte de la construcción del actor. Y eso creo que a mí me lo dio el Teatro del Bajo [1981-1987]. Ahí yo sentí que no era tanto el rol del director y del dramaturgo sino que también había un rol protagónico por parte del actor.

Sí. ¡Exactamente...! Se trataba de terminar con estas cuestiones de “dictadores”. Y eso, yo no sé si nosotros, en la práctica, pudimos ejercerlo porque las experiencias fueron muchas y hubo distintos procesos de trabajo. Si uno quería reflotar o mantener o hacer sopesar un discurso o una mirada, por ahí caía en errores de conductivismo o de ser un inductivo, y no apuntaba a que la cuestión sea libre y deductiva por parte de los que estaban en la escena. Y a eso yo también lo pude vivir, con mis colegas que me dicen: “Mirá, vos callate la boca. Tu trabajo está en las tablas. El que manda soy yo”. (Ríe.) ¿Me entendés? Me pasa con los mismos pares... abogando por crear un ámbito de libertad y de verter una opinión propia desde la construcción actoral no desligada del resto. No es que diga vale más la opinión mía que la del resto o la del director. No. Pero entre la mía, la tuya y la del que escribió hacemos una. Pero, bueno, sí, tiene que ver con todo un proceso de formación. Y hoy yo no sé qué es lo que prima en la escena de Neuquén. No sé cómo son los procesos. En la experiencia que viví en los últimos procesos de trabajo, yo no niego que he tenido una gran libertad...

Bueno, sí, yo tendría que volver al tema de *El secreto de la isla Huemul*. Se fue todo a la mierda. Y está claro el porqué. Yo tendría que buscar el documento que si lo encuentro te lo daría a vos. Y yo lo sé también porque el problema ya fue esbozado. Finzi escribió una obra que -como dijo- tenía que ver con una comedia molieresca. Zampini eligió una forma de trabajo que estaba basada pura y exclusivamente en lo simbólico. Estaba cargada de símbolos. Por eso Finzi lo nombra a Maeterlinck y otros relacionándolos con lo simbólico. Y Finzi la agrava cuando dice: “A ver... dónde están los ladrillos ahí en la construcción de este obrero, dónde está el bosque, dónde está la lagunita... en el escenario”. (Ríe.) Era un escenario “pelado” con un esquema de trabajo del espacio muy de piezas de ajedrez y con una cosa ahí, en el medio, que era la bomba atómica, era un redondel de lata. Y el resto estaba todo dado en función de la caracterización de los personajes, de cómo fueron paridos, y del juego de la interrelación que había, tanto en lo textual como en lo físico, en ese tránsito en el espacio.

Yo digo -no sé- a diferencia de otras obras que he visto o que me dijeron, de Finzi, donde “la cajita de la Virgen” estaba, y tenía dos puertitas, y “el caballo” estaba ¿me explico?... Si bien no puedo hacer la comparativa de las obras pero -digo- siempre en las obras de Finzi estaban los elementos que se ponían en las didascalias y acotaciones de la obra, se materializaban. El “desierto” de *Bairoletto* y *Germinal* estaba materializado de alguna forma,

en esas telas grises, en ese infinito. Acá, en *El secreto de la isla Huemul*, no había nada. Acá era una cosa totalmente minimalista -no sé si vale el término- austera, y estaba focalizada en el hecho interpretativo, en el carácter y la fuerza de cómo se decían los textos, o desde dónde se parían esos textos, y en el juego de relación que había entre los personajes. Pero Alejandro esperaba otra cosa, con algo más que se le suma a esto que tiene que ver con que no se ve reflejado tampoco en la obra: el poder de los textos en la reacción del espectador.

La obra tuvo un proceso de trabajo, desde lo actoral, muy libre.... Por eso hubo creación ahí, yo no lo niego. El laburo creativo fue libre, tan libre que partimos de la nada, es decir, es como tirarte en pelotas a ver qué hacés. Y yo viví ese proceso e hice un desafío de la puta madre porque no tenía tampoco elementos o estímulos para ver de dónde parto. Al menos, a mí me pasa eso. Yo tengo que tener algo de dónde agarrarme, es una tabla para no ahogarme. ¿Me explico? Después veo qué construyo con esa tabla pero tengo que partir de algo porque si no es medio como loco. Me pasó en el proceso con Mayol. Él decía: “Bueno, a ver, graficá”. Y qué sé yo. Me ponía a tocar una pelota, dos horas hasta que me surgía otra cosa. Es decir, utilizar la actividad física para que te movilice otra cosa. Hay veces en que también te falta voluntad para el puntapié inicial hasta para sacarte el pantalón y ponerte el del trabajo.

En el tema del trabajo de *El secreto de la isla Huemul*, yo creo que, más allá del condicionamiento previo que se generó a partir de la lectura y de la interpretación que hace Alejandro, yo, al menos, traté de despojarme y buscar otra cosa. Traté de alejarme. Sí había algo que estaba ahí: cuando yo releo el texto, la primera impresión es la primera impresión. ¿Me explico? Hacer un proceso de destrucción de la primera voz que vos escuchás, es un proceso largo y difícil. Creo que se logró bastante alejarse de esa premisa, porque traté de buscar otra cosa.

Bueno, la obra se dejó de dar por un sentido de propiedad del texto. Desde donde yo lo viví, tuvimos un mes de discusión muy fuerte, pero fuerte, desgarradora. En ese contexto fue una discusión muy dura donde, por ejemplo, cada uno se paró desde el lugar que quiso. Después de aquello yo me fui, renuncié.

Y no fui a discutir con ellos. Fui una vez más ahí donde Finzi labura en la Universidad. Él me pidió disculpas. Lo escuché. Pero: “Yo vuelvo a decirte: ¡Yo soy un actor y mi laburo vale!”. Ahí en realidad no discutimos. Le di mi lectura, él se enervó en dos momentos en que volvía a hacer hincapié sobre la traición que se hizo de él. Pero, bueno, él cargaba las tintas sobre el director, y que nosotros no éramos culpables. Pero yo no lo siento así, para nada. Sí, soy parte de ese proceso y el director a mí me dejó crear, yo también traje una premisa para partir más allá de que después no lo haya logrado. Pero en mi caso él no hacía una crítica de mi trabajo, de hecho reconocía que había sido un muy buen laburo pero que no estaba de acuerdo con el planteo. Él decía que se había traicionado ideológicamente la obra. ¡Y no es así! ¡No fue así! Mi personaje, el Dr. Otto, logró tener una empatía por parte del público, que no la pudo tener el personaje que tenía que haberlo logrado, desde su óptica.

A ver, desde una poética aristotélica, hay una identificación inmediata del público con el personaje que hace Santanera. Esa no era la expectativa que tenía Finzi. La gente murmuraba o se reía. Y en realidad yo le decía que la gente se ríe porque reconoce el “facho” que tiene dentro, no porque adhiera al personaje. Finzi está enojado con la reacción del público y él lo pone en su manifiesto: “No puede ser que cuando él dice que hay que matar a los negros la gente se ría”. “Pero vos no podés predecir y manejar las emociones de cada uno” -le digo. Entonces, el público, cómo reacciona, por qué reacciona. Si en vez de decir una fórmula matemática y química, como se dice, yo la digo con la forma en verso con un ramo de

flores imaginándose al huemul -va! imaginándome a la chica- como su amor, porque la quiere conquistar, la gente se va a reír porque no hay una analogía directa entre la fórmula matemática, con la flores y el amor. ¿Me explico? Y nosotros la trabajamos desde ahí porque dije: “Yo quiero que el personaje sea un tierno, que la conquiste aunque sea con la fórmula de la bomba atómica”.

Y después pasó algo que viví en carne propia y por lo que no valía más poner esa obra en función de cómo estábamos nosotros desde el punto de vista emocional y de qué pasaba en nuestras relaciones arriba del escenario.

Bueno, cuando nos vamos de Río Vivo, porque renunciamos Lara y yo, ahí nosotros mismos nos decimos: “Generemos un trabajo”. Nos juntamos con David y propuse empezar a hacer algo que hable de la relación de la pareja o, en realidad, de un hombre y una mujer. A David le pareció bien; a Lara, también. Empezamos a jugar. Yo había tirado una serie de cosas que tenían que ver con lo que a mí me estaba pasando en ese momento, y que era que el noventa por ciento del tiempo no estaba el uno con el otro. Y la relación se construía a partir de esos mínimos momentos que se compartían y que, por lo general, eran momentos de alta conflictividad. Y se generó eso de *Yo, de tu brazo* (1999)¹⁷, que fue construido a partir de tirar títulos. Tanto Lara como yo tirábamos títulos y nos íbamos, cada uno a su casa, y cada uno escribía. Era un ELLA y ÉL. Después tratamos de compatibilizar dos versiones que en realidad eran ricas, las dos, como contar dos versiones del mismo *leit motiv*. A esos textos se los fuimos dando a David.

Es decir, los escribíamos, los leíamos, nos imaginamos, tratamos de armar una serie de juegos, los poníamos en práctica en una lectura de semimontado, rápida, y se los dábamos a David. Así fuimos acopiando textos y el trabajo de David -el que supuestamente iba a hacer- era armar la estructura dramática con una selección de esos textos. Nosotros con Lara queríamos trabajar, y lo veníamos haciendo, con mucho trabajo físico. Ensayábamos ahí, en La Conrado, con una especie de caballete, con un caño, y nos preguntábamos cuál sería el lugar donde estas personas están, desde el punto de vista figurativo cuál sería el lugar donde estas personas están y no pueden salir y pasa todo lo que pasa, y poder empezar a jugar también el adentro y el afuera de estos personajes. Y Zampini se presentó con una especie de fotografía hecha por un programa de computadora, con una especie de cuarto encerrado con líneas y demás. Eso dio pie al hecho de que nosotros inventáramos con qué material podíamos simular ese cuarto con una supuesta cama, con algunos elementos de baño dentro de la misma habitación de hotel barato, y podíamos generar el adentro y el afuera, y generar un sistema lumínico propio, es decir, no era una iluminación que dependía de la sala sino que eran todas luces dicróicas que lo que hacían era alumbrar eso que era como un dibujo hecho con tiza en un pizarrón negro. Esa fue la concepción, como que dibujemos y nos metamos adentro del dibujo. De hecho, se iban prendiendo las luces e iba tomando cuerpo el caño blanco como si fuera un trazo de tiza sobre fondo negro. Y después del estreno, con Lara nos empezamos a replantear los textos, a recortar. Y después tuvimos un pseudoparámetro de que no era una obra convocante, en función del número de espectadores. Una cosa que nos determinó es que era una obra a la cual todos los psicólogos recomendaban ir a ver, a sus pacientes, y la Escuela de Psicología Social.

A mí, en lo particular, -no sé si a Lara, porque no sé si lo hablamos mucho- me pasó algo en esta obra, y es que pude hacer cosas que quería hacer desde el punto de vista actoral: primero, salir de los roles que había venido representando. Pude regodearme con algunas cosas, con algunos textos, con algunas imágenes, porque habían sido propias. En esta obra,

(*Rie.*) me vi en algunos textos: de hecho, el texto de la almohada que tiene eso muy... muy real, que tiene parte de mi historia muy lejana, no reciente, de una pareja anterior. Y después, la posibilidad de jugar con esto de cómo, cuando yo me salgo, puedo ver otra cosa de ese que está ahí y que cuando estoy adentro no la puedo ver. Y también, una relación con los elementos que, si bien eran muy pocos los que nosotros manejábamos, tenían que ver con mis ganas de valorizar pequeñas cosas que lo pude lograr en esa obra, dándole algún tipo de carácter dentro de la posibilidad del juego teatral y de las asociaciones que se pueden hacer con algunas cuestiones de gestos y movimientos.

Eh... Yo no la sufrí a la obra, la disfruté. Tal vez hubiese necesitado otras cosas porque originalmente la propuesta que yo había hecho en su momento, la tratamos pero no la pudimos hacer porque no nos dio el cuero desde el punto de vista de producción. Yo había hablado con una Productora. Yo estaba trabajando en ese momento en el campo de la publicidad, y me convocaron para hacer las direcciones actorales, para hacer la producción. Era la Productora Power. Mi idea era tratar de trabajar con la imagen proyectada. Acá eso todavía no estaba tan manifiesto, en esa época ni se hablaba de ese tema, tampoco se había hecho en Buenos Aires. El hecho era que, en vivo, hubiese tres cámaras que puedan captar primerísimos planos de algunas cuestiones puntuales. La imagen se proyectaba en vivo, en el momento en que pasaba. Ay... no sé estudiando a qué autor, desde el punto de vista de la puesta en escena, él hablaba sobre el hecho del foco de la imagen en el teatro: cuando vos tenés una imagen general en la escena, pero el espectador hace foco en algo específico de esa escena. Bueno, yo quería trabajar esa historia de revalorizar el foco en algunas cuestiones que, desde el punto de vista teatral, no siendo exacerbadas, pasan desapercibidas en el marco de la escena. Yo quería trabajar con eso. Ejemplo, el hecho de que yo le pinte las uñas con mi saliva es un gesto que si no está valorizado, si no pongo una luz puntual, dirigida, porque quiero que el espectador pierda absolutamente todo y vea eso, cómo lo puedo llevar para darle otro tipo de valor. Lo mismo el tema de la mirada, de los gestos, de lo que pasa con los ojos que por ahí no es tan perceptible en función de la distancia del espectador. Bueno, todo un montón de cosas que para mí hablaban muchísimo sobre cuál era el grado de relación que esos dos personajes tenían por sobre lo que se decía y lo que pasaba.

¿Y eso era carísimo! (*Rie.*) ¡Era una cosa de locos! Después me acuerdo de que en el noventa y pico, vino aquí Rafael Spregelburd y dio un curso en la Universidad, en el Salón Azul, y el tipo contó... -*googlealo* porque hay una disertación que él hace en un foro-, hace todo un razonamiento... No sé si Lara lo hizo al curso. Me acuerdo de que yo le contaba: “¡La puta que lo parió! No hay diferencia en cuanto a la propuesta que nosotros hicimos para poder hacer nuestra dramaturgia”. (*Rie.*) Nosotros somos los Spregelburd neuquinos.

Y bueno, me causó gracia porque nosotros estábamos haciendo acá algo que allá estaba... saltando las distancias, por supuesto. Sí, yo creo que si hubiésemos logramos hacer eso con la pantalla en escena... Al poco tiempo, en Buenos Aires veíamos cuál era la requisitoria para poder hacer una obra exportable, cuando se empezó a llevar el teatro a Europa o traer para el FIBA [Festival Internacional de Buenos Aires]: no entraba una obra si no tenía pantalla. “¡La puta madre! ¡Mirá si nosotros hubiéramos puesto la pantalla, Lara!” Y en realidad, yo lo había tomado basándome en ese concepto de lo que tenía que ver con la lectura escénica, basándome en el foco, y en la cercanía que yo tenía con esa empresa Productora que tenía la tecnología para hacerlo.

Sí, hubo una posibilidad de hacerlo, que tenía que ver con el hecho de hacer las filmaciones particulares, antes, y poder reflejarlas luego, en paralelo con la acción. Ahora, eso

tenía que tener un mecanismo de sincronización perfecto, y también la cuestión tecnológica de prender y apagar que en mí no estaba al alcance de poder resolverlo, pero eso lo podía resolver cualquier tipo que sabe de cine o de video. Es una pelotudez: “¡Encendé el proyector!... ¡Cortá el proyector!” y es que el espectador no va a estar pendiente de si vos estás pintando en ese momento en que aparece que estás pintando. Bueno, todas esas pelotudeces ante las que yo ahora puedo decir: “¡Qué boludo!” Podríamos haber hecho como el tipo me lo propuso; pero yo quería una cosa tan fiel, y hubiese necesitado a tres tipos ahí, haciendo la cosa a un primer plano para que un director con una consola pueda decir: “Va esta imagen o aquella, la de esta cámara o la de la otra”. Bueno, pretencioso el proyecto...

Sí, yo creo que fue eso. Después de *El secreto de la isla Huemul*, decir: “Bueno, nosotros podemos también solos. No necesitamos un autor, un director o un papá”. A ver. Yo lo contrarresto con esta historia al tema de la dirección. “¿Qué hago?” Porque no solo renunciábamos a *El secreto de la isla Huemul*. ¡Renunciábamos al potencial de desarrollo que tenía la co-producción en Polonia! Y lo que eso significaba para nosotros. O sea, renunciábamos a algo mucho más que al hecho de una obra. Y creo que nosotros no reparábamos en eso. Creo que Lara y yo lo tomamos como que fue mucho más fuerte la defensa de nuestro hacer que lo que se perdía.

Bueno, ahí, tuve una separación drástica con Finzi que, por dos años, nada... Si vos me decís *Patagonia, corral de estrellas* (1999), ni sé qué es ni quién hizo la dirección. Como que dije: “¡Nunca más! ¡Basta!”. Me aislé. Entré a trabajar en el Instituto Nacional del Teatro, como jurado. También estábamos con el espectáculo de La Varilla, fuimos al Festival Nacional. Con este grupo nosotros ya habíamos estrenado y habíamos hecho temporada y habíamos dado de baja a la obra, antes de Río Vivo (1994)¹⁸. Solo que ahora la obra se reestrenó (2000)¹⁹. Vicky [Ma. Victoria Murphy] no estaba, el otro muchacho [Santiago Nogueira] tampoco. Quedaba yo, como original del grupo, y Silvia Echavarrí. Y se incorporan Lara Acosta y Mariela Roa.

Sí. Yo creo que en *El secreto de la isla Huemul* cada uno jugó sus cartas. Y yo también analizo las cartas que jugó el otro por algo que me sucedió *a posteriori*, después de dos años de ni hablar ni de cruzármelo a Finzi ni querer saber nada con él. No por haberme peleado con él porque tuve la posibilidad de decirle lo que pensaba, y él tuvo la posibilidad de decirme lo que pensaba, sino listo y acá se corta y ya: “Chau. Buenas noches y buenos días”. No había una cuestión de rencor, ni nada pero no me interesó lo que él estaba haciendo ni me enteré de si fue a Varsovia o no.

En el marco de esos dos años, yo estaba trabajando como jurado del INT. A mí me toca, como jurado nacional, ir a evaluar la región de Nuevo Cuyo, y después me pide el representante regional de la zona de Santiago del Estero. Y ahí, en Nuevo Cuyo, en San Luis, veo *Bairoletto* y *Germinal* (2002). (*Rie.*) Bueno, yo la había hecho. Me resultó muy loco enfrentarse a ese Bairoletto y a ese Germinal. Y... a mí no me gustó. Estaba hecha en una casona, con una puerta ahí, otra puerta allá, pared, y ahí, en el medio, una montura de caballo, y dos o tres elementos: una cabeza de ganado... Y los personajes aparecían así, desde la puerta, y desaparecían. Bueno, yo... Y encima, a esta obra la dirigía Alejo Sosa. Alejo Sosa estaba como QTN [representante del Quehacer Teatral Nacional] y era el representante provincial de San Luis. Pero él no figuraba como director porque no podía hacerlo. Él no podía poner una obra subsidiada por el INT y que concursa en el provincial. Legalmente está prohibido. Él terciariza la dirección. Entonces, ¿a quién pone de director de la obra que había dirigido él? al técnico que hacía las luces. (*Rie.*) ¡Y ese nunca la podía haber dirigido! Es decir, como director figuraba el técnico de la sala. Y cuando damos el veredicto no gana esa obra.

Y cuando estamos en un café me vienen a entrevistar de una radio -como yo era el jurado de INT venido de afuera- y empecé a hablar y les di participación a los otros jurados, en un marco de información general de la fiesta y luego pregunta la periodista el por qué de las obras que ganaron y el por qué no de las otras. Ella, muy interesada. Estábamos en el café, en el *hall* de la sala donde se había puesto *Bairoletto* y *Germinal*. Y estaba Alejo Sosa ahí y se expone, mete la cabeza para ver qué decimos nosotros. No me acuerdo qué dijimos y cuando termina la nota empieza a recriminarnos, de mala manera, la decisión que había tomado el jurado. El tipo se enojó.

Bueno, el resultado es que, cuando el viejo, Alejo Sosa, se va y nos quedamos los tres jurados ahí, les digo: “Les prometo que les voy a mandar la edición original de Finzi”, firmada por el autor, porque les encantó el texto, a los dos jurados. No sabían quién era Finzi. Cuando volví a Neuquén, porque terminé con mi laburo de los Festivales, en el segundo día -creo- me fui a la Universidad a ver si conseguía ahí, la obra, porque ahí había libros para vender. Fui un día a las dos de la tarde -me acuerdo- hacía un calor... Estacioné. Entré. Le pregunto a una mujer y me dice: “Sí. Ahí, a la vueltita está el hombre con los libros”. Agarré dos de Finzi... tres agarré, porque me agarré una para mí, porque yo no la tenía porque recién se había editado, y cuando me estoy yendo entra Finzi. Te imaginás ahí, ¡con el portafolios...!

-¡Hola! -me dice.

-¡Oh...! ¿Qué hacés? ¡Mirá qué justo! Necesito que me hagás un favor.

-¿Qué pasa? (*Imitando la voz de Finzi.*) (*Y aclara: “Y me ve que estoy con los tres libros de su obra”*.) No. Vine a comprar.

-¿Por qué a comprar?

-Sí, vine a comprar los libros porque se los prometí a un jurado con el que compartí... Y yo me jugué a decirles que vos me ibas a hacer una dedicatoria. Así que estás...

-¡Uy... esto, Luis, para mí...! ¡Pero yo no lo esperé nunca de vos...!

-¡Qué! Por el hecho de que no compartas algunas cosas con vos ¿te voy a tirar a matar?

-¡No! Pero es un gesto, conmigo...

Así que ahí, en el mostradorcito que había ahí, en la entrada de Av. Argentina, ahí se puso. Le di los nombres:

-Este es para tal... y este para tal...

-¿Y ese?

-No. ¡Este es para mí!

¡Hum... se puso! Y les mandé los libros a estos dos jurados, dedicados. Y ahí, después, al tiempo, me llamó por teléfono y empezamos otra vez a construir esta relación. Creo que también él fue viviendo distintas cosas. Yo no dejé de reconocerle sus reconocimientos meritorios que le han dado y se ha procurado, porque tiene también que ver con eso si trabaja uno para poder después cosechar. Y ha venido, dos o tres veces, a casa. Bueno... esta historia hasta que vuelve a proponerme trabajos con este proyecto de *La isla 132*, para la apertura del proyecto de teatro de SOSUNC, Universidad. Me ofrece eso, con la dirección de Valenzuela. Y le dije que sí, que no había ningún problema. Ese fue un trabajo que también hicimos con la asistencia de Valenzuela y la asistencia de Alicia Cruz.

¡Un año! ¡Un año trabajamos! Nosotros llegamos al preestreno. Fuimos a plantearle a SOSUNC a dónde hacemos el preestreno. Cuando la construcción se paró y cambió el Consejo Directivo, nosotros, ahí... Yo tuve que elevar un presupuesto para la producción final, porque

ellos habían aportado algunas cosas para la producción en general, pero bueno... faltaba toda la parte de la construcción escenográfica, la elaboración de un video, la música. Y el preestreno tenía fecha y todo. Empezamos en marzo -creo- y estrenábamos en septiembre, creo que para el aniversario de Neuquén. El 11 o 12 de septiembre estaba fijada la fecha. Y bueno, no se terminaba el teatro y nosotros habíamos terminado ya la obra, entonces, hasta que se termine la sala se iba a hacer un preestreno en un lugar. Y por las características de la producción que había sido para esa sala de SOSUNC con esas dimensiones, solo había dos salas que podían reunir esas condiciones. Una, con algún grado de limitación, era la sala de la Ciudad de las Artes, en Roca. Y otra, en Zapala. Y bueno, hay un mercachifle ahí, en SOSUNC un pendejo al que lo habían delegado.

Tuvimos reuniones con él, junto con Alicia Cruz que era la asistente de dirección, y otra con Valenzuela, que fue la última reunión. Nosotros necesitábamos unos siete u ocho m³ de escombros o algo parecido. Y ya no había forma de resolverlo como solemos nosotros resolver las cosas, como dice Raúl [Toscani]: "Más ya no podemos ahorrar!". Hasta a un botón lo transformamos en arandela para no comprar una arandela. Nosotros ya habíamos agudizado el ingenio, tanto que yo digo: "Ya más no se puede". Aparte, Yo puedo alivianarlo, lo que pueda, en el sentido de decir, bueno, con el espíritu independiente con que nosotros siempre resolvemos las cosas; pero acá hay una entidad de por medio, tiene la plata y se comprometió. ¡Y bueno, que se joda! Y nos dicen: "Bueno, ¿cuánto sale hacer el preestreno en Zapala?". "Bueno, yo, si querés, te hago el presupuesto". Y fui a averiguar cuánto sale el transporte, cuánto las luces, cuánto el sonido, todo. Creo que era algo de cincuenta mil pesos. Cuando lo presenté dice el tipo:

-Ah, bueno, no es plata pero, bueno, hay que ver....

-("¡Un pendejo!" aclara.) Bueno, si no está la plata no se hace.

-Bueno ¿pero esto se necesita?

-Mirá, si vos llamás al camión, vas a llamar a la luz, vas a llamar al sonido, vas a contratar la *combie* que lleva a los actores, nos vas a pagar los días que estemos en Zapala haciendo dos o tres ensayos generales, de mínimo, vas a tener que trasladar al músico, vas a tener que trasladar al del video que vive en Roca... A ver, entonces son una, dos, tres, cuatro, cinco, seis comidas, alojamiento para seis dos o tres días. ¿Vos creés que cuánto se necesita? Al camión le tengo que pagar para que cargue las cosas, no las voy a cargar yo. Esto es así, muy pragmático. No rompamos las bolas.

En el contrato también estaba establecido cuánto nos pagaban a nosotros, de marzo hasta septiembre, por los ensayos. ¡Eran ochocientos pesos por mes! No era... ¿viste? Y ensayábamos tres veces por semana, desde las ocho de la mañana hasta las trece, en La Conrado. Me salía más caro pagar el estacionamiento medido que lo que me daban por el ensayo. Entonces, ¡yo ya tenía los huevos al plato! Y esta historia de que, en realidad, yo no trabajo de productor. Yo soy actor y hacía esto, de onda, para zanzar, porque Finzi no tenía ni idea. Entonces te decía: "¡Che, por qué no van y arreglan con el pibe ese, con la doña...!". Es más, el carro está ahí, en el teatro. Es un carro que se construyó, a medias.

En realidad, con SOSUNC nosotros cumplimos con lo pactado y sí, tuvimos una sensación de frustración enorme. Yo no supe nunca la forma contractual pero creo que los derechos de la obra los tenía SOSUNC. Fue una obra que se escribió para la apertura del teatro. Yo, en un momento, cuando no se ponía la obra y no se sabía cuándo se la iba a poner, le digo a Alicia, un día cuando se estaba armando otra vez el quilombo por las tierras de la isla 132: "Alicia,

vayamos un día a la tardecita y pongámosla ahí, a cuerpo pelado. Que la gente vaya y se arrime a escuchar. Si es una denuncia. ¡La obra es una denuncia concreta! Y dice Alicia: “¡Pongámosla, Luis, yo no tengo problemas. Averiguá vos. ¿Por qué no te ponés en contacto con Valenzuela?”. Ella era su asistente de dirección: “Decile a José Luis si quiere venir, y la ponemos ahí”.

A Finzi no le habíamos preguntado nada. Y José Luis dijo que no. Nunca se nos ocurrió preguntarle a Finzi. Pero bueno, cuando el director dijo que no, a Finzi, ni hablar. Aparte, yo lo tiré así, como una idea. Y al poco tiempo me llama Finzi para preguntar qué iba a pasar con la obra. Le dije: “Mirá. No sé... Yo hice una propuesta. No sé si a vos te interesa ponerla en la isla. Sin videos, sin nada”. “¡No! ¡No se puede! Tengo que averiguar en la Universidad...”. Bueno. Y pasó. Luego, cuando se ve que termina el tiempo de los arreglos de los derechos, retoma la propuesta que yo había tirado, de hacerla ahí, y pregunta si se podría hacer. Y le digo:

-Sí. Pongámosle onda. Sí, hay que generar una pequeña producción. Depende de cómo hagamos y cómo la tratemos. Sí, se necesita un equipo de sonido, micrófonos inalámbricos, vamos a tener que contar con esa infraestructura y por ahí con dos o tres spots o un reflector que se centralice en la zona donde nos vamos a mover. Y la podemos poner con la caída del sol. ¡Nada! ¡Ni video ni nada! Pummm. ¡Está todo ahí! No necesitamos nada. ¿Y el carro? Vemos... ¡Qué sé yo! Como esté, rescatamos el carro de la Universidad y lo traemos ahí, como está. No importa. No le agreguemos nada.

-¡Eh...! ¿Y cuánto se necesitaría?

-Bueno, dejame ver. Hago algunas averiguaciones y te digo.

Finzi aún no vio esa obra, *La isla 132*. Yo, desde el punto de vista de poner la obra -a no ser por una cuestión eventual- creo que es imposible. Primero, porque creo que no lograría convencer a Alicia Cruz; menos, a “Ely” Navarro, por la cantidad de trabajo y compromiso que tiene “Ely”, y que son menos conflictivos y más redituables. Alicia está ensayando dos proyectos a la vez. Yo solo no puedo. La obra está planteada con los tres personajes en escena todo el tiempo y hay interrelación todo el tiempo.

¡No! Sí, yo creo que habría que encontrarle la vuelta para poder cerrar esto desde algún lugar. ¡Qué sé yo! Está bastante difícil. Es bastante difícil desde el punto de vista de poner el cuerpo y sacarlo. Primero, porque el compromiso que asumió cada uno desde su lugar cuando se hizo la convocatoria creo que estaba. Y coincidí con el espíritu de esa convocatoria porque había una garantía desde el punto de vista de la producción y porque iba a marcar también un hito. Yo lo puedo decir: “Me di el lujo de construir e inaugurar una sala de teatro. Me tocó estar como presidente en el cierre de una de las salas más importantes que hubo en Neuquén, que fue la del Teatro del Bajo”.

O sea, me tocó la mala y me tocó la buena. Digo, en mi presidencia se cerró una sala de teatro y en mi ejercicio también de presidencia de una asociación, yo inauguro TENEAS, que lo prefiero diez mil veces a integrar la placa de inauguración del teatro de SOSUNC, aunque también era un estímulo que, de última, es un hito. ¡Es un hito! Creo que también eso a nosotros al menos nos llevó a generar, al saber de qué íbamos a ser parte. Se está hablando de una sala con ciertas características, en cierto lugar y en un contexto, más allá de que si uno lo piensa bien tiene que hacer una separación entre lo que es la Universidad y lo que es SOSUNC. ¡Son dos cosas diferentes!

Esto nunca estuvo muy bien planteado en algunos lugares, o algunos no lo entendieron,

para mí no es igual. Los objetos y las fundamentaciones pueden o no cuestionarse y pueden elaborarse hipótesis de si van a ser ciertas o no y yo ahí me puedo enterar de un montón de cosas que hubo, también la misma negativa de oposiciones cuando se quiso abrir la farmacia de SOSUNC; sin embargo, después, dio resultados ciertos. ¡La farmacia da dividendos para SOSUNC! Con el teatro era algo similar. De ahí yo lo puedo justificar. Yo, antes de una clínica para curar enfermedades, hago un teatro para poder prevenir las enfermedades. Yo tengo que tener ese tipo de pensamiento. No puedo construir algo para solucionar lo que ya viene mal sino tratar de construir un ámbito donde se pueda prevenir que se generen las enfermedades.

Entonces, eso era lo que nos alentaba. No sé si ahora hay otras cosas que nos alientan para poder volver a formularla. Cada uno va haciendo sus proyectos. Yo, por ejemplo, tengo otro tipo de proyectos que no tienen que ver con una ocupación muy sustancial desde la organización artística en sí, entonces puedo ubicarme más, pero ¿el resto? El resto labura sus proyectos como puede y a donde puede y buscando lo que quiere y estando cómodo en lo que está haciendo. Yo creo que acá nos unía ese motivo. No había otra cosa. Igual, tengo un deseo de trabajar con “Ely”. Para mí era la primera experiencia que tenía, de trabajar con ella, lo mismo con Mauricio y lo mismo con Alicia. En ese caso, la experiencia fue buena. Por supuesto, con altos y bajos con una persona que está en muchos proyectos. A mí me enseñó un director que no podés estar abrazando dos causas a la vez. Una, se te va a escapar. Víctor decía que “la energía creativa se va”. Y es así. (Ríe.) Bueno, yo nunca estuve en dos proyectos. Siempre puse el cien por ciento para focalizar las cosas en uno.

Y... No sé. Tendría que repasar el texto. Tengo dos o tres monólogos que son muy cortitos y yo podría preparar uno pero ver también si es posible hacerlo en un contexto que no tiene nada que ver como el que estás planteando en las Jornadas de las Dramaturgias. Habría que ver... Producir la obra, no. No quiero embarcarme en eso. La puedo trabajar desde lo actoral pero no quiero tener nada que ver con el tema de la producción, y con el tema de que está Alejandro. Se necesita sí o sí, una persona que se haga cargo de la puesta. Primero, porque él no la puede hacer -no sabe hacerla- y después, porque no estoy dispuesto a hacerla. Y tampoco se puede hacer si no hay cosas básicas que se tienen que garantizar porque si no, es cualquier cosa. Y no es cualquier cosa. Y, de última, la obra percibe un objeto. Eso también habría que verlo y analizarlo. O sea, en el marco en que yo lo decía, de ponerla como grupo independiente y por nuestra cuenta, con una mínima apoyatura de sonido, lo demás, el texto lo dice. Pero hablarle al viento porque la gente no escuche una bosta y se termine yendo porque no escucha, no causa nada. Es más, yo lo planteaba como una intervención: bueno, pegar un petardo que haga que la gente diga: “¡Qué pasa!”, y se arrime a ver qué pasa, como es esta historia de convocatoria, o hacer algún tipo de convocatoria pero no preanunciar la obra.

Sí, este fue un caso. No sé si hubo muchos otros casos sobre el tema de no llegar a la concreción de la puesta en escena. En este caso sí, para mí fue mucho trabajo y me quedó una sensación bastante chota, porque me había hecho muchas expectativas acerca del trabajo y de lo que podía significar, aparte porque era una producción donde había mucho trabajo puesto en la edición de videos, de imágenes. O sea que había una cosa que yo decía: “Cuando comulgue todo, esto va a ser algo...”. Tal vez el texto en sí -como también en algún momento hizo una lectura, Valenzuela- no decía nada si no se lo hacía con una parafernalia *grossa*. Cuando nosotros leímos la obra decíamos: “Esa obra, en esa sala de SOSUNC... había que llenarla y justificar también el tema del espacio”. En realidad, el texto en sí era una cosa muy simple y también había algunas carencias en tanto y en cuanto lo que pasaba, lo que sucedía. ¡Había que laburar en eso...! Y se había formado un equipo de trabajo, bueno, piola, en principio. Y si

no se hubiera cambiado el contexto de la producción, se hubiese arribado a la puesta.

Digo que en esta obra es importante la parafernalia, al menos desde donde se la está jugando. A ver, digo que esta obra fue escrita con un objeto: para estrenar en un lugar. Ese lugar tiene unas dimensiones descomunales desde el punto de vista de la escena. No en cualquier lugar existe ese escenario. Zapala, por ejemplo. Si yo escribo una obra para inaugurar la sala de Zapala, que tiene un escenario determinado, el espacio condiciona la obra. Para poder darle un valor considerable a esa obra que se escribió para ese espacio, yo tengo que sobredimensionar algunas cuestiones. Entonces digo yo: “Esa obra transcurre en la isla 132”. Ahora, cuando se empieza a trabajar la obra empiezan a surgir ideas por parte del director, también existe un refuerzo de esa idea con el trabajo que se va pariendo desde los actores, y que tiene que ver con cómo yo dimensiono ese lugar y qué está pasando en ese lugar no solamente desde el texto y del juego de los actores en cuanto a la interpretación, sino también con los elementos que tengo para llenar. Entonces es evidente que se necesita un cielo, que se necesita un río y cómo se va transformando ese cielo y ese río, desde el punto de vista estético. Y es que necesito ocupar el espacio -digo- en un espacio de quince metros de profundidad por veinte de ancho. Esa pieza fue escrita para la inauguración de ese lugar.

Es que SOSUNC estaba firmando un convenio con el Colón. Si hay gente del Colón que vino a trabajar en eso, en decir qué hacer y cómo hacerlo, y del pozo y del fondo del escenario donde se suben y bajan los elementos de la escena. O sea, el objetivo que perseguía no es diferente al de la farmacia. Esa sala no era para el teatro independiente. Esa es una sala para que se amortice y deje dividendos a SOSUNC.

Pero, en cuanto a la superproducción en relación a un grupo independiente, sin tener una superproducción el Cervantes vino acá a la sala del Cine-Teatro Español y la llenó. Y las otras noches, *Fabulosas* de Stepanchuc llenó la sala con el espectáculo de travestismo que él hace. En su caso hay una producción, no sé si súper... En nuestro caso era lo mismo, lo que se necesitaba era crear un ámbito que contenga lo que iba a suceder, y ese ámbito necesitaba tener las características de ese espacio. No podía poner tres montoncitos de arena. El personaje se trepa a una montaña de escombros, que quedó al desaparecer todo el ámbito natural. Entonces, cómo trasladar esa imagen hacia ahí, había que proyectarla. Nosotros trabajamos así la obra. Nosotros trabajamos con tres montones de sillas de plástico, en La Conrado, que era lo que a nos servía para subirnos encima, con un cuidado porque si no nos lastimábamos, pero la idea de la concepción era esa. Es decir, que detrás de ese montículo pasaba el río, que también se veía en la proyección, con los cisnes muertos que aparecían o el botero que traía y llevaba, más la luna -porque la obra habla de la grieta de la luna- y todo eso que se iba como transformando a medida que se iba degradando todo. Bueno, estaba esta historia de que se necesitaba un espacio para hacerla.

Yo creo que sacándola del contexto del lugar donde se la ponga, se puede hasta parir casi una propuesta nueva, aunque hay que garantizar ciertas cuestiones, tanto de la acción como del texto, en la construcción que nosotros hicimos en función de lo que se iba a parir. A ver, se concibe así en función del espacio que se tiene, y para que se luzca el espacio que se está estrenando en SOSUNC. El director no podía plantear otra cosa. Yo lo entiendo a Valenzuela cuando aceptamos esta forma de producción. Bueno, puedo decir: “Se va a la mierda la luna, no hay proyecciones, no hay escombros, listo, no hay perrito”; sí, pero entonces, en esa sala de SOSUNC, no hay obra. Lo mismo si me paro en medio de la sala de TENEAS, a mí eso me potencia el volar. Y cuando digo “me potencia el volar” -digo- lamentablemente, y digo “lamentablemente” porque puedo encerrar la obra en lo mínimo y

necesario y terminar haciendo una obra de cámara, en la mitad de la sala, con un público reducido. Yo, viendo esa sala y queriéndole sacar el jugo a ese espacio, trato de volar con el espacio y trato de ver cómo puedo hacer para poder utilizar todo ese espacio y darle valor. Y para eso, sin dudas, voy a necesitar un montón de cosas que tienen que ver con la producción. Ahora no me acuerdo el título de una puesta, no sé si *Independencia 1948 o 1492...*?

Hay un video que es fabuloso de esa obra. Está hecha en un galpón y hay tarimas y pasarelas. Todo a la vista. Los actores a la vista. Con telones así como en la Edad Media: el teloncito de fondo que se usa para entrar y salir, y el público parado en el medio y ve cómo el actor se está cambiando, tipo Comedia del Arte. Yo, con esa obra, tengo que explotar toda la sala. La puedo resumir en una tarima de 4x3, con un telón en el medio y que toda la escena se haga en un mismo lugar y con un solo sentido y la gente esté sentada o parada y la mire desde ahí. O puedo hacer explotar la sala con diferentes escenas con diferentes actores en distintos espacios, múltiples, multívocos o simultáneos, depende de cómo se trabaje. ¿Qué quiero decir? Depende de la pieza que yo elija, el espacio me condiciona hasta dónde puedo o no hacer algo. Por supuesto, si yo elijo esa puesta de una tarimita va a tener un costo de producción minimizado, no quiere decir que desmerezca la calidad del espectáculo. O bien puede ser distinta. Sí, el espacio va a condicionar las propuestas que uno tenga en función de volar.

Si yo, hoy, elijo una obra y me pongo a ensayar, primero, ¿qué obra elijo en función del espacio que tengo? Porque yo, lo que veo hoy es que la obra que se elige, se elige en función del espacio que se tiene, condicionado también a que no sean muchos los actores porque si no, son muchos para repartir. ¿Está...? Vuelvo a insistir. *La isla 132* se pensó con esa producción en función de esa producción que iba a ser costeadada por ellos, en función de que merecía ese espacio ese tipo de producción.

A ver... primero y principal, yo no me siento propietario del trabajo. Ese trabajo quedó en la valija de un elenco concertado en función de un compromiso. Si yo tengo, hoy, que juntarme con “Ely” y con Alicia, las descarto en función de las propias propuestas que tienen y sé que les llevan los días que ellas destinan a hacer esas tareas. Alicia va los lunes, está ensayando en TENEAS, está haciendo una investigación con Anahí Acosta y Luciana, y después los miércoles está ensayando una obra dirigida por Stepanchuc, con Cecilia Lizasoain y Silvina Torres [*De profesión maternal* de Griselda Gambaro]. Pum... eso le ocupa toda la semana. Yo no puedo contar con ella como asistente de dirección. “Ely” Navarro está poniendo *Yesterdey* y está dirigiendo otro trabajo y tiene en cartel una obra. A Mauricio, no lo veo desde hace tres años. A Mauricio después no lo vi más, ni se interesó y creo que es el menos interesado en hacer nada teatral. Doy por tierra la posibilidad. Es imposible.

¿Si existe la voluntad de juntarnos y hacerla por nuestros propios medios? No, no existe, Margarita. No existe porque cada uno ya tiene sus propios proyectos. Yo puedo decir sí. Le meto pata veinte días, vuelvo a retomar la letra, la memoria corporal no se me olvida, y puedo hacer y cambiar todo porque no va a estar el carro, no va a estar el montículo de tierra, y lo soluciono. Porque, de hecho, cuando empezamos a trabajar en la producción no estaba el carro ni el montículo de tierra y la hacíamos igual. Quiero decir, yo tenía el carro encima de mí. Y me había hecho una cosa que tenía la botella, la pajita, la paraguïta... (*Ríe.*) ¿Me explico? Tenía el carro encima y eso es difícil de reemplazar y de suplantar. Pero, no, es imposible. Yo lo veo imposible. Cada vez cuesta más para hacerla, más allá de que exista el trabajo. No sé si se juntará el grupo para producirla. Creo que hubo una carencia de falta de interés, generalizado también. Al director, bueno, no le rindió, porque es también toda una movida traer del Chaco a Valenzuela...

Hace un año Finzi me convocó para hacer *Tosco* (2013). Bueno, no prosperó el estreno acá porque se hizo una idea de que yo hacía de Tosco y Toscani, de Bichito de Luz. A mí, la obra se me presenta como un desafío actoral, voy a eso, a desafiarme a mí actoralmente. Y después también estará la parte del tipo que la ve de afuera, y la parte del director sobre qué cosas propone y tira para que nosotros podamos o no, valernos y hacer.

Y volviendo al tema de Finzi, en cuanto a su participación en el seno de TENEAS, Alejandro es un eterno colaborador. Nosotros apreciamos el hecho de que se haya involucrado en la última Comisión Directiva. Al poco tiempo terminamos viendo que quienes integramos la Comisión éramos prácticamente todos los que veníamos trabajando desde siempre, cada uno con una trayectoria detrás, altamente significativa: Cecilia Arcucci, Cecilia Lizasoain, Cristina Mancilla, Alejandro Finzi, “Beto” Mansilla, Norma Medhi, Raúl Toscani y yo. Y Alejandro cumplió con lo que dijo hasta el tiempo que dijo. De hecho, él, el 12 de diciembre del año pasado, presentó su renuncia. Nos dijo que era por un año. Y fue bastante interesante la reunión en la que presentó la renuncia y dejó el escrito de su renuncia. Y nosotros también tuvimos una lectura. En principio dijimos que no podíamos aceptársela, que TENEAS aceptaba el hecho de la toma de uso de licencia.

Pero fue algo que él anticipó el día que aceptó el cargo. O sea que no había más que discutir nada porque él puso esa condición y a esa condición la cumplió. Para nosotros era también significativo en un montón de aspectos porque -se crea o no- la conformación de esa comisión habla desde los nombres de las personas que la componen. Y bueno, TENEAS siempre tuvo también esa mirada de que la Comisión esté integrada por personas que también están involucradas en quehaceres con otros grupos. Más allá de la pertenencia grupal, cada uno tiene el potencial de generar actividades en forma independiente como lo ha sido en su momento.

De todas formas, Alejandro está siempre a disposición y siempre interesado en la marcha de las cosas y en ver en qué puede colaborar. Ahora está abocado a otras cuestiones pero siempre está en contacto. A nosotros nos dio un respaldo que creo que fue interesante, fue alentador. Y también nosotros analizamos esto de que eran muy pocas las apuestas que nosotros teníamos de generar un proyecto. La mayor cantidad de apuestas era la de algunos que reconocieron que habían apostado a que se iba todo a la mierda. No en función de que no se iba a lograr sino por algunas personas que estaban involucradas.

A Alejandro le tengo un gran cariño, respeto y estima, y es un orgullo poder compartir artísticamente sus producciones dramáticas, y estoy convencido de que más allá de coincidir o no en muchas cosas, lo rico es que podamos transitar algunos trayectos o caminos juntos y que nos dejemos atravesar por lo que nos apasiona, el teatro

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 29 de julio de 2014, con un tiempo de duración de 8.40 hs. Los datos entre corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

Agradecemos toda la información del archivo gráfico que el entrevistado puso en nuestras manos.

² Curriculum:

PROFESIÓN: Actor - Director - Docente de Teatro.

TÍTULO: Profesor de Arte Dramático.

POSTÍTULO: Especialista en Análisis y Animación Socio Institucional, UNSalta.

ANTECEDENTES PROFESIONALES

ACTUACION TEATRAL

1980: *Mi suegra está loca, loca, loca* de Guillermo y Horacio Pelay. Dirección: Cono Randazzo. (Actor)

1981: *El segundo círculo* de Marco Denevi. Dirección: Dagoberto Mansilla. (Actor)

1983 a 1987: Integrante del Elenco Estable de la Coop. de Trabajo Artístico El Establo Ltda. Responsable del Teatro del Bajo, en calidad de actor en las siguientes obras:

Heroica de Osvaldo Dragún. Estreno Nacional. Dirección: Salvador Amore.

El segundo círculo de M. Denevi. Dirección: Dagoberto Mansilla.

Alguien sabe qué hora es? de Adela Vettier y Nela Grisolia. Dirección: Alicia Murphy.

La celebración adaptación de *El adefesio* de Rafael Alberti. Adap. y dirección: Víctor Mayol.

Historia tendenciosa... de Ricardo Monti. Dirección: Víctor Mayol.

Trabajo pesado de Máximo Soto. Dirección: Víctor Mayol.

Historias para ser contadas de O. Dragún. Dirección: Raúl Toscani.

La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca. Dirección: Víctor Mayol y Fernando Aragón.

El funeral. Creación colectiva.

1997/98: *Bairoletto* y *Germinal* de Alejandro Finzi. Dirección: José L. Valenzuela. Grupo Río Vivo. (Actor)

1998: *El secreto de la isla Huemul* de A. Finzi. Estreno nacional. Dirección: David Zampini. Grupo Patagónico de Teatro, Río Vivo. (Actor)

1999: *Yo de tu brazo* de María Lara Acosta y Luis Giustincich. Estreno nacional. Dirección: David Zampini. Grupo Herejía. (Autor y actor)

2000: *Teatro negro con muñecos y objetos*. Reestreno. Grupo actoral neuquino La Varilla. Dirección: Alicia Figueira de Murphy. (Actor-director asistente)

2001: *La gota que orada la piedra* de Cristina Merelli. Estreno nacional. Grupo Herejía. Dirección: Luis Giustincich.

2002: *Homenaje al radioteatro* de Jorge Edelman. Estreno. Dirección: Jorge Edelman. (Actor)

2004: *Café Patagonia*. Autores varios. Producción La Curtiembre Cultural Nqn. Dirección: F. Aragón y J. Onofri. (Actor protagónico)

2004: *Elegía Muerte de Facundo Quiroga*. Autor Roberto Villanueva. Dirección: O. Marticorena. Elenco La Comedia UNCo. (Actor protagónico)

2005: *Café Patagonia*. Autores varios -producción La Curtiembre Cultural Nqn. Reposición. Dirección general: F. Aragón y J. Onofri. (Actor protagónico)

2005: *Elegía Muerte de Facundo Quiroga*. Reposición.

ACTOR TITIRITERO

1994: *Teatro negro con muñecos y objetos*. Dirección: Alicia Murphy. Textos Elenco La Varilla.

2000: *Teatro negro con muñecos y objetos*. Reestreno. Grupo actoral neuquino La Varilla. Dirección: Alicia Figueira de Murphy. (Actor-director asistente)

AUTOR

1994: *Plic-Plic-Ploc, Bajo techo* y *¿Qué hacemos?* integran el espectáculo de *Teatro negro con muñecos y objetos*. Registrada en Argentores, estrenada en Nqn. por el Grupo actoral neuquino La Varilla.

1999: *Yo de tu brazo*. Registrada en Argentores. Estrenada en Nqn. por el grupo de Teatro Herejía.

ACTUACION EN CORTOS Y CINE:

1985: Corto basado en cuentos de Cortázar. Producción y dirección Taller de cine UNCo. Dirección General Marcelo Vidal. Actuación protagónica y dirección de actores.

1989: Corto *La entrevista*. Dirección Daniel Guerrero. Taller de cine UNCo. Actuación protagónica.

1991 al 2002: Participa de la realización de varios cortos publicitarios en Agencia Power Producciones, Nqn. En calidad de director de actores. Actuación protagónica y maquillador artístico.

2001: Coproducción INCA y Prov. Nqn. Realización largometraje *El jardín de las Hespérides* protagonizada por Mónica Galán y Edgardo Moreira. Dirección Patricia Martín García. En calidad de maquillador artístico y participación en bolo mayor (Paleontólogo).

DIRECTOR

1985: *Andanzas de Juan el Zorro* sobre cuentos de Bernardo Canal Feijóo. Adap. y dirección: Luis Giustincich. Teatro del Bajo, Nqn.

1985: *Hoy se comen al flaco* de Osvaldo Dragún. Dirección actuarial: Luis Giustincich. Dirección general y puesta: Oscar Benito. Grupo Nuestramérica. Prod. Coop. La Hormiga circular, V. Regina, R. Negro.

1986: *El último viaje*. Cortometraje en Super 8. Dirección actuarial: Luis Giustincich. Dir. gral.: Vidal.

1991: *La entrevista*. Cortometraje en video. Dirección actuarial: Luis Giustincich. Dirección gral.: D. Guerrero.

1999: *La señorita Julia* de August Strindberg, Elenco taller "Un lugar para hacer". Esc. Sup. de Bellas Artes

Dpto. Arte Dramático, Nqn.

2001: *La gota que orada la piedra* de Cristina Merelli. Estreno nacional. Grupo Herejía, dirección Luis Giustincich y María Lara Acosta.

OTRAS ACTIVIDADES PROFESIONALES

1988: Jurado por la Asoc. Arg. de Actores Delegación Nqn., en Selectivo Provincial de Teatro.

1989: Integrante de la Comisión de Reestructuración de carreras de la Esc. Sup. de Bellas Artes. Coautor del proyecto de estudio. Carrera: Actor/Actriz y Prof. de Arte Dramático.

1984 al 87: Integrante del Consejo de Administración de la Coop. de Trabajo Artístico El Establo Ltda. Teatro del Bajo, Nqn., en los cargos de Tesorero y Presidente.

1984 al 87: Secretario Administrativo. Mutual. Delegado gremial de la Deleg. Nqn. de la Asoc. Arg. de Actores.

1989: Delegado general de la Delegación Nqn. de la Asoc. Arg. de Actores.

1993: Co-fundador del Grupo de Teatro Neuquino La Varilla.

1996 a 1998: Co-fundador y Presidente de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados). Asoc. Independiente de carácter provincial.

1998: Confirmación en el cargo de Presidente de TENEAS.

1999: Co-fundador del grupo de teatro Herejía de Neuquén.

2000/1: Jurado calificador de proyectos -Titular- del Instituto Nacional del Teatro.

2000: Jurado en representación de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Chubut en la Fiesta Provincial de Teatro, Esquel, Chubut.

2000 al 2002: Jurado en representación del INT en el marco de Fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales de Teatro.

2002: Jurado calificador de proyectos 5ta Convocatoria, INT.

2003: Postítulo en Análisis y Animación Socio Institucional, otorgado por la UNAS, Salta.

2003/2005: Jurado nacional de teatro del INT. Región Patagonia.

2004: Jurado de selección de obras en Fiestas Provinciales de Teatro por el INT en Santa Cruz, Neuquén, La Pampa, Río Negro y Santiago del Estero.

2005: Jurado nacional de teatro (Titular) del INT. Jurado Región Patagonia.

2006: Seleccionado suplente de Representante Provincial del INT-Provincia de Nqn.

2010: Jurado de selección representando a Te.Ne.As. -Homenaje a Mujeres de la Cultura de la provincia de Neuquén-Premio "Lola Mora". Honorable Legislatura de la Provincia del Neuquén.

2009/10/11/12/13 y continúa: Presidente de Te.Ne.As.

GIRAS PROVINCIALES: Con varias de las puestas realizadas.

GIRAS NACIONALES: Con varias de las puestas realizadas.

GIRA INTERNACIONAL: Bélgica, Alemania, Polonia, con grupo Río Vivo de Nqn.

³ Primeras Jornadas de Pedagogía Teatral del Norte Patagónico, organizada por la Secretaría de Extensión Universitaria, en Zapala, del 16 al 18 de septiembre de 1988. En adhesión a esta actividad, en la Fac. de Humanidades de la UNCo se dictó también el seminario "Cuerpo y productividad teatral en el Odin Teatret" a cargo de José L. Valenzuela. (*Diario Río Negro*, 13/09/1988)

Años después, en 1994, surgen las Primeras Jornadas Provinciales de Pedagogía Teatral, organizadas por la Escuela Superior de Bellas Artes, y avaladas por el Consejo Provincial de Educación, Dirección de Enseñanza Artística.

⁴ A cargo del taller "Juego dramático expresivo", 1983/90.

⁵ PLAN DE LUCHA DE LOS ACTORES NEUQUINOS (*Diario Río Negro*, 24/11/1987)

NEUQUÉN (AN). Próximos a participar de una asamblea general en la capital federal, que se llevará a cabo el 14 de diciembre, y para la cual se invitó a viajar y participar a todos los actores neuquinos, la Asociación Argentina de Actores, filial Neuquén, dio a conocer los dieciocho puntos que abarca el plan de lucha encarado por la entidad a nivel nacional, con adhesión de las delegaciones provinciales.

El comunicado de la filial Neuquén, firmado por Carlos Ríos (secretario general), Luis Giustincich (secretario gremial) y Senén Arancibia (secretario administrativo) y por varios afiliados, fue distribuido con la finalidad de poner en conocimiento de la comunidad ese plan de lucha.

Los aspectos por los cuales se está bregando son: Por la promulgación inmediata de las leyes Nacional de 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.

Los temas contemplados desde el punto noveno al decimotercero, plantean una plan intersindical de cultura (en marcha); nuestro derecho a la jubilación; por una sala teatral propia (independiente); reconocimiento y reivindicación de nuestra delegación Neuquén; por las delegaciones de todo el interior del país; repudio al

manejo de la cultura oficial; enérgico repudio a la discriminación y persecución ideológica; presupuesto "real" para la cultura y educación; por un proyecto cultural hecho entre todos, contra la dependencia y hacia la liberación y finalmente enérgico repudio a las amenazas y a todas aquellas leyes que hoy avalan y protegen a miles de torturadores y asesinos.

Por otra parte, representantes de los grupos teatrales Caleuche, en formación, Maipen, Grupolín y el secretario general de la Asociación Argentina de Actores (delegación Neuquén), han firmado un documento donde se plantean una serie de interrogantes con relación al hecho ocurrido el 13 del corriente, durante la jornada de protesta y movilización realizada por la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET), filial Neuquén.

El comunicado difundido aquí, señala que en oportunidad de llevarse a cabo esa jornada un conocido abogado de Neuquén capital, atropelló con total alevosía hiriendo en este acto al presidente de ANQUET (el actor Raúl Toscani).

⁶ Durante el periodo del Teatro del Bajo (1981-1987), L. Giustincich se perfeccionó en actuación y dirección, con Víctor Mayol; en escenografía y vestuario, con Santiago Elder; en entrenamiento musical, con Eduardo Segal; en entrenamiento expresivo, con Enrique Dacal, entre otros.

⁷ Convocado por la Comedia Cordobesa, Víctor Mayol dirigió *La tempestad* de William Shakespeare, con el entrenamiento actoral de Rosario Oxagaray. Fue presentada en el Teatro Real, en el marco del IV Festival Nacional de Teatro de Córdoba.

⁸ El documento, con fecha del 20 de marzo de 1994, lleva por título: *La Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén. Historia de una pasión*. En función de lo dicho por el entrevistado se pudo seguir esta fuente que nos facilitó Mabel Narocki, junto a la directora del proyecto de investigación, Marina Fuks: "La construcción identitaria institucional, su relación socio-cultural: 50 años de la historia de la escuela".

⁹ Años antes, en 1988, se realizaron las Primeras Jornadas de Pedagogía Teatral del Norte Patagónico. Respecto de ellas, una nota periodística informa:

Seminarios en jornadas de pedagogía teatral. NEUQUÉN (AN). Entre el 16 y 18 del corriente se desarrollarán las Primeras Jornadas de Pedagogía Teatral del Norte Patagónico que como ya se anunció, se realizarán en Zapala contándose con el aporte de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNC y la comisión de Cultura de la municipalidad de aquella localidad.

Como parte de esta actividad, desde ayer y hasta mañana, a las 20, se viene desarrollando en la Facultad de Humanidades de Neuquén un seminario sobre el **Odin Teatret** destinado a actores, estudiantes y docentes.

Asimismo, la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNC y la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Salta, auspician el seminario **Cuerpo y productividad textual en el Odin Teatret** a cargo de José Luis Valenzuela.

Este investigador teatral y director de teatro ha llevado a escena entre otras, obras de Bertolt Brecht, Eugene Ionesco y Roberto Arlt, difundiendo su labor de investigación en México y Argentina. Es el actual director del elenco de teatro de la Universidad Nacional de Salta y representó recientemente a su universidad en el Congreso de Teatro Latino-americano convocado por la Universidad de París VII.

Su presencia en Neuquén es en adhesión de los organismos mencionados a las "Primeras jornadas de pedagogía teatral del norte patagónico". Además Valenzuela dictará una conferencia en Zapala, el 17 del corriente.

Los interesados en esta actividad deben recabar información e inscribirse en el departamento de Letras de la facultad de Humanidades, de 9 a 12 y de 16 a 18, avenida Argentina 1400 de esta capital. (*Diario Río Negro*, 13/09/1988)

¹⁰ En un Boletín de Prensa, del 05/07/1994, Neuquén, se informa:

Organizan jornadas de pedagogía teatral: El próximo fin de semana se desarrollarán en esta capital las Primeras Jornadas Provinciales de Pedagogía Teatral, dirigidas a docentes de todos los niveles del sistema educativo y que contarán con la disertación de Beatriz Mosquera, una de las principales especialistas en la materia en el país.

Como expositores participarán Rosario Oxagaray, Luis Giustincich, Víctor Mayol y Alejandro Finzi, docentes de la Escuela Superior de Bellas Artes, cuyo departamento de Arte Dramático organiza las jornadas.

Las actividades están avaladas por la dirección de Enseñanza Artística del Consejo Provincial de Educación y, para la inscripción, los interesados deben dirigirse a la ESBA, Félix San Martín y Olascoaga, los jueves y viernes de 9 a 11 o mañana miércoles y jueves de 22 a 22.30.

¹¹ En la historia de la Escuela Superior de Bellas Artes se informa que la escuela Nro. 101, de Colonia Valentina, tuvo un Taller de Juego Dramático entre 1984 y 1989. Y que, en esa época, era la única escuela pública en el país que contaba con ese espacio. Más datos en: <http://bellasartesneuquenpatagonia.blogspot.com.ar/p/resol-190109-plan-de-estudio-412-1-y-2.html>.

¹² : Se refiere a *Mahabharata*, aparecida en Cuadernos El Público, Nro. 8, de 1985. Co-edición de Alternatives Théâtrales y El Público. Coordinación de Georges Banu.

¹³ En el programa de mano de *Bairoletto* y *Germinal* aparece “La historia de Río Vivo”:

El grupo Río Vivo de teatro patagónico fue creado en 1987 por el actor y director Daniel Vitulich como un desprendimiento del Elenco de Teatro de la Universidad Nacional del Comahue. Su trabajo ha tenido desde entonces dos orientaciones: la primera, de realización artística, la segunda, la de una dramática fuertemente ligada al campo pedagógico y social. En el primer caso el grupo ha desarrollado una labor de rescate de personajes patagónicos muchas veces olvidados, estando presentes en la geografía patagónica y en el ámbito nacional e internacional. En el segundo, el grupo ha realizado obras de interés para escuelas de enseñanza secundaria, desde el abordaje de una temática latinoamericana; tal el caso de “Historia de un querer” y también “Reunión de Escuela”, obra del “teatro de urgencia” heredero de aquél que se formuló durante la guerra civil española, con la denominación de Rafael Alberti. En 1993 Río Vivo puso en escena “Martin Bresler” mereciendo el Honor de ser el primer grupo patagónico invitado a participar en un festival europeo: el Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, en Oporto, Portugal, junio de 1993. En 1994 el grupo puso en escena “Chaneton”, que fue invitada al XII Festival Internacional de Teatro de Lieja, en Bélgica. También fue invitada al VI Festival de Teatro Latinoamericano realizado en Córdoba donde asimismo participó en el III Encuentro Nacional Centro de la República. Con esta pieza Río Vivo protagonizó sendas giras en Bélgica y Colombia. En 1997 fue invitada al V Festival de Teatro Patagónico de Río Gallegos, donde el grupo ha sido distinguido con el premio “Marcelo Fasán” por su trayectoria.

“Bairoletto y Germinal” fue estrenada en Chos Malal, el 22 de abril de 1996.

¹⁴ Se refiere a Laura Vega, la esposa de Finzi, que es médica.

¹⁵ *Zoo* es una creación colectiva de la Compañía del Revés, elenco de la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires, con la actuación de Juan Bampini y Marco Álvarez. Fue puesta en escena en Neuquén (12/07/2014) en la sala de TENEAS.

¹⁶ Se trata de *Ingue*, con dramaturgia y dirección de Darío Levin, y la actuación de Yanina Frankel (06/06/2014). La obra fue puesta en el Ámbito Histrión en el marco del III Festival Nacional de Unipersonales Femeninos “Mujeres a las tablas” del 6 al 9 de junio de 2014, organizado por el Centro Cultural Alternativo Media de Luna (Sarmiento 274).

¹⁷ La obra tuvo además una versión radial (2009), en el programa *Voces en escena*, producido por el grupo Theatron de la Fac. de Humanidades, y radio Universidad-Calf. La versión radial incluye el comentario de L. Acosta y L. Giustincich. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com>.

¹⁸ 1994: *Teatro negro con muñecos y objetos*. Dirección: Alicia Murphy. Textos del elenco La Varilla, Nqn.

¹⁹ Reestreno. Obra: *Teatro negro con muñecos y objetos*. Grupo actoral neuquino La Varilla. Dirección: Alicia Figueira de Murphy. (Actor-director asistente)

