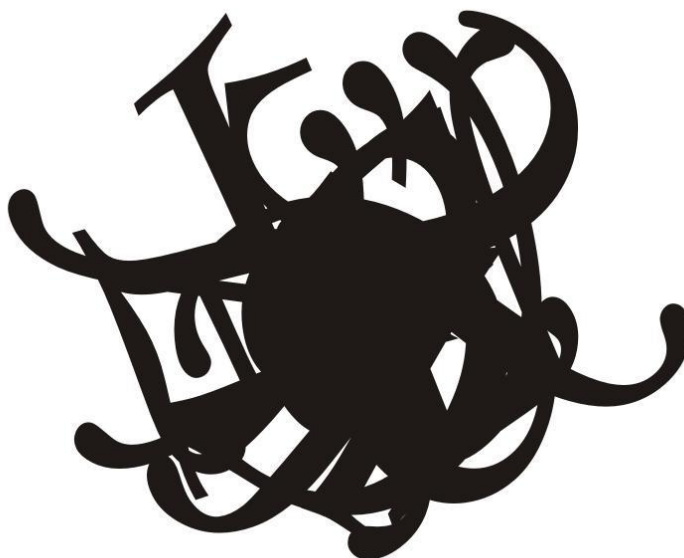


**IX JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN**

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**



EDUCO
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2018



ACTAS
IX JORNADAS DE LAS DRAMATURGIA(S)
DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN
(En homenaje a Margarita Cristina Mancilla)

Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)

EDUCO
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2018

IX Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén; dirigido por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue. EDUCO - Editorial Universitaria del Comahue, 2018. 764 p.; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-604-514-8

1. Teatro Argentino. 2. Jornadas. I. Garrido, Margarita, dir.
CDD A862

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *IX Jornadas de las Dramaturgia(s) (...)*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 11, 12 y 13 de octubre de 2017.

El volumen se estructura en seis secciones: Presentación / Homenaje / Ponencias / La relación expectatorial en Neuquén / Anexo: Cuerpos / I Foro de Teatro para Niñas-os.

Esta publicación cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2018 - **EDUCO** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue. Buenos Aires 1400 (8300) Neuquén-Argentina Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso de **EDUCO**.



AUTORIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

RECTOR

Lic. Gustavo Víctor Crisafulli

VICERRECTOR

Mg. Juan Daniel Nataine

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Alejandra Minelli

SECRETARIO DE CIENCIA Y TÉCNICA

Dr. Enrique Masés

SECRETARIA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Mg. Marcela Debener

FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANA

Dra. María Beatriz Gentile

VICEDECANA

Prof. Norma Steimbregger

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Gabriela Espinosa

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN

Mg. Analía Laura Kreiter

SECRETARIO DE EXTENSIÓN

Lic. Marcos Daniel Muñoz

DPTO. DE LETRAS

DIRECTORA

Lic. Katia Obrist

EDITORIAL EDUCO

DIRECTOR

Lic. Enzo Dante Canale

COMITÉ ORGANIZADOR

CENTRO DE ESTUDIOS DE LAS DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA
(CEDRAM) <http://cedramunconqn.blogspot.com.ar/>

DIRECCIÓN

Margarita A. Garrido

CODIRECCIÓN

Alba Burgos

COMITÉ ACADÉMICO

Lic. Margarita Garrido

Lic. Alba Burgos

Prof. Osvaldo Calafati

Dr. Jorge Dubatti

CONSEJO ASESOR

Dr. Gustavo Geirola (*Whittier College, Los Angeles, California, USA*). Dra. Lola Proaño Gómez (*Prof. Emerita, Pasadena City College, Pasadena, California*). Prof. Juan Villegas (*Universidad de California, Irvine*). Prof. Honorario de la Universidad de Chile. Dir. de *GESTOS: Rev. de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*). Dr. Carlos Fos (*Patrimonialista. Fundador y codirector del Centro de Documentación de Teatro y Danza del CTBA y el CIHIA*). Dra. Beatriz Trastoy (*UBA*). Dra. Perla Zayas de Lima. Prof. José L. Valenzuela.

EDICIÓN DE ACTAS

Margarita A. Garrido

DISEÑO DE WEB

Liam Boggan

DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”

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

ADHESIONES

IAE (Instituto de Artes del Espectáculo, UBA)
AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral)
Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”
Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murphy”
Escuela Experimental de Danza Contemporánea
TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados)
La Conrado Centro Cultural
ADUNC (Asociación de Docentes de la UNCo)

AUSPICIOS

Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo

AVALES

Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

PATROCINIO

Instituto Nacional del Teatro
Universidad Nacional del Comahue

MIÉRCOLES 11

APERTURA

(9 a 10 hs)

(Sede: Salón Azul, UNCo)

Palabras a cargo del equipo de investigación

Autoridades invitadas

Publicaciones del equipo de investigación

**Actas de las VIII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén
(En homenaje a Cecilia Arcucci)*

**La Dramaturgia de Neuquén. Un ciclo pródigo (En homenaje a Cecilia Arcucci)*

**La Dramaturgia de Neuquén. Una escucha abierta en todo el cuerpo*

(En homenaje a Cecilia Arcucci)

**Narrativas expectatoriales en la Norpatagonia*

Invitada: Cecilia Arcucci

CONFERENCIA

(10 a 11 hs)

(Dr. Jorge Dubatti)

**EL ARTISTA-INVESTIGADOR, EL INVESTIGADOR-ARTISTA, EL INVESTIGADOR-PARTICIPATIVO
Hacia una nueva Investigación Teatral**

HOMENAJE A CRISTINA MANCILLA

(11.30 a 13 hs)

(Coordinación: Nora Mantelli y Juliana Betancor)

Invitada: Cristina Mancilla e invitados/as especiales

(Lunch)

I FORO DE TEATRO PARA NIÑAS/OS

(15 a 17 hs)

(Sede: TeNeAs, Leguizamón 1701)

(Coordinación: Cristina Mancilla)

Panelistas: G. Mottes (investigadora), F. Aroldi (dramaturga), C. Vélez (dramaturgo/director teatral), Adriano González (dramaturgo/director teatral)

SEMINARIO

(17.30 a 19.30 hs)

(Coordinación: Dr. Jorge Dubatti)

HERRAMIENTAS PARA COMPRENDER EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

SEMIMONTAJE

(20 hs)

(Coordinación: Alba Burgos)

BodyArt de S. Rodríguez (Dirección de Diego Seage) Grupo "El sí de los locos"

ACTIVIDADES DURANTE LAS JORNADAS

Exposición de máscaras expresivas, por la escenógrafa Ileana Vallejos

Grupo de mujeres con cajas de teatro en miniatura, por Gabriela Mendes, Juliana García y Laura Romero

JUEVES 12

(Sede: TeNeAs, Leguizamón 1701)

PONECIAS

(9 a 10.30 hs)

(Coordinación: Juliana Betancor)

La relación expectatorial (Experiencias de estudiantes de la UNCo)

(11 a 13 hs)

(Coordinación: Nora Mantelli)

El trabajo sobre las emociones del actor (S. Alonso)

Registro de expectación intervenido por Jacques Rancière (A. Alonso)

Reflexiones en torno a las miradas (M. Bijarra)

La investigación en Artes. Metodologías emancipadas a la hora de investigar y crear (M. García Barros)

TALLER

(14 a 16 hs)

(Coordinación: Coreógrafa Mariana Sirote)

EL TEXTO CORPÓREO

Los textos desde el cuerpo y el cuerpo desde los textos

I FORO DE TEATRO PARA NIÑAS/OS

(16.30 a 19 hs)

(Coordinación: Cristina Mancilla)

Panelistas: G. Mottes (investigadora), F. Aroldi (dramaturga), C. Vélez (director teatral),
A. González (dramaturgo/director teatral)

SEMIMONTAJE

(19.30 hs)

(Coordinación: Alba Burgos)

Lucy de L. Núñez (Dirección de Alba Burgos)

Diario de un loco de N. Gogol (Dirección de Pietro Gori, Laboratorio Teatral Yorick-IUPA)

ACTIVIDADES DURANTE LAS JORNADAS

Exposición de máscaras expresivas, por las escenógrafas Ileana Vallejos y Denise Valdez
Grupo de mujeres con cajas de teatro en miniatura, por Gabriela Mendes, Juliana García y
Laura Romero

VIERNES 13

(Sede: TeNeAs, Leguizamón 1701)

PONENCIAS

(9 a 10.30 hs)

(Coordinación: Marisa Reyes)

La relación expectatorial (Experiencias de estudiantes de la UNCo)

(11 a 13 hs)

(Coordinación: Nora Mantelli)

La máscara como dramaturgia (J. Beain - D. Valdez)

Ajustes dramáticos para jóvenes espectadores (C. Sorin)

Club de espectadores: Acción cultural en escuelas primarias (G. Mottes)

TALLER

(14 a 16 hs)

(Coordinación: Coreógrafa Mariana Sirote)

EL TEXTO CORPÓREO

Los textos desde el cuerpo y el cuerpo desde los textos

I FORO DE TEATRO PARA NIÑAS/OS

(16.30 a 19.30 hs)

(Coordinación: Cristina Mancilla)

Panelistas: G. Mottes (investigadora), F. Aroldi (dramaturga), C. Vélez (director teatral),
A. González (dramaturgo/director teatral)

CIERRE

(20 hs)

**¡Agradecemos la participación de familiares y amigos/as de Cristina Mancilla,
como también de los/as teatristas que aportaron con su arte
a este merecido homenaje!**

Con motivo del CONVIVIO en un único espacio de socialización
objetivo principal de las Jornadas
por razones de tiempo las siguientes ponencias no pudieron leerse,
aunque se publican en estas Actas

Pero el enfermero es ciego

(A. Burgos)

“Hamlet en el Anfiteatro” de A. Finzi

(J. Dubatti)

“El león y nosotros” (2004) de A. Flynn. Contar la Guerra de Malvinas

(R. Dubatti)

“El proceso”. En busca de un autor dramático

(B. Lombi)

El personaje-niña. Diálogo entre Cultura e Infancia desde la iconografía teatral

(G. Mottes)

Encuentros y desencuentros en el teatro neuquino

(M. Reyes)

El grupo teatral IVAD durante 1976-1983 (Bariloche)

(A. Schmeisser)

(En estas Actas se publican también los siguientes Anexos)

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL

(Coordinación de M. Garrido)

CUERPOS

(Coordinación de A. Burgos)

I FORO DE TEATRO PARA NIÑAS/OS

(Cordinación de C. Mancilla)

¡JORNADAS LIBRES Y GRATUITAS PARA TODA LA COMUNIDAD!

INDICE

PRESENTACIÓN

Palabras preliminares (M. Garrido)	17
------------------------------------	----

EN HOMENAJE A CRISTINA MANCILLA

Sobre M. C. Mancilla. Sus trazos en lo teatral (M. Garrido)	23
Cristina atraviesa espejos patagónicos. Notas sobre la sala “Alicia Pifarré, por la vida” (N. Mantelli)	57
La libertad (M. Narocki)	86

PONENCIAS

Teatro comparado, geografía teatral, territorialidad (J. Dubatti)	91
Encuentros y desencuentros en el teatro neuquino (M. Reyes)	109
El grupo teatral IVAD durante 1976-1983 (Bariloche) (A. Schmeisser)	140
El trabajo sobre las emociones del actor (S. Alonso)	148
Pero el enfermero es ciego (A. Burgos)	159
<i>El león y nosotros</i> (2004) de A. Flynn. Contar la Guerra de Malvinas (R. Dubatti)	180
<i>El proceso</i> . En busca de un autor dramático (B. Lombi)	198
<i>Hamlet en el Anfiteatro</i> de A. Finzi (J. Dubatti)	208
El texto corpóreo (M. Sirote)	225
Hacia la praxis del espectador histórico real desde una Filosofía del Teatro (J. Dubatti)	234

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL EN NEUQUÉN

(Coordinación: M. Garrido)

Sobre Mujeres en oferta

La violencia a través del teatro (O. Farías)	251
Ofertando historias (C. Otermin)	255
Un choque con la realidad (S. Sáez)	262
Las mujeres. Entre la opresión y la rebeldía (M. Semerano)	267
A modo de reflexión (G. Carrizo Romero)	275
Ese mundo misterioso del teatro (J. Sacu)	279
Mi recorrido como espectadora (C. Parraguez)	284
Desde <i>Mujeres en oferta</i> a <i>Las troyanas</i> (D. Morales)	292
La magia del teatro (C. Merino)	297

Historias verosímiles (M. Meirelles)	306
El teatro en femenino (A. López)	321
Lo que viven las mujeres (L. Scabece)	326
Las Medeas de hoy (A. Balmaceda Aquino)	329
Una mirada principiante (A. Acosta)	335
El acontecimiento del teatro (D. Novellino Landini)	346
Experiencia de inexperto espectador (H. Diez)	351
Las mujeres en el lado oscuro de la sociedad (A. Martín De La Canal)	364
Las grietas del patriarcado (M. López)	381
El grito silenciado (A. Pino)	401
<i>Mujeres en oferta</i> . Un convivio con nuestra realidad (R. Poveda)	414
El encuentro con la vida en el teatro (P. Schwindt)	426

Sobre TRASHedy

El acontecimiento teatral (L. Bravo)	445
La decadencia hecha comedia (A. Stagnaro Soto)	452
Más que una experiencia (S. Peña)	461
Sobre el teatro y la experiencia teatral (S. Pérez)	470
Una experiencia de reflexión a través de la risa (V. Yacante)	486
Apertura a un nuevo mundo (L. Ravotti)	498
Después de la risa, el golpe (A. Paschetta)	505
Una concientización tragicómica (G. Esteban)	518

Sobre Y aun así los quiero

La teatralidad cotidiana (S. Rubilar)	531
Emoción y reflexión (M. Rossa)	537
Sobre los lugares rotos (S. Calderón)	540
Después de la experiencia (D. Erquiaga)	549
Las islas en la Modernidad (Ma. José De La Fuente)	554

Sobre Gazpacho

Sale el sol y no te puedo encontrar (D. Urrutia)	563
Lo ves cuando no ves (L. Ulloa)	571
Cómo vemos sin mirar (C. Amed)	582

	Sobre TOC TOC	
Obsesiones (M. Güeli)		595
	Sobre Perseo	
De la Grecia antigua a la Patagonia (M. Jaramillo)		601
	Sobre Pastiche	
La improvisación teatral (J. Ruiz Naya)		609
	Sobre La edad del trapo	
¿Somos trapos? (M. Saldaña Uribe)		621
	Sobre Agreste	
El acontecimiento teatral (L. Rojas)		629
	Sobre Historias desquiciadas	
Narraciones desquiciadas (F. Salva)		643
	Sobre En pampa y la vida	
El acontecimiento teatral (G. Figueroa)		655
	Sobre Oportuna ocasión para cruzar el borde	
Cuerpos creadores (R. Pichiñán)		671
	Sobre La edad de la ciruela	
Un mágico momento (M. Ramos)		685
	Sobre Mujeriegas	
Humor, conciencia y realidad (M. Gadano)		693
	Sobre Fuentealba	
Alfabetizar en la lucha (Ma. Verónica Bejarán)		701
	CUERPOS	
	(Coordinación: A. Burgos)	
Cuerpo. <i>In memoriam</i> (A. Burgos)		711
Cuerpo (O. Farías)		713
Cuerpo (A. García)		718
Entierro de Elvira (C. Trinca Diez)		721
Fuente de vida (S. Mansilla)		724
Mi cuerpo. Miseria ajena (Z. Elizalde)		727

El frío de la humanidad (J. Irurzún)	729
Marchar (Z. Elizalde)	731
Historia. Cuerpos (C. Camacho)	732

PRIMER FORO DE TEATRO PARA NIÑAS/NIÑOS

(Coordinación: C. Mancilla)

Primer Foro... ¿Qué teatro y para qué niñas/os? (C. Mancilla)	737
Escribir teatro para la infancia (F. Aroldi)	741
¿Hacer o no hacer... teatro para niños? (C. Vélez)	748
El personaje-niña. Diálogo entre Cultura e Infancia desde la iconografía teatral (G. Mottes)	753
Primer Foro... Reflexiones finales (C. Mancilla)	765

PALABRAS PRELIMINARES

Nos complace ofrecerles una cordial bienvenida a este nuevo ritual convivial. Las IX Jornadas de las Dramaturgias (...), en homenaje a Margarita Cristina Mancilla a quien brindamos este reconocimiento.

Bienvenidos, bienvenidas... huéspedes de la UNCo.

En nombre del Centro de Estudios de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia agradecemos a las instituciones municipales, provinciales y nacionales que adhieren, auspician o patrocinan estas Jornadas.

Agradecemos a la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, al Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, y al Instituto Nacional del Teatro que desde hace nueve años consecutivos promueve esta solidaria interacción del campo teatral norpatagónico con el resto del país.

Agradecemos a la Universidad Nacional del Comahue: Rectorado, Secretarías de Investigación y Extensión, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, Biblioteca y Adunc, entre otros.

Agradecemos también a la Comisión Directiva de TeNeAs, por su acompañamiento en el desarrollo de estas Jornadas.

Finalmente, expresamos nuestro agradecimiento a la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén, al Ministerio de Ciudadanía de la Subsecretaría de la Niñez/Adolescencia y Adultos Mayores, y a la Mutual de Trabajadores de la Educación de Neuquén.

Y en este marco institucional, nos gratifican nuestros invitados. Desde provincias muy alejadas de la Norpatagonia así como desde ciudades del interior neuquino nos visitan para compartir conocimientos, saberes y experiencias en torno al acontecimiento teatral.

Y no está demás decirlo, agradecemos a los/as teatristas e investigadores locales que con su permanente aporte enriquecen la cartografía teatral argentina.

Bienvenidos... investigadores-teatristas, teatristas-investigadores, docentes, estudiantes y tantos otros que nos aportan su com-

prometida reflexión sobre el artefacto de la cultura con su maquinaria de teatralidades.

Ahora bien, desde nuestro Centro de Estudios de las Dramaturgias de la Norpatagonia, y habiendo puesto el eje en la territorialidad e historicidad de nuestro objeto de investigación, en este noveno año recordamos aquel primer encuentro convivial, un 12 de octubre de 2009.

Desde entonces tendimos una compleja trama entre investigación, extensión y publicación en torno a las dramaturgia(s) de Neuquén. Y desde entonces, colaboramos en la visibilización de la densidad histórica de la experiencia de nuestros productores locales.

Así, desde 2009 a la fecha, nos concentramos en torno a dos proyectos de investigación, dos proyectos de extensión, un programa radial, diez Jornadas (además de una en particular que se realizó en Plaza Huincul) y diecisiete publicaciones.

Y no está demás decirlo, aquella primera Jornada de 2009 fue distinguida por el Centro Cultural Dr. Ricardo Rojas de la UBA. También ese mismo Centro distinguió varias de nuestras publicaciones.

Numerosas Actas, Antologías, Ensayos, Entrevistas fueron la resultante de la acción de investigadores y teatristas locales, y de teatristas e investigadores del resto del país.

Las tres últimas publicaciones se las presentamos en esta ocasión: un Acta y dos ensayos producidos por EDUCO, la editorial de esta Universidad.

Estas tres publicaciones surgieron en reconocimiento a la homenajeada del año pasado, Cecilia Arcucci.

Uno de esos ensayos es *La dramaturgia de Neuquén. Una escucha abierta en todo el cuerpo*. Esta publicación, de 172 páginas, se centra en las incursiones de Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa, entre las tablas y las letras. A su proyecto de Literatura en Acción, eje de esta publicación, se suman artículos periodísticos así como los comentarios de estudiantes del nivel medio. Este libro encierra “los secretos de pescadoras” porque la sensación de Cecilia y Marcela era la de “ir a pescar”, ir a pescar espectadores para el teatro neuquino.

La segunda publicación es *La dramaturgia de Neuquén, un ciclo pródigo*. Consta de 640 páginas que se abren con palabras de Cecilia y con palabras para Cecilia. Después, el registro de la homenajeada en la trama teatral neuquina: su quehacer entre 1977 y 2016. A esa cronología, le sucede una selección de fuentes gráficas. Y cierran el libro, las entrevistas a una dupla productiva: Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa.

Y nuestra tercera publicación de este año son las *Actas de las VIII Jornadas*. Tienen 542 páginas, con las siguientes partes:

Una presentación en la que se cita:

“con la memoria en acción y precisamente por la acción de la memoria (...) reconocemos que se nos está volviendo un ritual este anual convivio entre ciencia y arte”.

A la presentación le sigue el homenaje a Cecilia Arcucci que afirma:

“(...) todos los actores acordamos en algo: el futuro será óptimo si somos conscientes de que la participación, la reflexión, el escalofrío, la intriga, la sonrisa, los ojos húmedos y el asombro de los espectadores es lo más valiosos que obtenemos”.

Después del homenaje, once ponencias señalan continuidades estéticas y éticas en torno a lo teatral.

A esas ponencias le suceden veintitrés relatos de estudiantes de la UNCo sobre el acontecimiento teatral local. La mirada expectante de nuestros estudiantes se centró en las siguientes propuestas escénicas: *Astillas del mismo palo*; *Freak show*; *Un poquito de cielo*; *Te voy a matar, mamá*; *Medea liberada*; *La edad de la ciruela*; *Mujeres en oferta*; *Fedra, mirar la sombra*; *De profesión maternal*; *Bruma del desamparo* y *No quiero morir desnudo*.

Estos relatos de jóvenes experiencias preceden al informe final de nuestro último proyecto de investigación sobre el teatro local. Entre 2013 y 2016 el proyecto avanzó sobre la línea de investigación realizada entre 2009 y 2012. Ocho años de investigación -y un poco más de ocho años- han tendido a consolidar un ámbito de acción y reflexión sobre la teoría y la práctica teatral.

Cierran las *Actas de las VIII Jornadas*, unas palabras en memoria de Alicia Fernández Rego. A sus 88 años, en el 2016 partió no sin antes dejarnos un legado que enaltece la trama teatral neuquina.

Finalmente, para concluir este acto de apertura invitamos a la homenajeadada del año pasado -Cecilia Arcucci- como así también a la homenajeadada actual -Cristina Mancilla- a recibir como presentes, nuestras últimas publicaciones...

Y después de este cálido encuentro damos continuidad a estas Jornadas esperando que, con los aportes de teatristas-investigadores, investigadores-teatristas y demás hacedores teatrales, nuestras mejores expectativas se vean superadas...

Margarita Garrido
Directora del CEDRAM
(Centro de Estudios de las Dramaturgias
de la Norpatagonia)ⁱ

NOTA

ⁱ Estas palabras fueron emitidas por integrantes del CEDRAM: Nora Mantelli, Marisa Reyes, Juliana Betancor y Margarita Garrido.

EN HOMENAJE
A
MARGARITA CRISTINA MANCILLA

SOBRE MARGARITA CRISTINA MANCILLA

Sus trazos en lo teatral

Margarita Garrido

“El teatro es un arte político, no es posible hacer teatro sin hacer política. Los teatristas no nos vamos a callar, porque el arte es contenido y compromiso social. Por eso abogamos por una política social para toda la comunidad, sin eufemismos y con presupuestos”.

(M. C. Mancilla, Río Negro, 25/11/2004)

Salteña de origen. Cursó sus estudios primarios y secundarios en Catamarca. Radicada en Neuquén desde 1980 se recibió como Profesora de Educación Especial en un Instituto de Formación Docente, y como Profesora de Arte Dramático en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) en 1987.

Transitó diferentes roles en el quehacer teatral desde 1976 a la fecha. Docente. Actriz. Directora teatral. Jefa del Dpto. de Arte Dramático de la ESBA. Cofundadora de salas teatrales: “Alicia Pifarré, por la vida”; “El Tinglado”; Salón Cultural “Banco Coopesur” y “Teatristas Neuquinos Asociados: TeNeAs”. Fue Presidenta, Vicepresidenta y Secretaria de TeNeAs. Actualmente representa a los/las teatristas en el Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad de Neuquén.

ACTUACIÓN Y DIRECCIÓN TEATRAL

1976: Actriz en *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona. Dirección Edgar H. Niño. Elenco de la Escuela Normal de Maestras “Clara J. Armstrong”, Catamarca¹.

1977: Actriz en *La historia del hombre que se convirtió en perro* de Osvaldo Dragún. Dirección Edgar H. Niño. Elenco de la Escuela Normal, Catamarca.

1978: Actriz en *Giácómo* de Armando Discépolo. Dirección: Héctor Pianetti. Taller Municipal de Teatro, Municipalidad de Catamarca.

1979: Actriz en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Dirección Edgar H. Niño. Elenco de la Escuela Normal, Catamarca.

1985: Intérprete en espectáculo poético musical, *Otra vez el viento*. Dirección Ida Zóccola, Neuquén.

-----: Intérprete en espectáculo poético musical, *Neruda, para que cantes conmigo*. Dirección: Ida Zóccola.

1985/86: Actriz en *Historia de dragones (Sobre La clave encantada* de Carlos Gorostiza). Dirección Raúl Toscani. Gira en 36 escuelas y barrios, completando 100 funciones. Grupoliendre, CREA (Centro Regional de Experimentación Artística, Cooperativa teatral).

1987: Actriz protagónica, producción fílmica Taller de Cine, Universidad Nacional del Comahue.

-----: Actriz protagónica, cortometraje: *Jugando a mamá*, promoción de la lactancia materna, Ministerio de Salud Pública de la Provincia de Río Negro. Dirección Juan Raúl Rithner.

-----: Actriz protagónica en *Audiovisual* promoción de la lactancia materna, Ministerio de Salud Pública de la Provincia de Río Negro. Dirección Juan Raúl Rithner.

1989: Actriz en *A caballo regalau... no hay pobre que lo soporte*, creación colectiva. Dirección Raúl Toscani. Gira en 25 barrios neuquinos, 15.000 espectadores. Grupoliendre, CREA.

1990/91: Actriz y responsable de la producción de *Nena... si te vas dejame el colchón* (Sobre *Discepoliana* de Norberto Aroldi). Dirección Raúl Toscani. Grupoliendre, CREA.

1991: Corresponsable de la producción, promoción y publicidad de *Xircus, zona pánika*, creación colectiva. Dirección Raúl Toscani. CREA.

1992/96: Responsable de la producción de elencos teatrales regionales y nacionales. Organización de giras, muestras y talleres en escuelas de la provincia.

1993: Directora de *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht (adaptación), con estudiantes de la ESBA².

1994: Directora de *El herrero y el diablo* de Juan Carlos Gené (adaptación), con estudiantes de la ESBA³.

1995: Directora de *Discepoliana* de Norberto Aroldi (escenas), con estudiantes de la ESBA⁴.

1996: Directora de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (escenas), con estudiantes de la ESBA⁵.

1997: Directora de *Para vivir mejor*, creación teatral libre. Grupo del Taller Integral de Juegos Creativos “Algovipasar”.

-----: Directora de *Acuerdo para cambiar de casa* de Griselda Gambaro, con estudiantes de la ESBA. Asistencia y acompañamiento de Carlos Ríos⁶.

-----: Directora de *Los soles truncos* de René Márquez, con estudiantes de la ESBA⁷.

1998: Directora de *Caídos del mapa* de Inés Falconi, con estudiantes de la ESBA⁸.

1998/99: Actriz y productora en *Memoriabilis*, creación colectiva, dirección de Paula Mayorga. Producción: Sala “Alicia Pifarré, por la vida”. Con apoyo del INT⁹.

1999: Directora de *Trescientos millones* de Roberto Arlt, con estudiantes de la ESBA¹⁰.

1999/2000: Actriz y responsable de la coordinación y producción de *De carne somos*, creación colectiva. Gira barrial en Neuquén. Participación en XIV Encuentro de Mujeres, Bariloche, Río Negro¹¹.

2000: Directora de *Verecunda y las hadas*, creación teatral destinada al público infantil, representada por el Taller Integral de Juegos Creativos de la sala “Alicia Pifarré, por la vida”.

-----: Directora de *El camino de la sal* de Marcelo Bertuccio, con estudiantes de la ESBA¹².

2001: Actriz en *Un encuentro casual América Neruda*, veladas de teatro en Biblioteca Popular “Juan B. Alberdi”. Organizado por

Grupo “Alas, teatro del Comahue”. Auspiciado por la Universidad Nacional del Comahue.

-----: Coordinadora general y entrenadora actoral en obra teatral infantil *Jugamos un ratito?* de Elizabeth Navarro. Sala “Alicia Pifarré, por la vida”¹³.

-----: Directora de *Papel picado* de Liliana Capagli, con estudiantes de la ESBA¹⁴.

2002: Directora de *Herencia de sangre* de Amancay Espíndola, con estudiantes de la ESBA¹⁵.

2003: Asistente en montaje de *Esencia alquimia*, presentación de una obra literaria de Editorial Limón.

2003/4: Directora de *Babilona* de Armando Discépolo, con estudiantes de la ESBA¹⁶.

2004: Directora de *Venecia* de Jorge Accame, con estudiantes de la ESBA¹⁷.

2006: Dirección de *Volpone* de Ben Jhonson, adaptación de Mauricio Kartun y David Amitín, con estudiantes de la ESBA¹⁸.

2007: Dirección de *Discepoliana* de Norberto Aroldi, con estudiantes de la ESBA¹⁹.

2008: Dirección de *Nada a Pehuajó* de Julio Cortázar, con estudiantes de la ESBA²⁰.

2009: Dirección de *Aquí no paga nadie* de Darío Fó (*Non si paga*, traducción de Carla Mateinni), con estudiantes de la ESBA²¹.

2011: Asistente del taller de Uso del Espacio Escénico, coordinado por el Director Dagoberto “Beto” Mansilla. 142 hs reloj.

2012: Codirección y puesta en escena de *La Pasto Verde* de Aidée Erickson y María I. Pérez Veiga. Taller de Uso del Espacio Escénico, coordinado por “Beto” Mansilla.

-----: Dirección de *Oiga chamigo Aguará* de Adela Basch, con estudiantes de la ESBA²².

2018: Actriz en *El regreso del lobo*, film de Mario Tondato²³.

PARTICIPACIÓN EN APERTURAS DE SALAS TEATRALES

1985/1989: Centro Cultural Independiente “El Tinglado”, Neuquén capital.

1989/1991: Sala “Alicia Pifarré, por la vida”, 1ra. etapa, auspiciada por la Asociación Argentina de Actores.

1991/1993: Salón Cultural “Banco Coopesur”, Neuquén.

1994/2002: Directora de la Sala “Alicia Pifarré, por la vida”, 2da etapa, con auspicio del INT²⁴.

-----: Impulsora de la creación y construcción del Centro Cultural, sede de Teatristas Neuquinos Asociados, TeNeAs, con apoyo del INT y entidades varias²⁵. Fue su Presidenta entre el 2002 y 2007. También su Vicepresidenta, entre 2009 y 2011. Y su Secretaria desde 2011 hasta agosto 2017²⁶.

PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES Y ENCUENTROS

1986: Il Festival Provincial de Teatro Neuquén '86 Zapala, ANQueT. Asistente de dirección de Grupoliendre Cooperativa Teatral.

-----: Organizadora a cargo del Área de Producción, de la Primera Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, Neuquén. Declarada de “Interés municipal y nacional” por la Municipalidad de Neuquén y la Secretaría de Cultura de la Nación.

-----: Coorganizadora de la Primera Semana de Cine Latinoamericano “Imágenes de la Otra América”, Neuquén.

1986/87: Cogestora del Convenio Intersindical-Cultural UOCRA-CREAr. “Ciclo de Cine Testimonial”, Neuquén.

1990: Coorganizadora, desde el grupo CREAr, de la Semana Conmemoración 60 Años de Vida del Teatro Independiente. Auspiciada por la Asociación Argentina de Actores, Neuquén.

1991: Organizadora del Área de Producción, de “La veranada”, ciclo de actividades culturales: Teatro-Títeres-Música-Danza.

Auspiciada por la Asociación Argentina de Actores. Convenio CREA. Municipalidad de Neuquén.

-----: Encuentro Municipal de Teatro y Títeres. Grupo CREA.

1991/92: Organizadora responsable de la producción ejecutiva, del Proyecto “La Tierra del Fuego” 500 Años de América, declarado de interés cultural por la Provincia de Neuquén. Grupo CREA.

1992: A cargo de producción y prensa del Encuentro Patagónico de Teatro y Teatro de Títeres, Neuquén.

1999: Actriz en *Memoriabilis*, creación colectiva. XVI Jornadas de Derechos Humanos y Cultura, en Libertador Gral. San Martín, Jujuy.

-----: Directora y actriz en *De carne somos*, creación colectiva. XIV Encuentro Nacional de Mujeres. Bariloche, Río Negro.

-----: Obra *Para vivir mejor* con integrantes del taller de teatro “Algovipasar”. IV Encuentro de Grupos de Teatro para Adolescentes, organizado por el Colegio Secundario Jean Piaget de Neuquén.

2000: Directora de la Muestra del Taller de Orientación Definida de la ESBA. V Encuentro de Grupos de Teatro para Adolescentes, organizado por el Colegio Secundario Jean Piaget de Neuquén.

-----: Producción de *La pluma que araña el corazón de la vida*, ganadora del Gran Premio Festival de Teatro de Tánger, Marruecos. Sala “Alicia Pifarré, por la vida”.

2001: Coordinación general y actoral en obra teatral infantil *Jugamos un ratito?* Fiesta Provincial de Teatro, Neuquén. Sala Teatral “Alicia Pifarré, por la vida”.

2003: Organizadora del Encuentro Provincial de Teatro, realizado en la ciudad de Zapala, auspiciado por el INT y coorganizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Zapala, Neuquén.

2004: Coorganizadora de la Fiesta Provincial de Teatro, en conjunto con la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén y el INT²⁷.

-----: Coorganizadora e integrante del Comité Ejecutivo de la Fiesta del Teatro Región Patagónica, Neuquén. Relaciones Institucionales,

en conjunto con la Subsecretaría de Cultura de la Provincia y el INT²⁸.

2005: Expositora en el 1er Congreso El Teatro en la Educación: “¿Quién le teme al teatro en la Educación en Neuquén?”, en coautoría con Alicia Cruz y Eva Fridman de la ESBA de Neuquén. Organizado por la Dirección de Juegos Teatrales GCBA. Auspiciado por el INT y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

-----: Coorganizadora del IX Encuentro Provincial de Teatro Independiente, Zapala, Neuquén²⁹.

2006/2008: Organizadora del circuito de teatro en las escuelas. Grupos: Haravicus Itinerante (Mendoza); Viruta y Sudor, de El Bolsón (Río Negro); Cine a Mano (Neuquén); El Burbujón, de Las Grutas (Río Negro).

2009: Coorganizadora de la gira de Arkhe Teatro (Buenos Aires), con *Pintando a Berni*. Neuquén y Río Negro.

2010: Organizadora de Curso taller “Actualización pedagógica en técnicas *Forsythe*” a cargo de Manuela Berndt (Alemania). Auspiciado por TeNeAs. Con apoyo del Grupo Las Mestizas (Rosario) y Revista *Oda*.

-----: Actriz en *Inter-versiones*. Construcción escénica en la presentación del Libro *Cultura y política en debate*, en La Conrado Centro Cultural. Organizado por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

2013: Producción y Gestión Institucional del XIV Encuentro Provincial de Teatro, Neuquén. Auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro.

2014: Gestión Institucional del XV Encuentro Provincial de Teatro, en Chos Malal, Neuquén. Auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro.

2015: Coordinadora del cierre de las VIII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina, en homenaje a Raúl Toscani³⁰.

-----: Producción y Gestión Institucional del XVI Encuentro Provincial de Teatro, Neuquén capital. Auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro.

2016: Organización del XVII Encuentro Provincial de Teatro y Artes Escénicas. Coorganizado por TeNeAs y la Asociación Civil de Teatristas Angosturenses Villa La Angostura, Neuquén. Auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro, la Municipalidad de Villa La Angostura y la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén.

2017: Coorganizadora a cargo de Relaciones Institucionales del XVIII Encuentro Provincial de Teatro. Organizado por TeNeAs, Neuquén.

-----: Organizadora y coordinadora del 1er Foro de Teatro para Niñas y Niños, en las IX Jornadas de Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén.

PARTICIPACIÓN EN CURSOS, TALLERES, SEMINARIOS

1984: Curso “Metodología de la enseñanza para la educación y rehabilitación de ciegos y/o disminuidos visuales”. Escuela de Postgrado, Universidad Nacional del Comahue, 280 hs.

1990: Seminario del Actor Nivel I y II. Director: Humberto “Coco” Martínez. CREAr, Neuquén.

1994: Asistente a mesas redondas: “Influencia de Florencio Sánchez en el Teatro Latinoamericano”. Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

-----: Jornadas Provinciales de “Pedagogía teatral para rama terciaria y postgrado”. Dirección de Enseñanza Artística, Consejo Provincial de Educación, Neuquén.

1995: Curso “Iluminación teatral”, a cargo de Roberto Traferri. Subsecretaría de Cultura, Neuquén, 21 hs.

1996: Cursó los módulos I, II, III y IV correspondientes a la Maestría en Teorías y Políticas de la Recreación, UNCo.

1997: Asistente a mesas redondas: “Influencia de Florencio Sánchez en el Teatro Latinoamericano”. Teatro Municipal Gral. San Martín e Instituto de Artes del Espectáculo, UBA.

1998: Curso-taller “Música y creatividad”, dictado por la Prof. María Teresa Corral, Universidad Nacional del Comahue.

1999: Curso “Teoría aplicada de la dirección teatral”, dictado por el Prof. José Luis Valenzuela. Universidad Nacional del Comahue, 30 hs.

-----: “Acroart”, Curso-taller de Acrobacia para actores, dictado por el Prof. Vitali Charsunov, organizado por el taller “Algovipasar” de la Sala “Alicia Pifarré, por la vida”, auspiciado por la Universidad Nacional del Comahue, 50 hs.

-----: Talleres “Los fundamentos de la puesta en escena” y “La actuación orgánica” dictados por el director teatral “Cacho” Palma, enmarcados en los cursos de perfeccionamiento del Instituto Nacional del Teatro, auspiciados por la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

2001: Curso “La relación creativa entre el actor y el director”, dictado por el director teatral Carlos Ianni, organizado por la Dirección Provincial de Cultura de Neuquén.

-----: Curso de “Danza acrobática”, dictado por el coreógrafo y bailarín Gustavo Lesgart. Organizado por la Compañía de Danza “Locas Margaritas”, en el marco del V Festival de Danza Contemporánea, Neuquén.

-----: Expositora en la “II Muestra de Educación Superior Pública y Gratuita de la Patagonia Norte ¿Qué estudiar en la región?”, realizada por la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

-----: Curso de “Gestión en microempresas”, auspiciado y organizado por la Municipalidad de Neuquén, 40 hs.

-----: Curso-taller “Mascareando”. Modelado y construcción de máscaras en látex y distintos materiales, dictado por el escultor Prof. A. González Rodríguez. Organizado por la Sala Teatral “Alicia Pifarré, por la vida” y auspiciado por la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

2003: Taller “Estrategias para el análisis y evaluación de espectáculos” dictado por las Prof. Graciela González de Díaz

Araujo y Alicia Casares, en el marco de la XVIII Fiesta Nacional del Teatro realizada en ciudad de Mendoza. Organizada por la Universidad Nacional de Cuyo, con el auspicio de la Subsecretaría de Cultura Gob. de Mendoza.

2005: Seminario-taller “La cooperadora escolar. Principio activo de un tutelaje creativo” dictado por Eduardo Trenti. Organizado por la ESBA y auspiciado por la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

2007: 1er Encuentro “Taller, escritura y formación” en el marco del Plan Jurisdiccional de Residencia. Certificado por la Dirección General de Nivel Superior, 12 hs, Zapala, Neuquén.

2008: Seminario “Evaluación en teatro. Problemas y posibilidades” dictado por la Lic. Gladys Mottes, organizado por el CUCEyT. Consejo Prov. de Educación, 40 hs.

-----: Seminario-taller “De la utopía a la distopía en la ficción angloamericana: la escena canadiense”, dictado por la Doctora Cristina Elgue de Martini. Organizado por el Centro Canadiense Comahue y el Dpto. de Letras de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

2010: II Congreso Internacional sobre Profesorado Principiante e Inserción Profesional a la Docencia: “El acompañamiento a los docentes noveles: prácticas y concepciones”. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Universidad de Sevilla. Inst. Nacional de Formación Docente. Ministerio de Educación, Presidencia de la Nación.

2011: Asistente al taller de Uso del Espacio Escénico, coordinado por el Director “Beto” Mansilla. Auspiciado por el Dpto. de Extensión de la ESBA, 142 hs., Neuquén.

2012: X Jornadas Nacionales de Extensión Universitaria y II Jornadas Regionales de Extensión Universitaria: “Argentina en toda su Extensión”, Neuquén.

-----: Impulsora del taller de máscaras para actores y *clowns*, TeNeAs³¹.

2017: Expositora sobre “Niñez y Teatro en Neuquén. Cultura, Gestión y Mediación”, en las IV Jornadas Artístico-pedagógicas “Borrar el borde”. Dpto. de Extensión de la ESBA.

CURSOS - TALLERES (dictados/gestionados)

1993: Taller “La expresión plástica, la expresión corporal y el juego dramático, como recurso didáctico”, octubre y noviembre. Escuela de Frontera N° 4, El Hucú, Neuquén, 30 hs. Organizado por el Taller Integral de Juegos Creativos “Algovipasar”. Auspiciado por la Dirección de Enseñanza Artística y Dirección de Conducción Educativa, del Consejo Provincial de Educación de Neuquén.

1997: Curso-Taller “Máscara y teatralidad”, 60 hs., en Neuquén, organizado por el Taller Integral de Juegos Creativos “Algovipasar” de la Sala Teatral “Alicia Pifarré, por la vida”.

-----: Curso-taller “La expresión corporal y el juego dramático, como recurso didáctico” dictado en la ciudad de Aluminé, con evaluación y un total de 30 hs. Auspiciado por la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

2004: “Taller de juego dramático”, en la 1era Convención de Arte Infantil, en la ciudad de Chos Malal. Auspiciado por la Dirección Estético Expresiva del Consejo Provincial de Educación de la Provincia de Neuquén, entre otras Instituciones.

2008: Taller “Teatro y educación” en el marco del II Encuentro de Educación Artística: “EncontrarNos... EncontrARTE: El arte y la escuela”. Organizado por el Instituto de Formación Docente N° 12 y ATEN capital. Auspiciado por el Consejo Provincial de Educación de Neuquén y la Universidad Nacional del Comahue, 54 hs.

2008/10: Participante en la Construcción de los Diseños Curriculares de Planes de los Profesorados para Nivel Inicial y Primaria, en el Área Estético-Expresiva: Teatro y Expresión Corporal, Neuquén (en representación de la ESBA).

-----: Participante en la Construcción de los “Diseños Curriculares para el Profesorado de Teatro y Profesorado en Artes Visuales” de la ESBA de Neuquén.

2011: Tallerista del “Teatro para adolescentes”, en el V Encuentro de Jóvenes: “Lo que necesitamos saber para elegir”. Organizado por la Red Interinstitucional “Este Sur”, Neuquén.

2012: Coorganizadora del taller de “Máscaras y comedia”, dictado por Omar Kühn. Programa de Cultura del Consejo Federal de Inversiones. Neuquén.

ANTECEDENTES DOCENTES

1988: Profesora Ayudante en Expresión Musical área Teatro -Nivel Medio- ESBA, Neuquén.

1988/89: Profesora de Técnica del Movimiento -Nivel Terciario- ESBA.

1989/92: Profesora de Expresión Teatral -Nivel Medio- ESBA.

1991/92: Profesora de Didáctica del Teatro -Nivel Terciario- ESBA.

----- : Profesora de Técnica del Movimiento -Nivel Terciario- ESBA.

1992/93: Profesora de Producción y Legislación Teatral -Nivel Terciario- Profesorado de Arte Dramático, ESBA.

1993: Profesora de Actuación III -Nivel Terciario- ESBA, hasta septiembre de 2013.

1994: Jefa de Departamento de Arte Dramático -Nivel Terciario- ESBA.

1994/2000: Profesora de Expresión Corporal -Nivel III- Taller de Orientación Definida, ESBA.

1996: Profesora coordinadora del Taller Integral de Juegos Creativos de la Sala “Alicia Pifarré, por la vida”, Neuquén, desde 1996 a la fecha, y continúa en el Espacio Teatral TeNeAs.

1999/2001: Profesora de Residencia Docente en el Profesorado de Arte Dramático, ESBA.

2001: Profesora de Didáctica del Teatro en el Profesorado de Arte Dramático, ESBA.

2002: Profesora de Expresión Teatral Ciclo Orientación Definida Jóvenes, ESBA.

-----: Profesora de Producción de Espectáculos, Carrera Actor, ESBA.

-----: Profesora Titular de Residencia Docente en el Dpto. de Arte Dramático, carrera de Profesorado de A. Dramático, ESBA, hasta 30/08/2013.

-----: Profesora Titular de Didáctica del Teatro, Profesorado de Arte Dramático, ESBA, hasta el 15 de diciembre de 2011.

-----: Jurado en representación de la Dirección Provincial de Cultura en la “Fiesta Provincial de Teatro de Neuquén 2002”, San Martín de los Andes, Neuquén.

2003/2008: Jefa del Área Producción, del Dpto. de Arte Dramático, ESBA.

2004: Jurado en la selección del premio “Estatuilla” en representación de TeNeAs, destinado a participantes de la Fiesta del Teatro Región Patagónica, Neuquén.

2010/12: Jefa del Dpto. de Arte Dramático, ESBA.

2012: Profesora interina de Espacio de las Prácticas III, en 4 año del Profesorado de Teatro, Dpto. de Arte Dramático, ESBA, hasta 30 de agosto de 2013.

-----: Jurado en representación de TeNeAs, en la Selección “Premio Lola Mora”, Homenaje a mujeres artistas de la Provincia de Neuquén. Coorganizado por la Honorable Legislatura de Neuquén, la Fundación del Banco Provincia de Neuquén y la Dirección Provincial de Cultura.

PREMIOS DISTINCIONES

1986: “Mención especial” a la participación de Grupoliendre Cooperativo Teatral, en el XXV Festival Infantil, Necochea. Obra: *Historia de dragones*.

1991: Premio a Proyectos Teatrales Regionales: “J. Sánchez Gardel” otorgado a CREA, como integrante, por el Fondo Nacional de las Artes.

2006: Becaria de ATINA (II Festival Nacional e Internacional de Teatro para Niños y Adolescentes).

2016: Beca Nacional de Estudio y Perfeccionamiento Rubro Gestión y Producción Teatral. Instituto Nacional del Teatro, temática: “Niñez y teatro independiente en Neuquén”.

2017: Homenajeada en las IX Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. CEDRAM, Universidad Nacional del Comahue³².

-----: Consejera en representación de los/as teatristas en el Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad. Municipio de Neuquén. Desde abril de 2017 y continúa.

Agradecemos a Cristina Mancilla el aporte del material gráfico para la elaboración de este trabajo.

NOTAS

¹ Diario de Catamarca, *El Sol* (21/11/1976):

Prohibido suicidarse en primavera abre hoy la Muestra de Teatro

Con la comedia de Alejandro Casona *Prohibido suicidarse en primavera* que hoy pondrá en escena el elenco integrado por alumnos de ambas escuelas normales de nuestra capital, mañana a las 21,30 en el Cine Teatro Catamarca quedará inaugurada la “Muestra intercolegial de Teatro” que organiza la Dirección Provincial de Cultura.

Dirigidos por el Profesor Edgar Niño el reparto que interpretará la citada pieza (de tres actos) estará integrado por Bibiana Aflalo, Cristina Mancilla, Liliana Marqués, Vivian Niño, Roberto Albarenga, Luis Olmedo, Carlos Basso, Roberto Sotomayor, Jorge Lobo y Marcelo Machado. Completan la responsabilidad de la puesta, J. C. Alonso Barros Peña; vestuarios de Inés O. de Cerezo; peinados de Elena Marques Pons; maquillaje de Roxana Gutiérrez; utilería de Gladys de Soria y como apuntadoras Alicia Barros y Adriana Hahn. (*Hay foto del elenco*)

² Actuación de Antonia Chandía, Graciela Fernández, Viviana González (¿?) y Javier Santanera.

³ Actuación de Mauricio Villar, Grisel Nicolau, Ariel Betancur, Carlos Ranciglio, Martín Sánchez y Antonia Chandía.

⁴ Actuación de Carina López, Oscar Sarhan, Andrea Despó y Anahí Acosta.

⁵ Actuación de Elizabeth Navarro, Alicia Cruz, Soledad Carmona, Gabriela Díaz y Carina Bisutti.

⁶ Actuación de Inés Hidalgo, Lara Acosta, Javier Sepúlveda, Maribel Bordenave, Claudia García y Mariana Castro.

⁷ Actuación de Mariana Castro, Silvana Feliziani y Claudia García.

⁸ Actuación de Mariela Roa, Diego Brizuela, Patricia Panelli, Aírel Zanotto y Janet Campos Álvarez.

⁹ Diario *Río Negro* (26/12/1998):

***Memorabilis* espía el pasado y el presente**

La creación colectiva *Memoriabilis* se estrenará hoy, a las 21,30, en la sala “Alicia Pifarré, por la vida”, ubicada en San Martín 4828. Forma parte del programa en conmemoración del cincuenta aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos que desde principios de mes se lleva adelante en la capital neuquina.

Otra actividad de ese espacio es la exposición de artistas regionales, que estarán en la sala hasta fines de la semana próxima

NEUQUÉN (AN).- A las puertas de la despedida del año tendrá lugar un estreno teatral. Para hoy y mañana a las 21,30 se ha prometido una creación teatral grupal que lleva por nombre *Memoriabilis*. Se realizará en la sala “Alicia Pifarré, por la vida”, ubicada en San Martín 4828 de esta capital.

Es un deseo del elenco que las principales cuestiones de la vida debían ser rescatadas y revividas de allí que llega este *Memoriabilis*. Tiene su punto de apoyo en la memoria colectiva de los que habitan esta porción del planeta.

La creación teatral gira en torno de una idea de Adriana Arédez y de Cristina Mancilla, quienes dejaron la responsabilidad de la dirección de la pieza en manos de la actriz Paula Mayorga. El espectáculo ha sido trazado en base a un argumento que incluye textos de Bertolt Brecht, Horacio Verbisky, Lilia Ferrero, Rodolfo Walsh y Jorge Bocanera, además de materiales del grupo.

Integran este elenco Elizabet Navarro, José Rodríguez, Natalia Fernández, Adriana Arédez y la nombrada Cristina Mancilla.

La escenografía pertenece a Sabrina Mayorga, mientras la iluminación y el sonido son responsabilidad de Martín Mellado. El área técnica está en manos de Fernando Quinteros y la dirección general corre por cuenta de Paula Mayorga.

Memoriabilis permite al espectador espiar por el ojo de la cerradura en la intimidad de dos entrañables amigas que se reencuentran después de veinte años.

Aquí se podrá observar cómo se funde el pasado y el presente para evitar el olvido, es decir para triunfar sobre la muerte. El fuerte motivo de esta pieza es la posibilidad de construir el aquí y ahora.

Es dable declarar que este estreno forma parte de una programación mayor e integral que encararon los responsables de la sala “Alicia Pifarré, por la vida”.

El motivo es la conmemoración del Cincuenta aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, tratando temas con valor humanístico desde lo teatral. La

actividad en la cual está inserta *Memoriabilis* comenzó el pasado 6 de diciembre en ocasión del estreno para Neuquén de la obra *Cremor Tártaro* dirigida por Maite Aranzábal y el grupo Los Mestizos de Roca.

Dando continuidad a esta propuesta, también se llevó a cabo en ese espacio una muestra de la producción anual del taller Integral de juegos creativos de esa entidad teatral. EL pasado sábado le tocó el turno al estreno de la obra *Caidos del mapa* bajo la dirección de Cristina Mancilla pieza que estuvo protagonizada por alumnos de la carrera de teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Con la puesta de *Memoriabilis* no se cerrará la temporada en la sala neuquina. Ya han adelantado el estreno la obra *La lección* de Ionesco, bajo la dirección de David Zampini y elenco de la Escuela Superior de Bellas Artes. La puesta tendrá lugar el lunes próximo, a las 21, y puede concurrir el público en general.

Como parte del programa se está llevando a cabo la "Exposición de Artes Plásticas integrada por la última producción de los artistas regionales Elisa Algranati, Alicia Laraia, Eduardo Carnero, Lidia Posadas y Daniel Deambrosi, entre otros.

Esta muestra continuará a la consideración del público hasta fin de mes.

Diario *Río Negro* (02/07/1999):

Teatro en Neuquén

Memoriabilis: El elenco de la Sala "Alicia Pifarré, por la Vida" se presentará el domingo a las 19 en la sala que lleva el mismo nombre ubicada en San Martín 4828. Lo hará reestrenando la obra *Memoriabilis*, creación colectiva teatral con textos de Bertolt Brecht, Horacio Verbisky, Ferreyra, Rodolfo Walsh y Jorge Boccanera. Este trabajo fue estrenado en Diciembre de 1998, en conmemoración con el 50 aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos. A juicio de sus creadores, *Memoriabilis* permite a los protagonistas construir aquí y ahora desde la revalorización del pasado. La actuación a cargo de Adriana Arédez, Natalia Fernández, Elizabeth Navarro y Cristina Mancilla, bajo la dirección de la actriz Paula Mayorga. La entrada general cuesta cinco pesos y para hacer reservas se pueden comunicar al 4463185.

¹⁰ Diario *Río Negro* (22/12/1999):

Un clásico de Arlt se estrena en Neuquén

Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes hacen la obra como examen de cátedra NEUQUÉN.- Los estudiantes de tercer año de formación actoral de la Escuela Superior de Bellas Artes pondrán en escena *300 millones*, la clásica obra de Roberto Arlt, con una única función hoy a las 22, en Carlos H. Rodríguez 1050.

Dicha pieza corresponde al examen final de la cátedra de actuación de los jóvenes actores, según confió la directora del grupo, Cristina Mancilla, quien aseguró que "se trata de un esfuerzo conjunto de producción que sumó voluntades de empresas, grupos teatrales independientes, estudiantes, egresados, la cooperativa CALF, la dirección provincial de Cultura y vecinos de Neuquén".

El elenco está integrado por Gabriela Alonso, Pablo Aguirre, Andrea Pera Plazo, Carlos Barro, Héctor Paschetta, Andrea Pérez Plaza, Iris Guzmán, Irma Tomaszick, Silvina Pinto, Catalina Gedaminska, Vanina Heredia, Paola Monsalve y Marcelo Herrera. En el plano técnico, la iluminación está a cargo de Natalia Fernández e Inés Hidalgo.

Como colaboradores de esta puesta en escena participaron: Elisa Algranati, Raúl Toscani, Alejandro Avilés, Daniel Ambrosi, Karina Bisutti, Mariela Della Magdalena,

Angie Sfeir, Mario Martínez, Melania Lisiuk, Patricia Bertout, Hugo Pinto, Gladis Viveros, María Ortiz, Zulema Egaña, Riva SA, Fernando Bo, Javier Santanera, Haydée Landaeta, Lara Acosta, Alicia Cruz, la Dirección General de Cultura, Raúl Espinosa, la sala "Alicia Pifarré...", Raúl Ludueña y Rubén Barahona.

La pieza que interpretarán los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes fue concebida por Roberto Arlt en el año 27, a partir de una crónica periodística que escribió cuando trabajaba en el diario *Crítica* y lo mandaron a hacer ese reporte. "El investigó, fue al lugar donde murió esta muchacha y a partir de esto escribió *300 millones* que es uno de sus textos más conocidos", explicó Mancilla.

La elección de los textos, obedeció -a criterio de la directora del grupo- "a un desafío, que implica la participación de numerosos personajes en escena y revivir el espacio escénico con puestas en desnivel, entre otros aspectos".

El eje argumental -puntualizó- "es la historia de Sofía una inmigrante española de principios de siglo que tiene un gran poder de imaginación que da vida a fantasmas y que a pesar suyo, vive en un cuartucho, pasa muchas penurias y es acosada y violada por el hijo de la patrona".

La protagonista de la historia "tiene una vida muy dura, durísima, está desamparada porque se encuentra muy lejos de su familia y con esta obra lo que él trata de retratar es la vida de los inmigrantes de principios de siglo, hijos de trabajadores que deben de algún modo hacer la América".

La temática de *300 millones* sigue vigente porque "hace eje sobre el tema de los sueños de la gente, esa profunda necesidad de revertir su situación, mejorándola, cambiándola y además porque el dinero es un tema central y hoy hay cuatro millones de desocupados".

Desde el punto de vista actoral, se trata para los alumnos de Mancilla de un verdadero desafío. "A los chicos los tiene impactados, porque tienen poco oficio en lo actoral y muy poco tránsito en la vida, así que para ellos significó cuestionarse hasta dónde puede uno dar como actor o como actriz".

¹¹ Diario *Río Negro* (26/12/1999):

Teatro en Neuquén

De Carne somos...: La leyenda del amor, Frida, Yerma, La casa de Bernarda Alba e Isadora Duncan son los textos que componen la obra de Creación grupal del Elenco Estable de la Sala Alicia Pifarré, cuyo hilo conductor es la vida de la mujer en diferentes escenas, aquí y ahora. Interpretada por Cristina Mancilla, Adriana Arédez y Ely Navarro, la pieza toma a Frida Kahlo como expresión de la entrega al arte; a las piezas de Federico García Lorca para vivenciar la angustia de la represión y a la versión sobre Isadora Duncan de Cipe Lincovsky, por la condición de perseguida por la dictadura militar que caracteriza a la autora. La función será en el CPEM 49 de Valentina Sur a las 19 con entrada libre y gratuita.

(Auspiciado por Secretaría de Extensión Universitaria y CALF, Cooperativa Pcial.de Servicios Públicos y Comunitarios de Neuquén Ltda.)

¹² Actuación de Gustavo Urrutia y Karina Domínguez.

¹³ Diario *Río Negro* (03/09/2001):

Comienza la fiesta neuquina Teatro 2001

Los elencos neuquinos viven su Fiesta Provincial de Teatro 2001, un maratón teatral del que surgirán los representantes de Neuquén

en el encuentro patagónico de Trelew

NEUQUÉN (AN).- La Fiesta Provincial de Teatro 2001 del Neuquén, se inicia hoy con la organización del Instituto Nacional del Teatro, la dirección provincial de Cultura y Teneas (Teatristas Neuquinos Asociados).

La apertura se realizará, a las 18.30, en la sala Conrado Villegas, donde autoridades provinciales, nacionales y la comunidad teatral participarán del lanzamiento.

Inicia el encuentro La Comitiva Feliz de Neuquén, con la obra *¿Jugamos un ratito?*, a las 16.30, en la sala ubicada en San Martín 4800 (Alicia Pifarré).

El elenco se integra con Natalia Fernández, Elizabeth Navarro, Catalina Gedaminska y Cristina Mancilla como directora. La pieza es una creación libre de Elizabeth Navarro que invita, con pocos elementos y mucha imaginación, de la mano de Mimí y Lulú -las protagonistas-, a cuidar el medio ambiente, a compartir, a dar amor y por sobre todo a jugar sin dejar de soñar. A decir de las integrantes del elenco “el contenido de esta obra infantil apunta al hecho de apagar la televisión y jugar un ratito”.

En otro orden, es dable aclarar que fuera de competencia, actuará el grupo Fray Mocho de la capital federal, que estrena la obra del neuquino Alejandro Flynn titulada *Moreno*. Función en Irigoyen 138, a las 19.

Loco y Después de Todo

Hoy, a las 19, en la sala Lope de Vega, diagonal España 54, se presenta el grupo Loco de San Martín de los Andes. Mostrará *El revoltijo* en este caso es un unipersonal a cargo de Horacio Arévalo. Explica que se trata de un acto “con expropiación de textos de William Shakespeare y de Eduardo Galeano”. Plantea que, sin llegar a conclusiones discepolianas -escépticas- la vida, para muchos es un revoltijo. El humor y la emoción, según prometió, se entremezclan en el escenario. También para hoy, a las 21.30, en la sala Conrado Villegas se presenta el elenco Después de Todo con *La mirada del gato*.

Dirigida por Guillermo Ghio, es interpretada por Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Paula Mayorga, Eva Fridman, Gustavo Quaglia y Cristina Beute. Está construida desde la perspectiva de cuatro mujeres a quienes la muerte del hombre que les servía de referente masculino, les plantea hasta qué punto pueden relacionarse entre ellas.

En este mundo de nuevas relaciones, en cierta medida “familiares”, la aparición de Gerard, un quinto personaje masculino, introduce otra perspectiva: la del autor.

¹⁴ Actuación de Melania Lisiuk, Paula Mayorga y Mariana Arrupe (¿?).

¹⁵ Actuación de Norma Mehdi, Marina Treckner, Alejandro Oliart y Patricia Videla Ávila.

¹⁶ Actuación de Mónica Dolores, Ariel Zanotto, Ana Alonso, Itati Figueroa, Andrea Grossi, Santiago Salaburu, Silvina Forquera, Raúl Castro, Carina López, Soledad Coronel. Invitados: Inés Hidalgo, Gustavo Urrutia y Carlos Tendler.

¹⁷ Actuación de Aín Andrés, Tamara Frezza, María Luján Urreaga, Juan Lacava y Margarita Garrido. Iluminación y sonido, Carlos Tendler.

¹⁸ Actuación de Sebastián Fanello, Jorge Soria, Paula Rodrigo, Betina Obreque, Mariana Arrupe, Fabián Zeballos, Mónica Gerez, Paula Rosales y Martín Sánchez.

¹⁹ Actuación de Leandro Stepanchuc, Alicia Montero, Leticia Avilés, Carmen Capdevila, Nelson Bórmida, Verónica Moyano, Cinthia Ullúa, Mónica Delvas, María Prieto y Johana Juricich.

²⁰ Actuación de Ana Simonovich, Carlo Cifuentes, José Monsalve, Gabriela Camino, Sabrina Gil, Julieta Cabanes, Ruth Díaz, Marité Martínez, Carlos Tendler. Realización de objetos escénicos: Celeste Zapata, Fabiana Ziner, Cristian Alarcón, Belén Espinosa y Ana San Martín. Banda sonora, Carlos Tendler. Asistencia técnica, Silvia Mattos. Voces en off, Ana San Martín y Luis Giustincich.

²¹ Actuación de Agostina Chiapetta, Flavia Prieto, Luciana Berrutti, Camila Casanova, Nataly Bascuñán, Fernanda Marino, José Monsalve, Carlo Cifuentes y Carlos Walter. Sonido e iluminación, Cristina Mancilla.

²² Actuación de Diego Seage, Francisca Arriagada, Esteban Picasso, Liliana Roa y Cinthia Pihuala. Acompañamiento musical, Patricia Marcucci y Carlos Tendler. Tango del *Aguará*, Carlos Tendler. Chamamé final: Julián Leuze y María Suárez. Ambientación escenográfica: Walter Ayala y Cristina Mancilla. Luces, Inés Hidalgo. Asesoramiento de maquillaje, Lara Acosta. Vestuario, Ana San Martín y estudiantes. Diseño del programa, Patricia Videla.

²³ Diario *Río Negro* (08/05/2018): “*El regreso del lobo: un filme de Mario Tondato*”.

²⁴ Diario *Río Negro* (15/12/2002):

Sala Alicia Pifarré abre nuevo espacio

Una etapa de renovación comenzará hoy a las 21 para la sala teatral “Alicia Pifarré, por la vida” con la apertura de una globa en Rafaela 173 de Neuquén capital.

Allí, con varios artistas sobre el escenario y la música de La Trenza, los gestores de este espacio cultural inician un nuevo ciclo que esperan que finalice con la construcción de una sala propia

NEUQUÉN (AN).- La sala teatral “Alicia Pifarré, por la vida” abrirá nuevamente sus puertas a partir de hoy. Con varios artistas sobre el escenario, el nuevo espacio quedará inaugurado desde las 21 en Rafaela 173 -San Martín al 5000, Barrio Canal V-.

En diálogo con este diario, Cristina Mancilla, actriz y gestora del espacio, comentó que “por el momento hicimos un convenio con el director de La Comuna, Raúl Toscani, para utilizar la globa ambulante que ellos tienen”. Es decir que quienes asistan a la reapertura de mañana encontrarán instalada esa globa en el lugar, que permanecerá allí hasta que el grupo que coordina Mancilla pueda construir la sala.

Para la inauguración del espacio asistirán Madres de Plaza de Mayo de Neuquén, ya que en un “nuevo aniversario de la declaración de los Derechos Humanos” los artistas continúan “reclamando justicia para Alicia Pifarré, actriz neuquina desaparecida” en la última dictadura militar.

Además, estarán presentes los integrantes de La Trenza, la agrupación cipoleña que ofrecerá un repertorio de música latinoamericana. Los artistas locales aportarán una serie de monólogos que se desarrollarán a lo largo del encuentro.

“Queremos generar un elenco barrial de jóvenes actores, queremos empezar ya porque tener nuestro propio espacio nos permite una mayor libertad en el trabajo”, expresó Cristina con entusiasmo.

La idea del grupo es la de que “este lugar sea un ámbito que puedan utilizar todos los elencos jóvenes de la ciudad que quieran ensayar y presentar sus trabajos”, aseguró la actriz. Además, uno de los objetivos es el de “convocar a los talleristas,

grupos barriales, comisiones vecinales que estén haciendo cosas a trabajar en ese espacio”.

Cristina asegura que el teatro debe ser “un hecho colectivo: queremos que la gente se acerque, queremos generar un circuito de muestras en la ciudad”.

Cuenta que la sala Alicia Pifarré tiene una historia conformada por tres períodos. “En el primero estábamos en la calle Juan B. Justo al 700, y allí vino gente como Coco Martínez, el grupo La Tarima de Colombia... y hacíamos giras barriales. Una vez en un estreno en Valentina Sur había 800 personas”, recuerda con orgullo y nostalgia. “Hay que volver a encender el fuego”, afirma.

Luego, la sala se trasladó a “San Martín al 4800, donde permanecemos por nueve años, y tomamos la decisión drástica de mudarnos en diciembre del año pasado, con la debacle económica”.

Entre las actividades planificadas para los próximos días, en esta tercera etapa, Cristina anuncia la “participación de una actriz de la zona -que integraba el grupo La otra orilla- el sábado 21, quien presentará su trabajo *Viento*.”

“Nosotros reivindicamos la memoria de Alicia Pifarré como una actriz de Neuquén que fue cercenada en su corta vida, su carrera artística, sus sueños... y por eso adoptamos el nombre Alicia Pifarré por la vida”, expresa Cristina.

Y continúa: “Estamos a favor de la libertad de expresión y del arte de todos los sectores. Queremos mantener viva la memoria, porque los jóvenes se interesan por el pasado y por la historia de nuestro país... nosotros lo comprobamos en los talleres que hicimos en el Oeste. Hay chicos comprometidos en su quehacer cotidiano, aunque a veces nos quieran hacer creer que no es así”.

²⁵ Diario *Río Negro* (18/02/2005):

El efecto Cromañón en los escenarios regionales

Los efectos de la tragedia se extienden a la región.

Empresarios, artistas y funcionarios opinan aquí acerca de los pasos a seguir, su utilidad y las contradicciones

NEUQUÉN/ROCA/CIPOLLETTI.- Hay frases que retumban en las paredes del cerebro. Que sedimentan allí, que más que sonido, son un chirrido molesto. “Hoy por hoy, el lugar más seguro para actuar volvió a ser la calle”. Los hechos, de la naturaleza que sean, siempre acarrearán cosas buenas y malas. Es una ley universal no explícita. En Buenos Aires la tragedia de Cromañón le arruinó la vida a miles de personas, muchos padres jamás volverán a sonreír como antes, fue la guadaña que decapitó a funcionarios y una daga que quedará clavada en el inconsciente colectivo de por vida. Se llorará siempre sobre esas cenizas, seguramente.

Lejos está el infierno, pero igual quema. Da la impresión que ningún funcionario -del rango que sea- está dispuesto a sufrir la llaga que lacera hoy el cuerpo de Aníbal Ibarra. Sería un precio demasiado caro. Por eso ahora se toman recaudos y la palabra “seguridad” pende de muchos labios, sobre todo políticos. Y se habla de cerrar locales. De no permitir espectáculos en sitios cerrados, “salvo en el Ruca Che”.

Entonces aparecen razonamientos como aquel de “hoy por hoy, el lugar más seguro para actuar volvió a ser la calle”. Cristina Mancilla, la titular de Teneas, habla no desde la bronca, sino desde el raciocinio. Como lo hacen tantos dentro del mundo del espectáculo regional. Profesionales que hacen del arte una forma de vida y subsistencia.

Lo dijo el músico Abel Calzetta hace un tiempo, cuando se le prohibió tocar en un pub de Neuquén, cruzó sólo un puente, transitó un par de kilómetros y lo logró en Cipolletti, como si se tratara de dos países diferentes.

“Acá en la Argentina siempre pasa lo mismo. Tiene que suceder un desastre para que las autoridades actúen, y cuando lo hacen afectan a otros”.

César Nadín, actor y responsable del Teatro de la Estación en Roca completa la idea. “Si el efecto Cromañón es una psicosis del momento no sirve, el tema es que los controles sigan”.

Vivir del arte en lugares como éstos, en pleno corazón de la Patagonia, es hacer tripa el corazón. También hacerse de granito, de acero. Los obstáculos son innumerables, y muchas veces no “perecer” significa dejar dormir ideales de independencia. El “efecto Cromañón” pareciera golpear un poco más hacia abajo, y convertirse en la excusa perfecta de muchos para acabar con lo distinto, innovador.

¿Se acaba con el virus clausurando locales, diminutas salas de teatro, pubs, prohibiendo recitales, acallando al artista?

Para ellos, esos artistas independientes, despiertos y arriesgados, hablar de salas acondicionadas en materia de seguridad suena a ironía. “Porque los actores gastan todo lo que tienen en la producción de sus obras. No queda un mango más”, explica Mancilla.

Nadie niega la trascendencia de las medidas. Laur Bombardieri, a cargo del bar La Recova de Roca, rescata la necesidad de tomarlas, pero llama la atención sobre los 2.000 pesos que debió gastar en 48 horas para lograr una habilitación provisoria. La incertidumbre de lo que puede suceder en marzo, con los nuevos controles, es lo que indigna. “Si me sale otro golpe como éste, no puedo volver a abrir”.

Para Ricardo La Sala, director de Cultura del municipio roquense, no necesariamente resultará afectado todo el ambiente cultural, sólo los boliches. “Si una banda se presenta en un lugar diferente a un local bailable, y tiene convocatoria, la van a seguir”.

Sólo buscar responsabilidades es mirar con los ojos de un ciego; es terminar con el chirrido utilizando tapones en los oídos, pero no enmudeciéndolo. “Cuando digo responsables, hablo de los productores, las instituciones públicas, los encargados o gerentes de los lugares donde se realizan los eventos y también el periodismo”, agrega el productor Pablo Celoria. No está lejos de la verdad. Pero tampoco cerca de la solución.

El Estado -municipal, provincial, nacional- tiene que ser contralor, debe ser contralor, pero también tiene la responsabilidad de apuntalar la cultura, en todas sus manifestaciones. Y a los que la generan y dónde lo hacen, en todos sus niveles.

“El Estado debe crear, ayudar para crear las condiciones que mantengan la cultura. Es su deber, es su obligación”, vuelve enérgicas sus palabras Mancilla. Y Norman Portanko, a cargo de la dirección del teatro Conrado Villegas de Neuquén, robustece esta idea. “Los gobiernos deben ayudar antes de caer en los lamentos”.

La tragedia de Cromañón fue un rayo que le devolvió la vista a varios, pero a otros les maltrató la vista. Quizá sea más fácil cerrar esos lugares que darles las herramientas necesarias para funcionar lejos de la cornisa y los límites que indica la ley. La seguridad. Será apagar el fuego con nafta.

Porque hay tantas verdades como interlocutores. “Ante un hecho como éste, ¿cómo logra escapar un espectador que está en la tribuna alta del Ruca Che en un show de Serrat, de Piñón Fijo, Los Piojos o Bandana, cuando sólo tiene abajo dos salidas de dos metros de ancho y una de emergencia que no alcanza para desalojar a tanta gente? En una situación desesperante, el público que va a un festival de rock, actúa de la misma manera que el que va a escuchar música clásica o a un festival para chicos”. Celoria da en la tecla. No habla en particular. Quizá la solución sería que ese rayo no nos deje ciegos a todos. (Sebastián Busader - María Elena Larroulet)

²⁶ Diario *Río Negro* (27/12/2014):

Un año de lujo para un sueño hecho realidad

Tras 7 años, este año Teneas logró abrir el teatro.

Fue un año cargado de actividades

“Este año fue para nosotros altamente positivo”, afirmó sin dudar, Luis Giustincich, miembro de la comisión directiva de Teneas, al comenzar la entrevista con *Río Negro*.

Y es lógico que el teatrista fuese tan tajante. Es que este año, en abril, el centro cultural tantas veces soñado abrió sus puertas.

Semejante acontecimiento no puede hacer otra cosa que transformar este 2014 en un gran año para los Teatristas Neuquinos Asociados.

Fue un año “altamente positivo” porque “se cumplieron los objetivos que se propuso la comisión directiva en función de poder lograr el espacio, poder levantar este centro de producción artística y poderlo abrir”, explicó al respecto Giustincich.

Es que desde el 25 de abril, Teneas cuenta con un recinto cultural montado en un predio utilizable de 2.500 metros cuadrados, con una superficie cubierta de 890 metros cuadrados que incluye una sala de espectáculos y producción artística, un espacio para talleres, camarines y una completa planta sanitaria.

Este proyecto fue creado en 2007, luego de que la municipalidad neuquina cediera a la asociación un terreno fiscal. Desde ese entonces hasta este año, el centro cultural estuvo siendo construido con gran esfuerzo de los miembros de la comisión.

Cuando todo parecía listo para inaugurar, la gran inundación que sufrió la ciudad en abril hizo que el día “D” se postergara un poco. Pero finalmente el 25, los teatristas neuquinos pudieron realizar la ansiada inauguración del predio artístico.

Desde ese día, el centro cultural no paró de recibir elencos, obras, talleres, festivales y más.

Es así que Teneas fue el lugar que albergó el estreno de obras como *Cuando te mueras del todo* (obra con producción federal en el programa del Teatro Nacional Cervantes), *Para toda la vida*, *Nuestra Sra. de las Nubes*, *Pájaros y lobos*, *Aurora boreal* y *una afinidad de corazones encendidos* (con el Coro de Cámara del Comahue) y *Sobrevuelo* (obra de clown contemporáneo).

También fue sede del “Primer Festival Nacional de Clown” (con artistas locales y de Buenos Aires), del “Festival Internacional de Teatro 2014” (en el marco del noveno circuito nacional de teatro), del “Primer Festival de Cultura Oriental”, del “15° Encuentro Provincial de Artes Escénicas”, de las “VI Jornadas de Dramaturgia de la Norpatagonia” y del encuentro “Las Dramaturgias de Neuquén sin Fronteras”.

Y, además, Teneas ofreció a lo largo del año diferentes talleres de clown, teatro y poesía tanto para adultos como para niños.

Así, tal como señaló Raúl Toscani, otro de los integrantes de la comisión directiva de la asociación de teatristas, “Teneas agrega un matiz distinto a la teatralidad de Neuquén, que es un espacio para producción y para ensayo, un elemento que no existía en la ciudad”.

Y, de cara al futuro, señaló: “a futuro el proyecto de Teneas será el proyecto que todos los teatristas vayan elaborando en relación a sus necesidades particulares”.

Asimismo, en cuanto al futuro cercano, Toscani adelantó que en febrero comenzarán a desfilar por el centro cultural grupos invitados de distintos géneros y estéticas para que “se produzca un intercambio real de las teatralidades que están circulando en el país”.

Un paseo por Te.Ne.As.

La pared posterior del gran edificio del centro de producción artística de Teneas resultaba ser un muro olvidado, sin vida. Es por eso que en el seno de la asociación de teatristas surgió la idea de que esa pared pudiera contener un gran mural que invite a la gente a pasear por ese lugar.

Esa tarea recayó en la artista Vilma Chiodín que decidió utilizar la técnica de mosaiquismo para construir un mural donde cuyo diseño final es el de “seres que se entrelazan y terminan todos volando en una especie de estratósfera”.

Pero no todo lo que allí se ve es responsabilidad de Chiodín. Es que la gran obra de arte también contempla espacios para que la comunidad participe.

Respecto a la etapa en la que se encuentra el mural de mosaicos, Chiodín afirmó: “Hicimos las dos primeras paredes, este año hicimos la tercer pared, faltan cuatro, así que tenemos ahora mucho trabajo para hacer”.

Y agregó: “en realidad es un espacio de expresión para todas las personas que se acercan acá y dejan una impronta que va a permanecer en este edificio para siempre. Por eso no tenemos ninguna urgencia por terminarlo. Al contrario, es un espacio abierto que está ahí para que vengan a jugar”.

Un mural con aire fresco

Tal como dice su estatuto “Teatristas Neuquinos Asociados es una entidad no gubernamental, sin fines de lucro, con personería jurídica, que tiene por función: defender y cultivar la expresión teatral y su libertad creativa en todas las disciplinas; dignificar la actividad teatral como actividad profesional; promover el desarrollo de la actividad teatral con igual intensidad en toda la provincia; e impulsar la construcción de salas tipo o adaptación de espacios con sostenimiento de la provincia o municipios, en todo el ámbito provincial, en virtud de las dificultades o la ausencia de espacios destinados para la producción teatral”.

Es justamente este último punto el que resaltó Raúl Toscani cuando sostuvo que “entendemos que es el estado el que ahora tiene que hablar y que no seríamos nosotros los que le tenemos que marcar el camino. Es el poder político el que tiene que definir qué hace con sus poblaciones con baja accesibilidad a la política cultural”.

Y agregó: “nosotros como teatristas, como gente de la cultura, entendemos que el acceso a todas las manifestaciones de la cultura es un derecho humano fundamental, desde ahí es que concebimos nuestro hacer”.

“Este año, será un año de fuerte reclamo político. El rol de Teneas es estar incidiendo en las políticas culturales”, cerró el artista.

Todos pueden ser parte

Además de los grupos que usan el centro artístico para producir, ensayar y presentar sus obras, Teneas alberga a talleres.

En ese sentido, desde la comisión directiva extendieron la convocatoria a todos aquellos que quieran formar parte de la grilla de Teneas para el primer trimestre de 2015, tanto en los espacios de producción y ensayo como para los talleres y seminarios.

Las inscripciones, en un principio, se extendían hasta el 22, pero desde la comisión directiva del centro aseguraron que el plazo se extenderá por unos días más.

“La idea es poder extender el plazo para que se le pueda dar lugar a todos los interesados en desarrollar distintos proyectos, de investigación, de ensayos de obra, de producciones y también algunos talleres anuales y seminarios”, señaló Cristina Mancilla, integrante de Teneas.

Y agregó: “Desde la comunidad nos piden mucho talleres para niños, y la sala tiene distintos espacios que tienen la posibilidad de abarcar las diferentes líneas del arte, desde las danzas hasta las artes escénicas”. (María Pía Mendiberry)

²⁷ Diario *Río Negro* (25/09/2004):

Los teatristas piden y el gobierno se compromete

La Fiesta Provincial del Teatro reflota proyectos en espera y futuras obras que se concretarían en el 2005

NEUQUÉN (AN).- A buen ritmo se está desarrollando la Fiesta Provincial del Teatro, con la participación de 17 elencos neuquinos. Convocan a las escuelas, para que asistan a los espectáculos infantiles.

Hasta hoy, lo sustancioso fueron los intercambios entre la asociación Teatristas Neuquinos Asociados con sus requerimientos hacia los entes estatales y desde allí, las promesas y compromisos del gobierno provincial.

Cristina Mancilla por Teneas pidió concretar la creación del Consejo Provincial de Teatro, proyecto que espera la firma desde anteriores gestiones de Cultura provincial. También aspira a la Comedia provincial conformada a través de concursos (otro sueño de larga data que en los papeles se encuentra fundamentado). Solicitó integrar circuitos teatrales y que se construyan salas pequeñas (150 espectadores) para poder cumplir con las giras.

A su vez, se recibió el anuncio por parte del gobierno provincial, de la firma de un contrato para la “realización de un anteproyecto de obra con destino a la recuperación y remodelación de la vieja usina de Neuquén”, ubicada en San Martín, entre Fotheringham y Jujuy.

La idea que había sido anunciada a *Río Negro* por el subsecretario de Cultura Naldo Labrín a poco de asumir, ya tiene un compromiso formal: “estará terminada en el 2005”. Así lo oficializó el funcionario y detalló que tendrá capacidad para más de 450 espectadores.

Informó que tienen en proyecto dos nuevas salas; capacitación y programas de producción de obras para los elencos -a fin de que sean mostrados en toda la provincia- y se gestionarán a nivel nacional becas de posgrado para ese área.

Hoy es un día de competencia entre elencos de Neuquén capital. Se lanza al ruedo, a las 18, el grupo Más de lo Otro con la obra para los pibes *La máquina de hacer chorizo*. En la Plazoleta de los Artesanos, frente a la catedral. A la gorra.

Los payasos Chamán y Copete vuelven a escena orgullosos de traer consigo el fruto de su trayectoria: *La máquina de hacer chorizo*. Ahora se utiliza “La máquina de escribir morcilla”, objeto inalcanzable para dos humoristas del sur del Tercer Mundo.

Sube a las 21, el elenco Volarenavé, en la sala 1 de Conrado Villegas, Yrigoyen 138. Obra *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz, con Raúl Ludueña (director), Omar Zenteno, Carlos Manrique, Olga Ferramola, Laura Safenreiter, María Cristina Beute, Silvina Meza, Raúl Braga, Valeria Lazzaretta, Marcela Carrizo, Graciela Mariano.

Cierra la jornada, a las 23, en Conrado Villegas, el elenco Teatro del Espacio con *La máscara*, una adaptación sobre cuento de Guy de Maupassant. Lo integran Marcelo Salleses, Rosario Oxagaray (directora, iluminadora) y Norma Mehdi (asistencia). Un sujeto narra desde su dolor, la vida amorosa que compartió con su amante quien murió de pulmonía luego de salir una noche bajo la lluvia.

²⁸ Diario *Río Negro* (25/11/2004):

Se abre el telón del festival teatral patagónico

Neuquén será vestida con las mejores galas por locales y visitantes.

Dieciocho elencos mostrarán desde hoy y hasta el domingo lo más selecto del sur continental en la Fiesta del Teatro Región Patagónica-Neuquén 2004.

El jurado elegirá a los elencos que participarán de la Fiesta Nacional 2005 NEUQUÉN (AN).- Luz verde para la “Fiesta del Teatro Región Patagónica-Neuquén 2004”, donde directores y actores competirán con lo más selecto de sus provincias. Hoy se descubre por primera vez el telón del gran encuentro que los reunirá hasta el domingo, para representar al sur continental.

Neuquén será vestida con las mejores galas por locales y visitantes. Se han reunido todos los esfuerzos en torno de esta empresa, que insume trabajo y dineros, para cobijar a cerca de 127 personas que integran las delegaciones teatrales. Se sumarán aproximadamente 60 teatros más, para atender aspectos organizativos. Comienza hoy, a las 18, con la apertura oficial, que tendrá como sede el museo Gregorio Álvarez, ubicado en San Martín y Brown del Parque Central.

Al mediodía arribarán los invitados especiales. La delegación del Instituto Nacional del Teatro, se integra por el director ejecutivo Raúl Brambilla y el director de fomento Miguel Palma. También llega el vicepresidente de Argentores y dramaturgo, Ricardo Halac. Se espera que todos estén presentes en la apertura, que en la faceta protocolar contará con los responsables organizativos, Reynaldo Labrín por subsecretaría de Cultura provincial, Norman Portanko delegado del Instituto Nacional del Teatro y Cristina Mancilla por Teneas (Teatristas Neuquinos Asociados).

Se pasará luego, a las 19, a la puesta a cargo del elenco Mandrágora de Chubut con la obra *Mandrágora circo*, en el museo, ya que se lo ha acondicionado con una tarima para recibir a 300 espectadores. A las 21, en la sala 1 de Conrado Villegas, Yrigoyen 138, suben los rionegrinos con el elenco Tentempié que pone en escena *La muerte prevista en el guión*.

La primera jornada se clausura con la presentación de Neuquén, a cargo del elenco El Equipo, desde las 22.30, en el museo y con la pieza *Enamodiándonos*.

En el marco del encuentro, Brambilla firmará un convenio de colaboración mutua con la provincia mediante el cual quedará constituido el Consejo Provincial de Teatro. Palma dará noticias sobre los subsidios 2005. En paralelo, se reunirán los representantes de las asociaciones teatrales patagónicas en un espacio destinado al debate e intercambio de ideas en torno de la política teatral.

Es que en la segunda semana de diciembre, se realiza el primer congreso nacional que nuclea a las asociaciones de teatristas en Mar del Plata, lo que se ajustará en el marco de este festival.

Para medir las virtudes actorales y puesta en escena de los 18 elencos habrá un jurado especializado integrado por Fernando Aragón, Luis Giustincich y Víctor Bruno. Serán los encargados de seleccionar a los tres espectáculos que representarán a la región en la Fiesta Nacional del Teatro 2005.

Provincias y elencos participantes

Variadísimos elencos de Chubut, Río Negro, La Pampa, Santa Cruz, Tierra del Fuego y Neuquén compiten en la fiesta, cuya organización corre bajo responsabilidad de la subsecretaría de Cultura provincial, el Instituto Nacional del Teatro y la Asociación de Teatristas Neuquinos Asociados (TE.NE.AS.). Y suman 18 los grupos de teatro que participarán del festival: tres por cada provincia.

En esta instancia el jurado seleccionará a las tres mejores piezas teatrales que representarán a la región patagónica en la "Fiesta Nacional del Teatro 2005" que tendrá como sedes ciudades de Río Negro.

Grupos como Tentempié con *La muerte prevista en el guión*, Quijotada con *Abran cancha* y Puro Grupo con *El acompañamiento* mostrarán las dotes actorales de rionegrinos. También La Pampa presentará a Teatroke con *Cámara lenta*, Malajunta en *Pic nic* y la compañía Andar con *Fuera de pista*.

Los chubutenses llegan con obras como *La gripe* representada por Metateatro, *Jirones de historia* por La Escalera y *Mandrágora circo* por el grupo homónimo. Mientras que por Santa Cruz estarán presentes Psiconautas con *Acabar con Edipo*, Los Cuatro Vientos con *Las vidas de la muerte* y el grupo Ideart con *En krill te conviertas*.

Desde Tierra del Fuego llega Shoon con *Cantando las cuarenta*, Lo Eventual con *Garabatos de ensayo* y el grupo 200 Veinte con *Pieles*. Y para jugar de local, por Neuquén subirán a las tablas El Equipo con *Enamodiándonos*, El Garage con *El líquido táctil* y Humo Negro con *La tarea según Natacha*.

Aportará sus conocimientos el autor y actor, Ricardo Halac, encargado de brindar un seminario denominado "El teatro y el mundo de hoy, para una dramaturgia del futuro", durante dos jornadas, mañana y el viernes, en la sala Lope de Vega, diagonal España 52, de 10.30 a 12.30.

José Luis Valenzuela dará "Análisis de obra" de jueves a sábado, de 10.30 a 12.30, en sala Rego.

Las obras subirán al escenario de las diferentes salas independientes de Neuquén, como la Sala Conrado Villegas, La Curtiembre, El Lugar, la Escuela 201 y el Museo Gregorio Álvarez. Mientras que el Lope de Vega y la sala Alicia Fernández Rego aportarán sus espacios para capacitación, cursos, charlas y conferencias destinadas a los teatristas.

Diario *Río Negro*, (25/11/2004):

Humor y algunas críticas en la apertura

NEUQUÉN (AN)- Las agujas del reloj se colocaron cercanas a las 19 cuando el Museo Gregorio Álvarez abrió virtualmente sus puertas -ya estaban abiertas- para recibir a parte de la familia y darle inicio a la “Fiesta del Teatro Región Patagónica-Neuquén 2004”, que ayer tuvo su inauguración con la presentación de las obras *Mandrágoras Circo*, *Enamodiándonos* -las dos allí mismo- y *Muerte prevista en el guión* -Conrado Villegas-.

Luego de algún tiempo de espera, corridas de técnicos, saludos y abrazos de por medio, la apertura de este festival llegó desde los labios del actor César Altomaro. El artista le puso el cuerpo a la rápida y espontánea ceremonia y armó, junto a su par y guitarrista Pablo Arroyo, una breve puesta en escena que levantó los ánimos y la risa en el museo instalado en el Parque Central.

Fueron los dos actores los que montaron una suerte de payada histriónica hablando de las dificultades que tiene cualquier grupo y cualquier obra patagónica para conseguir apoyo económico -y por supuesto, estatal-.

Fueron momentos desopilantes que, con una narrativa simple pero efectiva, dijeron mucho con muy pocas palabras.

Las puertas del museo municipal fueron como la antesala de la apertura. Por allí desfilaron -sin alfombra roja, obviamente- artistas, directores, autoridades, jurados. Se detuvieron, sobraron los abrazos y más de uno vivió su momento de fama frente a destello de las cámaras de televisión.

Más tarde llegó el turno de lo protocolar. Norman Portanko, delegado del Instituto Nacional del Teatro (INT) por Neuquén fue escueto en sus apreciaciones. Sólo se excusó por la ausencia de Raúl Brambilla, director Ejecutivo del INT.

El faltazo de Brambilla estuvo relacionado con el apartamiento de la secretaria de Cultura nacional de Torcuato Di Tella. Por esa razón “debió quedarse en Buenos Aires. Esperemos que esté entre nosotros entre sábado y domingo”, señaló Portanko.

“Este es un evento muy importante, fundamental y de mucho interés para la Patagonia”; “que sea el segundo festival que realiza Neuquén da la pauta de su nivel de organización”. Fueron algunas de las apreciaciones que realizó Miguel Palma, titular de Fomento del INT ante el auditorio.

Un auditorio que siguió con detenimiento las palabras de Darío Altomaro, el director y ahora funcionario que estuvo sustituyendo a Naldo Labrín. Un auditorio que aplaudió a Cristina Mancilla (presidenta de Teatristas Neuquinos Asociados) cuando fue un poco más al núcleo de la cuestión: “El teatro es un arte político, no es posible hacer teatro sin hacer política. Los teatristas no nos vamos a callar, porque el arte es contenido y compromiso social. Por eso abogamos por una política social para toda la comunidad, sin eufemismos y con presupuestos”, afirmó la mujer.

Luego todo quedó en manos de *Mandrágora Circo*.

La programación de hoy

Tal lo ocurrido en la víspera, la competencia de elencos se inicia a las 18. Abre la jornada Río Negro, en la sala Museo Gregorio Álvarez, San Martín y Brown. Sube el grupo de Teatro Quijotada con *Abran cancha...* de Adela Bosch. Integran el elenco Héctor Javier Segura (dirección), Paola López, Patricia González Crespo,

María Elisa López, Mabel Gremigni, Zulma Nouviale, Gonzalo Andrés López, Patricia Cherry, Ana Leda Giavedoni y Darío Cisterna.

Es una adaptación de *Abran cancha que ahí viene Don Quijote de la Mancha* de Basch. Cuenta siete episodios disparatados de la vida del Caballero de la triste figura, donde se destaca el humor, los percances y los juegos a los que permanentemente recorren los actores.

Hoy también le toca el turno al grupo Andar de La Pampa. Se juegan con *Fuera de pista* de Ruth Kauffman. La puesta será a las 20, en El Lugar, Villegas 98. Son protagonistas José Jerónimo (dirección e iluminación), Mónica Castaño (actriz), Edith Gazzaniga (vestuario y asistencia de dirección).

Todos los días, a la misma hora, una mujer repite el ritual y cuenta sus vivencias para poder encontrarse y escapar, salir y entrar mirando un horizonte imaginario, mágico y terrible.

Cierra la competencia, Tierra del Fuego con el elenco Shoón de Ushuaia. La presentación de la obra *Cantando los cuarenta* de Susana Tampieri es a las 22, en la sala 1 de Conrado Villegas, Yrigoyen 138. Son integrantes del elenco: Peque Valle (dirección), Lidia Giannico y Melina Muruga. Alejandra Canales (iluminación) y Cristian Gordillo (sonido).

La obra da lugar al encuentro de tres amigas con el afán de una inocente aventura, que produce a través de la embriaguez y los recuerdos, la desenfrenada aparición de historias ocultas por largo tiempo. Se trata de una reunión de mujeres que permite en más de una oportunidad, mirarse por primera vez ante el espejo de la vida.

Con respecto al perfeccionamiento actoral, la presente jornada estará dedicada al seminario sobre “El teatro y el mundo de hoy, para una dramaturgia del futuro”, a cargo del dramaturgo Ricardo Halac. Ocupará también mañana, en el horario de 10.30 a 12.30 en Lope de Vega, diagonal España 52.

Otra propuestas es “Análisis de obra” bajo responsabilidad del semiólogo, dramaturgo y director teatral José Luis Valenzuela. Desde hoy hasta el sábado, de 10.30 a 12.30, en sala Rego, Vuelta de Obligado 50.

Diario *Río Negro* (27/11/2004):

Entre deseos y frustraciones

En la recta final,

los 127 teatristas del sur continental van dejando todo en las tablas NEUQUÉN (AN).- “Del dicho al hecho...” bien sentencia la sabiduría popular. La Fiesta del Teatro Patagónico traía en su seno, además de la competencia de los elencos del sur continental, -acontecimiento de por sí ya invaluable-, un paquete de ilusiones y proyectos. Pero alguno puntual y trascendente, quedó en camino, esperando tiempos mejores o una oportunidad que quizás no llegue. Los teatristas aguardaban el arribo del titular del Instituto Nacional del Teatro, para que firmara un convenio con la provincia del Neuquén, otorgando luz verde al Consejo Provincial del Teatro. El recambio en la secretaría de Cultura de la Nación, abortó el viaje de Brambilla. Y aquí no ha pasado nada.

Pero la cintura del sector, que ha vivido épocas peores, es flexible a toda encrucijada. Echan mano a dos consejos “A mal tiempo...” y “A otra cosa...” porque la fiesta está en su esplendor. En las nochecitas neuquinas, la capacidad de

las salas no da abasto para albergar al público. ¿Algo nuevo? No. Esa es una vieja canción: en esta capital los teatros no pasan de las 300 butacas.

Vamos por la positiva. Las asociaciones de teatristas de la Patagonia, convocadas por la neuquina Teneas, se reúnen hoy, a las 14 en la sala Triángulo de la Conrado Villegas (Yrigoyen 138 de esta capital).

“Vamos a trabajar con las entidades patagónicas -anunció la presidenta de Teneas Cristina Mancilla- para organizar circuitos regionales de teatro. Estamos conformes con la convocatoria, ya que estarán representadas en la reunión todas las provincias a excepción de Tierra del Fuego, que dada las distancias, le fue imposible viajar”.

Otro punto de debate es la relación del INT con las asociaciones y consensuar una postura para apoyar la solicitud de autarquía del instituto. Es que en la actualidad depende de la Secretaría de Cultura de la Nación y suele no recibir en tiempo y forma el presupuesto anual, lo que obstaculiza su distribución en subsidio a los elencos. Toda esta información, según lo informado por Mancilla.

Cabe aclarar que los representantes de estas entidades se trasladaron por fuera de las delegaciones integradas por elencos provinciales, aunque en algunos casos, los actores participantes del Patagónico en paralelo pertenecen también a ellas. “Queremos reunirnos en un congreso nacional de teatristas. Los de Neuquén tenemos una posición bastante definida, deseamos ver qué volcarán los demás para unificar los reclamos”.

Programación de hoy

Se inicia a las 17, con el elenco Lo eventual de Tierra del Fuego y *Garabatos de ensayo*, en la sala El Lugar, Villegas 50.

A las 19, en la sala 1 de Conrado Villegas, Yrigoyen 138, va el elenco Los Cuatro Vientos de Caleta Olivia, Santa Cruz, con la obra *Las vidas de la muerte*.

A las 22, Santa Rosa, La Pampa con el grupo Malajunta, muestra *Picnic en el campo de batalla* en el Museo Gregorio Álvarez, San Martín y Brown.

A las 23, el grupo 200 Veinte oriundo de Río Grande, Tierra del Fuego, compite con la obra *Pieles*, en la Sala 2 Conrado Villegas.

²⁹ Diario *Río Negro* (28/09/2005):

Los teatristas neuquinos actúan y debaten en Zapala.

Mañana comienza el noveno Encuentro Provincial Independiente ZAPALA (AZ/AN).- “Demostraremos que los teatristas estamos unidos, que aunque la política no dé votos, la cultura es fundamental para la sociedad”. La actriz y directora Cecilia Lizasoain levanta la voz por ella y sus colegas. Así deja en claro que a partir de mañana, cuando comience el noveno Encuentro Provincial de Teatro Independiente en Zapala, se hablará de la práctica artística, pero también de la problemática del teatro en la provincia, las deficientes condiciones en las que se produce y reproduce esta actividad.

La nueva edición nucleará a grupos de ciudades neuquinas y se extenderá hasta el domingo. Cecilia en persona, y Cristina Mancilla -titular del gremio de los teatristas- desde el teléfono concordaron en que el Encuentro tendrá neto corte político. “Los gobiernos deben darse cuenta de que la cultura es el reflejo de los pueblos. Que, aunque no propicien votos, es el alma de la sociedad”. E insistieron con que “invitaremos a todos los secretarios de cultura para debatir circuitos de giras y políticas culturales. Buscamos propiciar una ley de promoción y protección

de la actividad teatral”. El Encuentro será preámbulo para la próxima edición del Festival Provincial, a fines del mes entrante.

Desde el escenario

A partir de mañana -y hasta el sábado- habrá seminarios y talleres. Ya sobre las tablas, la actividad comenzará el viernes a las 15, con la presentación de la obra *Historia dentro de una almohada*, a cargo del grupo Te lo Cuento, de La Angostura. Más tarde, desde las 17.30, saldrá a escena Tren Ten con la pieza *Reciclados punto com*. La apertura del Encuentro será a las 21 en el cine teatro municipal con la obra *La muerte de Facundo*, de La Comedia. Luego llegará *La vuelta de Pipistrella*, de Los Unos y los Notros. El cierre del día será en la medianoche -en el salón sirio libanés- con *Historias incoherentes*, unipersonal de Gabriel Marcomini.

El sábado arrancará el debate de los teatristas con un encuentro que tendrá como escenario la sala de arte del municipio. Mientras que a las 18 será el turno para la Compañía de Teatro Angostura con *La bella y la bestia, un historia de ensueño*. Luego ingresará el Lope de Vega con *El patio de atrás*, bajo la dirección de Alicia Fernández Rego, y la jornada terminará a las 23 -salón sirio libanés- con *La culeada*, unipersonal para adultos de Grisel Nicolau. Antes, a las 20, el encuentro se trasladará a la vecina localidad de Mariano Moreno de la mano de *Enamodiándonos*, de El Equipo -en el CPEM 37-. El domingo habrá reunión directiva de Teneas, a las 17 actuará la Compañía Galera Cirken y el cierre será de las egresadas de la Escuela Superior de Bellas Artes.

³⁰ Diario *Río Negro* (06/10/2015):

Neuquén vive y debate el teatro norpatagónico

Comienzan las séptimas jornadas de dramaturgia en Neuquén.

Se llevarán a cabo desde hoy hasta el viernes en el salón Azul de la Universidad y en Teneas en homenaje a Raúl Toscani

Las VII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén comenzarán hoy en el salón Azul de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo) y se extenderán hasta el viernes 9 de octubre.

Este año serán en homenaje a Raúl Toscani, uno de los íconos del teatro norpatagónico.

El programa comenzará el miércoles 7 de octubre a las 9 con la acreditación de los participantes y seguirá a las 9:30 con el acto de apertura a cargo de Margarita Garrido y otros colegas así como de las autoridades invitadas.

En tanto que desde las 10 hasta las 13 se llevará a cabo la actividad en homenaje a Toscani. El panel de invitados estará conformado por Lolín Rigoni e Inés Ragni (Madres de Plaza de Mayo), Marcos Cornu (La Conrado Centro Cultural), Cecilia Lizasoain (Teneas), entre otros. También se proyectará el video de *Nena, si te vas, dejame el colchón*, se presentará el grupo Liendre en Neuquén y se realizará el relato del encuentro de estudiantes de Hecho Teatral de la Escuela Superior de Bellas Artes con el teatrista Raúl Toscani.

Luego, será el turno de los cursos. De 14 a 17 se desarrollará “Introducción a la historia del teatro político argentino” y de 17:30 a 20:30 el de “Cómo entrar impunemente en espectáculo ajeno”.

El jueves 8, la cita también será en la UNCo. Será momento de la presentación de publicaciones y la realización de ponencias.

De 9 a 10:30 se presentarán *La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras, Actas de las VI Jornadas...*, “Es lejos o es tarde. El instante en la puesta de las obras de Finzi”, “Procedimientos compositivos en *La última batalla de los Pincheira*”, y “Alejandro Finzi adaptador: *Mascaró, el cazador americano* de Conti, de la novela al teatro”.

En tanto que de 11 a 13 será el primer turno de las ponencias. La primera será “Sobre *Phaedra* de Luis Sarlinga: la relación expectatorial” y estará a cargo de autores varios con la participación de Sarlinga.

Después seguirá “Génesis del proyecto de *Microficciones teatrales*. Presentación de la antología” coordinada por Eduardo Gotthelf con Jorge Onofri de invitado. Y, la última del bloque será “El enigma de las cosquillas. Acerca del microdiálogo: *Charla en la fosa común* de Lili Muñoz”, a cargo de Nora Mantelli con Muñoz de invitada.

En el segundo turno de ponencias (de 14 a 17) estarán: “El género dramático y el teatro: ¿las Cenicientas de la Literatura?”, “Dramaturgias trasatlánticas: de argentinos en escenarios españoles y de españoles en escenarios argentinos”, “Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD”, “La dramaturgia, apasionante manera de ver la historia”, y “Espacios públicos del arte (Cutral Có y Plaza Huinul): Historia y desafíos para su revalorización y uso”.

Y, la jornada terminará de 17:30 a 20:30 con el curso coordinado por Jorge Dubatti, “Los nuevos espectadores y la necesidad de las Escuelas de Espectadores”.

El final de las jornadas será el viernes 9, en Teneas (Leguizamón 1701). Allí de 9 a 10:30 se presentarán publicaciones y ponencias. Así estarán presentes *La princesa del guisante y el príncipe Andante*, la revista *En réplica*, “La urdimbre de la memoria”, “Estética y política en la obra *Kajfvrkura: el valor de una historia inconclusa*” y “*Megaminón*: portal dramático. Entre el Apocalipsis y la apocatástasis”.

En tanto que de 11 a 13 se llevará a cabo el curso de Jorge Dubatti, “Los nuevos espectadores y la necesidad de las Escuelas de Espectadores”.

De 14 a 17:30 se desarrollarán las ponencias “El taller de teatro: una experiencia de nivel medio”, “*Acassuso*. La escuela y el delito: entre la transgresión y el sueño”, “La calle teatral”, “Escritura, experiencia y teatro para niños: algunas reflexiones”, “Imagen referencial”, “De sala en sala: Del Establo a la sala de Teneas” y “Puesta en escena de *La canción de las tumbas*”. Mientras que la última actividad de las jornadas será un homenaje a Toscani con la coordinación de Cristina Mancilla. Será de 18 a 22 y constará de tres partes. La primera parte *Para vivir mejor: Opus I* incluirá “No solo se trata de magia. Juego teatral versátil” (Niños y profesores de talleres de Teneas y CM), “Corazón de comediante” (Araca Teatro), “Monólogos” (Escuela Superior de Bellas Artes) y “Microficciones teatrales” (Teatro Cultural Cipolletti). La segunda *Para vivir mejor: Opus II* estará compuesta por “Asuntos” y “¿Quiénay?”. Y la tercera parte *Para vivir mejor: Opus III* se concentrará en la actividad “Juntos pero no revueltos...”, una actividad de guión azaroso. (Fuente: Agencia Neuquén)

³¹ Diario *Río Negro* (03/07/2012):

Proponen un taller gratuito de máscaras para actores y clowns

NEUQUÉN (AN).- Con el objetivo de aportar al perfeccionamiento de los artistas de la región, es que Teneas (Teatristas Neuquinos Asociados), realizará un taller

gratuito de teatro de máscaras para los actores, actrices y clowns, entre otros profesionales de la provincia, el próximo fin de semana. Los días 6 (de 14 a 20) y 7 de julio (11 a 17), en Leguizamón 1701, se realizará el primer módulo. Cristina Mancilla, vicepresidenta de Teneas, explicó a *Río Negro* que esta será la actividad fundante del aula taller de la asociación, uno de los pilares del Centro Cultural que proyectan sostener. “Pensamos esta actividad para presentar el nuevo espacio, que podrán utilizar los teatreros de la zona, y promover el perfeccionamiento de los artistas”, expresó Mancilla, entusiasmada. De este modo, el taller dictado por Omar Kühn sentará las bases prácticas, a partir del juego, rudimentos del clown moderno y ejercicios con las máscaras de la Commedia dell’arte, para avanzar en búsqueda de una organicidad “diferente”. Para organizar y gestionar esta actividad, que se desarrollará en tres módulos, se sumaron a Teneas el Programa de Cultura del Consejo Federal de Inversiones, la Subsecretaría de Cultura, Juventud y Deporte de la Provincia de Neuquén y la Dirección de Cultura de la Provincia de Neuquén. “Para que los artistas pudieran acceder a la actividad de manera gratuita, es que contamos con el apoyo de estas entidades y ponemos nuestra sala a disposición, aunque -aclaró la actriz- la preocupación por la falta de salas, continúa”. En el segundo encuentro, se tratarán textos de comedias diversas, donde la composición de “Tipos” y el trabajo físico del comediante se suma a la composición y la improvisación sobre las situaciones dramáticas, adelantó Mancilla. Por último, en el tercer encuentro, “basado en estos mismos principios”, se intentará generar una producción con algunos materiales promovidos en el taller y otros extraídos de textos previos, de autores como Molière, Shakespeare o Goldoni. Para consultas e inscripciones, es necesario escribir a teatristasnqn@yahoo.com.ar.

³² Diario *Río Negro* (10/10/2017):

IX Jornadas de la Norpatagonia: pensar (y discutir) la dramaturgia

Las IX Jornadas de Dramaturgia(s) de la Norpatagonia comenzarán mañana y se extenderán hasta el viernes. Habrá seminarios, conferencias, talleres y algunas intervenciones artísticas. Además tendrá lugar el I° Foro de Teatro para niñas/os.

“Las jornadas se abren el próximo miércoles en el salón azul de la Universidad. El resto de las jornadas a tiempo completo, desde las 15 del miércoles, serán en Teneas (Leguizamón 1701)”, comenzó contando a *Río Negro*, Margarita Garrido, directora del Centro de Estudios de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina perteneciente a la Universidad Nacional del Comahue (CEDRAM).

Y agregó: “Las jornadas este año serán en homenaje y reconocimiento a la trayectoria de Cristina Mancilla”. Es que todos los años las jornadas se hacen en homenaje a algún representante del ámbito teatral, que es elegido en el final de las jornadas del año anterior por sus pares. Son jornadas libres y gratuitas para toda la comunidad, patrocinadas por la Universidad Nacional del Comahue y el Instituto Nacional del Teatro y en ellas habrá ponencias, cursos, seminarios, conferencias, semimontajes de obras y el I Foro de Teatro para Niñas/os que será coordinado por la propia Mancilla.

Garrido subrayó que “el objetivo como todos los años es dialogar entre investigadores, teatristas, docentes del mundo del teatro, estudiantes de letras y de teatro, en torno al fenómeno teatral de la provincia del Neuquén, al que llamamos dramaturgias de autor, director, actor, crítico, espectador, etc.”.

“El objetivo es consolidar las redes entre investigadores y productores locales, publicar -porque en las jornadas se van a presentar nuestros tres últimos libros sobre el tema, acota- que todo eso repercute en la consolidación de una cartografía del teatro nacional desde las provincias. Sobre el teatro de Neuquén hablan las y los neuquinos”, completó Garrido sobre la idea y el objetivo de las jornadas que este año celebran su novena edición.

Se trata de una actividad libre y gratuita destinada a todo tipo de público. Tal como explicó la directora del CEDRAM: “están destinadas al público en general porque hay que formar espectadores, críticos, teatristas y también es para especialistas. O sea que todos los niveles tienen su momento en las jornadas, desde el especialista en lo más último de la teoría y la crítica hasta aquel que se está formando en el campo teatral”.

El programa de las jornadas para mañana

De 9 a 10: Apertura, en el salón Azul de la Universidad Nacional del Comahue.

De 10 a 11: Conferencia de Jorge Dubatti “El artista-investigador, el investigador-artista, el investigador-participativo. Hacia una nueva investigación teatral”. Salón Azul.

De 11:30 a 13: Homenaje a Cristina Mancilla. Coordinado por Nora Mantelli y Juliana Betancor. Salón Azul.

De 15 a 17: I Foro de teatro para niñas/os. “La niñez, concepciones” por los panelistas: Gladys Mottes, Florencia Aroldi, Cristian Vélez y Adriano González. En Teneas.

De 17:30 a 19:30: Seminario “Herramientas para comprender el teatro contemporáneo”, con Jorge Dubatti.

A las 20: Semimontaje de la obra *BodyArt*, por Diego Seage.

Actividades generales: exposición de máscaras expresivas por la escenógrafa Ileana Vallejos y grupo de mujeres con cajas de teatro en miniatura, por Gabriela Mendes, Juliana García y Laura Romero.

I° Foro de Teatro para Niñas/os: la oportunidad para dialogar

“Esta propuesta de foro es para empezar a dialogar de las problemáticas comunes que tienen que ver con la producción, la escritura y todo lo que involucran las artes escénicas”, explicó Cristina Mancilla, a cargo de la coordinación del I Foro de Teatro para Niñas/os.

De él participarán como panelistas Adriano González dramaturgo de Chos Malal, Gladys Mottes de la Universidad de Tucumán, Florencia Aroldi escritora de textos infantiles y Cristian Vélez docente, pedagogo, escritor, director y actor de teatro para niños/as.

Serán tres encuentros. Mañana de 15 a 17 donde se dialogará bajo el título “La niñez, concepciones”. El jueves de 16:30 a 19:30 con “Las dramaturgias para el público infantil”. Y el viernes, también de 16:30 a 19:30, bajo la premisa “Dirección y puesta en escena”.

“La idea del foro es analizar un poco la situación en la que se encuentra el teatro para niños.

Poder replantearnos y ver qué infancias tenemos hoy, en el tercer milenio, en un país tan vasto y en una sociedad bastante informatizada, plantearnos de qué estaríamos hablando; con qué condiciones, con qué requisitos y en qué situaciones está la niñez hoy y pensar, dialogar acerca de las diversas producciones, los

escritos, los espacios donde se presentarían, las temáticas”, cerró Mancilla sobre el foro que ella creó respondiendo “una necesidad”. (María Pía Mendiberri)

CRISTINA ATRAVIESA ESPEJOS PATAGÓNICOS
Notas sobre Sala Alicia Pifarré, por la Vida
(1989-1991; 1994-2002; 2007)

Nora Mantelli

“¿Cuál es el objeto tal que al mirarlo nos vemos a nosotros mismos a la vez que lo vemos?”

(Platón, *Alcibíades*, 132d-e)

“La parte más hermosa del ojo, la que constituye la sede de la visión, la ‘pupila’, esa delicada muñeca, se denomina en griego kóre, término que también designa a la muchacha. Lo que los griegos alojaron en el corazón del ojo, ese espejo de los varones, es sin duda una jovencita”.

(Frontisi-Ducroux/Vernant, 1999:52)

“Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo, juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. ¡Pero, cómo?! ¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla!! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través! -Mientras decía esto, Alicia se encontró con que estaba encaramada sobre la repisa de la chimenea, aunque no podía acordarse de cómo había llegado hasta ahí. Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia como si fuera una bruma plateada y brillante”.

(Carroll, 2004:13)

Los espejos multiplican representaciones, funciones y símbolos en juego de polaridades. Una de las más curiosas y paradójicas es que se convierten en instrumentos a través de los cuales vemos en simultáneo menos y más que en la visión directa. (1999:130)

Atravesar un espejo, zambullirse en la propia mirada nos lleva tanto a un descenso hacia las profundidades como a un ascenso a las cimas.

Desde la visión del ojo como ventana del alma a ser dominados por el punto de vista, desde mirar para ser visto a colisionar las miradas para ejercer dominio sobre otro o buscar el propio, las percepciones del sentido visual se privilegian sobre los demás modos de analizar el mundo.

Sabemos que desde el reflejo indirecto del espejo al espacio teatral como mirador, desde las variadas perspectivas de acercamiento y distancia, el teatrar es encuentro de cuerpos que se atraviesan en la mirada. No obstante, no queda todo allí sino que el convivio supera el sentido visual en el convivir de una realidad común entre actores y espectadores, una realidad representada que mueve, une y disuelve las relaciones entre el más allá y el más acá del escenario.

La interrupción, el parpadeo, el abrir y cerrar de ojos dinamizan las posibilidades y la niñe de los ojos de la mirada misma interroga con singular expresión desde el teatro de ciegos: ¿qué ves cuando no ves? Y enuncia “Lo que ves cuando no ves”¹.

El arte escénico es acción viva, es presencia viva representando acciones vivas frente a un público vivo.

Atravesar miradas es ejercer la conciencia de la mirada, su organización, la construcción desde/por la mirada del otro para ser un nosotras/os.

Lo que sigue es un testimonio que enlaza teatro-mirada-refracción-niñez en una expansión fecunda.

Cristina Mancilla es actriz y gestora entre algunas de no solo sus profesiones académicas sino también sus oficios artesanales.

El recorte de su producción seleccionado aquí se circunscribe a la gestación, inicio y desarrollo en continuidad de la “Sala Alicia Pifarré, por la vida”².

Una característica de esta propuesta ha sido sus variadas interrupciones por parates involuntarios, paréntesis, detención por un tiempo relativamente corto, suspensión indefinida, compás de espera...

Son estos los nombres que se han dado a los huecos, hiatos, apariciones y desapariciones del proyecto. Contó con visibilización y apoyo para comenzar y una circulación itinerante hasta hace unos diez años.

En 1989 se abrió la sala “Alicia Pifarré, por la vida” en su primera etapa que cierra en 1991. Fue auspiciada por la Asociación Argentina de Actores y contó con la colaboración de Raúl Toscani³.

Entre 1994 y 2002 Cristina Mancilla actuó como participante y directora de la “Sala Alicia Pifarré, por la vida”, en una segunda etapa con auspicio del Instituto Nacional del Teatro en calle San Martín 4828.

A partir de 2007 continúa presente la imagen de Alicia Pifarré en un punto de equilibrio, entre el arriba y el abajo - literalmente- de la sala principal de TeNeAs.

Margarita Cristina Mancilla ha sido impulsora de la creación y construcción del Centro Cultural, sede de Teatristas Neuquinos Asociados, TeNeAs, entidad heredera de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQueT) creada en 1984. Fue su Presidenta entre el 2002 y 2007, también su Vicepresidenta, entre 2009 y 2011. Actualmente es su Secretaria (2017).

Escuchamos su relato sobre el hacer dramaturgico de la “Sala Alicia Pifarré, por la vida” con sus apariciones y desapariciones a través de una entrevista realizada el 6 de julio de 2017 en la ciudad de Neuquén.

Cristina Mancilla (C. M.): -Lo concreto es que después de cerrar en la calle Juan B. Justo hay un tiempo de parate involuntario, quizás para repensarse o volver a fortalecerse porque todos los cierres de ciclos o de etapas llevan a un tiempo de

reflexión necesariamente. Entonces, al estar trabajando dentro de la docencia o cercana a actrices y jóvenes en talleres de expresión, tomo la decisión, -pero esto por casualidad- porque me crucé con una egresada de artes visuales de Bellas Artes y un actor -que estuvo trabajando con Jorge Edelman- Juan Carlos Ortega. Son un matrimonio con niños que me invitan a su casa a compartir una comida y voy.

Justo al lado descubro un viejo galpón de chacra sin alquilar, con muchas telas de arañas, y se observa por las ventanas que tenían objetos guardados... y no pude dejar de mirar un espacio teatral allí... no preparado pero posible de adaptar. Lo tuve en la mira mucho tiempo, hablé con ellos y quedamos en que me iban a contactar con la propietaria. El lugar estaba incorporado a una hectárea de la chacra, un espacio poco frecuente dentro de la urbe de la ciudad de Neuquén, porque estaba a dos cuadras o tres del CPEM 29, muy cerquita de un canal que hay allí, que supongo tendrá que ver con el canal de riego de cómo se parcializaban las chacras antiguas, y se llama Canal 5. Hay un puentecito que pasando el término del sector enlaza con Barrio Carnaghi que conecta a los trabajadores -en aquel momento- de lo aeronáutico, todo el personal de aeronavegación. Y del otro, continúa el barrio Canal 5 pero ya con toda la zona de empresas, establecimientos metalúrgicos y las vías. Esa diagonal del propio Canal lleva al Hipódromo, por un lado, y a Valentina Sur por otro. Todavía en esa época, creo que los '90, '95, existía el canalito de riego con el corte, que no recuerdo cómo le llamaban en aquel tiempo, que tenía un sistema de cierre del agua. Llegaba hasta la calle... donde ahora hay una estación de servicio, y luego volcaba sus aguas en otro colector, hacia otro canal que regaba todo el espacio que nosotros alquilábamos.

Alicia: -Ahí está el cuarto que se ve al otro lado del espejo y es completamente igual a nuestro salón, solo que con todas las cosas dispuestas a la inversa... Todas menos la parte que

está justo del otro lado de la chimenea. ¡Ay, Cómo me gustaría ver ese rincón! (2004:11)

Después de esto, yo logro tomar contacto con la propietaria y pienso en la posibilidad de adaptar ese lugar, más que como una sala de teatro, a un espacio cerrado, un espacio de juegos, sin abrirlo al público, y así estuvimos como tres (3) o cuatro (4) años con un pequeño taller de juegos para niños y de expresión para adolescentes. Entonces, se sumaron algunas inquietas personas ligadas al arte, a la literatura, como es el caso de Adriana Arédez, Natalia Fernández y gente joven que empezaba su búsqueda en cuanto a lo expresivo. Hicimos una experiencia con José Rodríguez que continuó un poquito en ese tema. Natalia Fernández se recibe de profesora de Arte Dramático, logra una beca en Buenos Aires, incursiona en la actuación. Con ella montamos un trabajo allí mismo, con Ely Navarro, con otras personas -después le voy a convidar los folletos de lo que hicimos-.

Empezó la búsqueda de ciertas estéticas, ciertas temáticas, a puertas cerradas. Alquilamos el lugar, lo adaptamos. Surgió también la posibilidad de usar el espacio a la tardecita y a la noche con el director Raúl Toscani, gente de su elenco, con su equipo, sus allegados que también andaban en su exploración, construyendo escénicas. Hicimos acuerdos y tratamos de darle vida a este lugar, se adecuaron los baños, se adecuó con calefacción, se pintaron las paredes. Ocupamos un tiempo extra para pintarlo, para hacer un espacio agradable tanto para vecinos como para niños. Yo estuve allí nueve (9) años con un taller de juegos para chicos y venían no solo del barrio, sino de Plottier, de Centenario. El espacio duró ese tiempo y siempre los sábados a la siesta. Los padres los dejaban, se iban a hacer sus cosas cotidianas y regresaban a buscarlos a las dos horas. Los sábados hacíamos teatro para niños.

Un instante más y Alicia había pasado a través del cristal y saltaba con ligereza dentro del cuarto del espejo. (2004:13)

Luego resolví de algún modo con la gente que me acompañaba en ese momento, retomar el nombre de “Alicia Pifarré, por la vida”. Lo consulté con actores que en aquel período compartieran esa sala de Juan B. Justo y no habiendo disconformidad en ellos, tomamos la decisión de abrir el espacio a la comunidad y traer una vez al mes algún espectáculo que pudiera convocar al público. Invitamos en esa apertura a su mamá Adelina y fue un momento muy fuerte, muy emotivo porque nos regaló un texto escrito por ella con motivo del secuestro y desaparición de su hija⁴. Texto que leímos en esa apertura. Una situación estremecedora. La idea de sostener ese nombre, nos era muy cara en nuestro modo de pensar porque invariablemente vimos a Alicia Pifarré -yo no la conocí- la vimos como un ser muy generoso, como una persona inquieta, estudiosa, muy alegre y siempre nos afectó el costado, parte del corazón, su ausencia, su interrupción abrupta de la vida y su falta de no saber dónde quedó esa persona porque sus secuestradores nunca dijeron dónde estaba, de modo que su madre murió sin saber esa ausencia y con esa incerteza y nosotros como un modo de mantener la memoria, de comprometernos con la vida, y como un modo de decir “no olvidamos”, sosteníamos y sostenemos todavía ese nombre en nuestro hacer.

Finalmente en ese lugar, San Martín 4828, estrenamos un espacio de investigación con textos que aportó Adriana Arédez, que hablaban un poco de aquel momento. Iba y volvía, un trabajo que hicimos con un equipo muy joven y pedimos a la compañera Paula Mayorga que acercara la mirada de dirección porque necesitábamos alguien que mirara desde afuera. Textos de Boccanera, Armando Tejada Gómez y Rodolfo Walsh. Era una mixtura, un trabajo muy fuerte que llevamos a un encuentro de mujeres en Bariloche⁵ y a un encuentro nacional de teatro por los derechos humanos en Jujuy⁶.

Fuimos en colectivo, nunca nos imaginamos que podría ser tan duro el viaje, pero teníamos muchas ganas. Fuimos muy bien recibidos en el encuentro en el aniversario del Apagón de Ledesma

en aquel momento. Llevamos la obra, la adaptamos a un lugar que no era teatral. Hicimos dos presentaciones. Fue una experiencia, estuvimos con la señora Olga Arédez, madre de Plaza de Mayo de allá, la esposa de Luis Arédez, el médico que denunció las enfermedades producidas por la zafra y eso le costó la desaparición física a este médico y bioquímico también. Acompañamos a Olga, su viuda, en ese encuentro, que se hacía todos los años allá. Creo que nosotros participamos del número 16 o 19, compartimos la marcha con los que pudimos viajar -Ely Navarro, Natalia Fernández- y fue un encuentro extraordinario con otras personas muy comprometidas con la cultura, con los Derechos Humanos, y fue muy emotivo y así -andando- el arte siempre nos permite encontrarnos con otros. Lo cierto es que esa sala con su tiempo, no sé si poco su tiempo de vida fue el encuentro con mucha gente, el reconocimiento de saber que estábamos con otros trabajando.

Nunca en realidad, como teatrista, como amante del teatro, como activista de la cultura, nunca estuve sola, siempre con otros. Así, si fuésemos tres ya podíamos ver, indagar, analizar, reflexionar con tres miradas distintas, no polarizábamos de a dos. Aquel espacio tuvo también su lado ecologista al no tener un ingreso seguro, económico, para varios integrantes, no en mi caso, porque ya en esa época tenía horas en Bellas Artes y después tomé un trabajo por razones familiares para el desarrollo de la escuela de mi hijo, en un secundario, como responsable de una biblioteca y también fue una oportunidad de llevar el teatro a esa escuela secundaria que estaba, sigue estando, en el Gran Neuquén, como es el CPEM 40.

Se dio la gran oportunidad de trabajar con Arédez allí y otras personas de la escuela misma, muy motivadas en hacer aportes culturales. Con los más jóvenes, elaboré un proyecto para aprovechar el lugar, para hacer allí.

Era una hectárea con un pequeño bosque de manzanos, perales y dos nogales. Un amigo que sabe de carpintería y Alejandro

Cuevas me construyeron el sueño de la casita del árbol en un viejo peral.

¡Oh, lirio irisado! -dijo Alicia dirigiéndose hacia una flor de esa especie que se mecía dulcemente con la brisa- ¡Cómo me gustaría que pudieses hablar!

-¡Pues claro que podemos hablar! -rompió a decir el lirio- pero solo lo hacemos cuando hay alguien con quien valga la pena de hacerlo. (2004:23)

¡Vale! -le interrumpió el mosquito-: Pues allí, encaramado en medio de ese arbusto, verás a un tábano-de-caballitos de madera.

-¿De qué vive? -Pues de savia y serrín -respondió el mosquito. Mira ahí, sobre esa rama encima de tu cabeza y verás una hermosa luciérnaga de postre. Su cuerpo está hecho de budín de pasas, sus alas de hojas de acebo y su cabeza es una gran pasa flameada al coñac.

-¿Y de qué vive? -preguntó Alicia. -Pues de turrónes y mazapán -respondió el mosquito- y anida dentro de una caja de agualdos. (2004:43)

Era motivo de inventar historias, contar cuentos. Jugaban a la pelota, delicias de niños y a veces de los adultos. Teníamos una mini canchita de fútbol, una enorme pileta y tuvimos allí una mini colonia de verano con artes plásticas.

Toscani que es un experto con las manos nos había instalado unas conejeras en tierra porque teníamos conejos. Tuvimos unas aves muy raras parecidas a las gallinetas con sus corralitos que parecían señoras con tapados de piel con pintitas blancas y negras. Tuvimos como una laguna artificial con patos y gansos. Era un lugar de sueño. En ese punto yo agradezco mucho el aporte de Raúl y de Huguito Naím que en ese tiempo hacía danza y teatro, y de las compañeras como Raquel Vidal y Dina Alet, otras personas que estaban en el elenco de Raúl, y en la tarde ellos ensayaban. A veces

estaban tiempo extra y recibían a los niñitos de las escuelas haciendo de guías para recorrer el lugar ya que también habíamos armado un arenero y una huerta.

Explicábamos el tiempo de la siembra y de la cosecha, las herramientas que se usaban. Y eso nos daba pie para trabajar adentro de la sala teatral con los más pequeños porque tomábamos lo que era “cultura” en relación a “cultivar”. Los niñitos que venían desconocían las gallinas, solo las veían en el supermercado y todos los que llegaban con sus maestras al aula formativa o educativa pasaban por distintos espacios.

Por más que se frotara los ojos, esa era la única explicación que podía dar a lo que estaba viendo: estaba en el interior de una pequeña tienda, bastante oscura, apoyando los codos sobre el mostrador y contemplando enfrente a una vieja oveja sentada en una butaca, tejiendo y levantando la vista de vez en cuando para mirarla a través de un par de grandes anteojos. (2004:73)

Se había generado durante un año y medio, y en un tiempo de casi dos meses -40 días- cerca de 1500 niños de las escuelas primarias de Neuquén participaron. No había otros espacios al estilo de granja. Nos faltaba el horno de barro para amasar el pan pero teníamos vivero, una colección de semillas, de hojas, de huevitos pequeños, colección de huevos de codornices, patos, gallinetas. Los niños descubrían el mundo y nosotros también. Y después de esa recorrida nos íbamos a hacer juegos dramáticos a la sala con esos niñitos. Por grupos, porque teníamos arcones con vestuario, sombreros, vestidos, maquillajes. Era un lugar precioso con alfombra y estaba muy bien calefaccionado. Podíamos dramatizar, jugar. Tuvimos un año con nieve, lo pasamos muy bien. Yo todavía me acuerdo de cruzarme con niños y niñas que hoy ya tienen (30) treinta años y me abrazan y me preguntan, y recuerdan que tuvimos una vaca y la llamamos Enriqueta, porque yo me enteré de que

había un carnicero por ahí que había traído a la carnicería una vaca que no pudieron carnear porque estaba preñada. Y a dos km había un veterinario que vino a vivir justo enfrente. Yo se la compré al carnicero y estuvo viviendo su preñez en la chacra. Era muy tierna Enriqueta.

¿No he hecho bordar un gran estandarte, sobre cuyo fondo verde, de un verde tierno y conmovedor, está la vaca blanca, en blanca seda con sus rosados ojos llenos de pena, una pena que arranca lágrimas de compasión de solo verla. No marcha ese estandarte, al frente de una legión fervorosa y creyente, entonando himnos y elevando plegarias, mientras vamos hacia ella? (Espina, 2015)⁷

También nos habían regalado unas chivitas. El tema del veterinario, había chivitas bebés, y las tuvimos que criar ahí. Fue una experiencia única, tanta vida y naturaleza cercana a lo creativo, teníamos intimidad, alrededor no había nadie, no molestábamos a nadie. No fue así en la Sala de Juan B. Justo donde tuvimos una denuncia por ruidos molestos de una señora vecina muy mayor que quizá no entendía nuestro hacer o quizá estaba muy sola y escuchaba demasiado. Tuvimos una denuncia que nos llevó (6) meses de clausura, casi un año nos llevó por el '88, '89, y nos costó muchísimo estar a puertas cerradas, tuvimos que poner fondos nuestros, no contar con el apoyo del público. Fue muy duro, muy duro en esa época, pero todo se modifica, todo permanece en movimiento. El presente nos deparaba cuestiones nuevas. Los grupos van rotando de integrantes, uno mismo va replanteándose qué decir en el teatro, con quiénes, va avizorando otros horizontes y a veces uno vuelve a reencontrarse con antiguos camaradas de tránsito, vuelve a hacer acuerdos y recorre otro trayecto más y así es la vida. Somos apenas un suspiro en la existencia.

Aquella época de “Alicia Pifarré” fue muy bella. Tuvimos algunos inconvenientes más bien de infraestructura porque el

espacio no estaba preparado para una afluencia masiva de público, pero nada que no pudiéramos resolver. Lo triste es que nunca la propietaria nos lo quiso vender. Llegó el 2001, una crisis para todo el país y tuvimos que levantar nuestros bártulos, despedirnos de más de (78) setenta y ocho animalitos. Todo lo que habíamos armado para ese espacio fue prácticamente regalado.

Juegos de caño, de patio, todo, todo fue donado a instituciones del Oeste. Los juegos de caño están en una placita de allá por Almafuerte. Los animalitos fueron regalados a la Escuela Agrotécnica de Plottier. Nos desprendimos, despedimos, tratando de que fuera lo mejor. Los gansos se fueron a vivir a una chacra de Cinco Saltos. Todo, todo siguió su curso.

En busca de otros espejos

Afortunadamente había comprado un pequeño solar donde ir a vivir. Alquilaba un departamento cerca y presentí íntimamente que se acercaban tiempos difíciles. Los pequeños ahorros y ayuditas extras de la parte familiar me comprometieron al pago de un terreno y me trasladé a un espacio donde mudé lo poco que me importaba llevar a ese lugar. Intenté comenzar. Empecé una mini construcción, me endeudé mucho y salí adelante.

Probé montar delante de ese predio nuevamente un espacio teatral. Conté con la globa itinerante de Toscani y eso duró apenas unos meses. Después, cuando pude, tomé un préstamo personal e inicié una construcción allí, con todo en regla, menos algunos trámites que ahora voy a poner al día, con el sueño de poder abrir un espacio en esa zona donde no hay nada, verdaderamente no hay lugares que sean cobijos o continentes para la expresión, lo artístico, el ambiente auto-gestionado, independiente.

Después tuve toda una enorme cantidad de dificultades familiares y postergué eso hasta que finalmente lo deseché y quedó ese salón adelante. Ahora lo voy a transformar en un departamento,

una especie de quincho para reuniones literarias o poder hacer algo de yoga.

De lo que era el proyecto original me desprendí. Pasé por un puente cercano y lo tiré.

Porque, por otra parte, se dio la fortuna de que por esa época yo era presidenta de TeNeAs y por pura necesidad, por circunstancias del conjunto de los teatristas, estaba en ese momento eso de Cromañón, eso tan severo y tan triste para la sociedad cuando las salas empezaron a cerrar y entonces afilé todos los argumentos junto con mis compañeros y fuimos a buscar un espacio común. Intervenimos con algunos funcionarios más sensibles y obtuvimos un predio en la calle Leguizamón donde hoy está constituida TeNeAs y este año (2017) se cumplen diez (10) años de esa gran apoteótica búsqueda y concreción.

Yo canto y celebro todo ese tiempo compartido, y de los compañeros y compañeras de tránsito. Me siento agraciada de todo lo vivido, todos los intentos son valiosos y para mí significan un enriquecimiento humano, espiritual. No lo mido en dinero, nunca lo pude medir. Uno reniega a veces y después emerge algo mejor. Quizá era el obstáculo que debía superar para mejorar todo el camino. Así lo pienso, uno lo ve después.

Hoy siento que podemos replicar y multiplicar esa idea de un TeNeAs de otro modo, con otro nombre pero sí que tenga el sentido de cobijo para la producción, de un techo donde se pueda soñar con libertad, sin censura, que pueda ser autogestivo, contestario, libertario y con todas las tendencias con que hemos convivido. Nos hemos enfrentado hasta quedarnos sin aliento entre nosotros, horas y horas de reuniones. Hasta que no cerraba un tema, hasta poder consensuar una opinión para ir con paso firme en lo colectivo, no cejábamos. Horas y horas para encontrar una salida, para comprenderlo. Quizá porque somos demasiado obsesivos, no nos dejamos llevar por el aquí y ahora. Uno siempre está mirando más hacia otros horizontes.

Pienso hoy que uno se debe entregar más al aquí y ahora. Por eso estoy en este encuentro con usted aquí, este mirar atrás. Uno debe remover lo que sí hace pie para lo que hoy tenemos y hasta donde llegamos. Pero también hay cuestiones personalísimas que me llevan a pensar que el tiempo es hoy, es el instante del trabajo actoral, este es el momento y mañana no sabemos. Entonces, aprovecharlo.

A veces nos envanecemos y nuestro ego nos detiene, nos obstaculiza. Quiero vencer mi ego, para poder posicionarme en otros lugares, dejar fluir, no dejarme condicionar ni condicionar a otros, de ninguna manera. Poder abordar, y es mi deseo más profundo, volver a abordar la escena, volver a ese primer amor que uno tuvo de los 15 a los 25 años, que uno quedó embelesado por el arte teatral. Aunque yo desde niña me motivé inconscientemente pero desde las vísceras, el enamoramiento, para llegar hoy a este amor consciente y voluntario, de volver a abrazar la profesión, desde la actuación y sin dejar de trabajar por lo otro que me es muy significativo y muy valioso para mí que es el teatro para niños a lo que hoy le estoy poniendo mucha energía y mucha de la capacidad que tengo, que reconozco y que valoro en mí, sin ninguna falsa modestia. Porque sé que puedo valorar en mí. Sé que puedo mediatizar, o hacer de puente para que otros chicos y chicas puedan valorar, ver teatro, abordar el lenguaje de las artes escénicas, la música, etc. Allí estoy metida hoy, en TeNeAs y en todos los lugares posibles. Ahora con niños de la Meseta, de la escuela 154 de Parque Industrial, Colonia La Esperanza, allá donde se cae Neuquén. Creo que el noventa por ciento, si no más, de niños, solo han disfrutado una vez el teatro y no más. Quiero con todas las fuerzas del mundo poder revertir eso. Me gustaría que pudiéramos tener una generación de niños y niñas y jóvenes con más arte. Me inscribo en el arte como transformador de la sociedad, en ese pensamiento, en esa certeza. He vivido experiencias increíbles con niños. Recuerdo de esa etapa, cuando cerré el Taller

para niños, que tuve uno de 11 años que con sus ojitos de miel, me abrazó al terminar una muestra, y me dijo: “Me voy a llevar este traje -el disfraz de su personaje- y nunca te lo voy a dar hasta que no abras de nuevo el taller”, y me abrazó. Y se fue con el traje. Hace poco, volví a tomar contacto con él, hoy ya tiene 22 años y me manda una foto con un beso y me dice: “Así estamos ahora”. Hoy estudian en la universidad, los dos, son dos, estudian arte los dos, uno música y otro, cine. Y a todos esos niños que hoy son hombres y bellas mujeres, jóvenes muchachos espléndidos, me los cruzo bastante, sobre todo en la zona del barrio porque muchos eligieron vincularse con alguna forma de expresión que tenga que ver con disciplinas humanísticas y sociales. También los que tuve en las escuelas donde trabajé.

La acción teatral, cuando tiene como destinatarios a los niños, produce efectos singulares, descriptos a lo largo del relato de Cristina y compartidos por otros teatristas como, por ejemplo, Gastón Guerra y Julia Gárriz. (2015:42-43)

En el convivio infantil se expande el juego infinito con más libertad, se estimula la imaginación, se activan los sentidos para ser parte de la experiencia, y los actores y las actrices en estado de alerta despliegan los límites para que el público complete lo que falta al crear misterio y jugar a ser poetas⁸.

C. M.: -Algunos se dedican a otra cosa pero siempre están cerca de la expresión artística. Uno de ellos, con el que montamos dos espectáculos teatrales, ya papá, se dedica al trabajo del petróleo pero abordó talleres de *clown* y siempre de acerca al espectáculo, se casó con una profe de Literatura. Me acuerdo que en esa sala invité a una actriz rosarina que estaba haciendo temporada con un espectáculo en Buenos Aires, en el Teatro de la Cooperación, y su nombre me atrajo, sin saber de qué se trataba, el nombre me motivó para invitarla a hacer funciones en Neuquén, era

un monólogo de humor político, *La pluma que araña el corazón de la vida*⁹. Había ganado un premio en Tánger, Marruecos, y venía con esa placa tan importante y me pareció que si era de humor y político, tenía que ser muy bueno¹⁰.

Me conecté con ella, la invité, vino con su técnico, también una persona maravillosa, que ya debe haber terminado, se puso a estudiar sociología en la Universidad de Buenos Aires, escribió el texto, buscó un director que se pusiera al frente de ese trabajo y lo presentó, tan bello, tan bien armado, que en ese momento la sala se llenó. ¡No podía creer! A la sala que se pidió, La Conrado Villegas, fueron veinte personas mientras que la chacra se llenó. Fueron como ochenta personas. ¡Fue asombroso! También lo adaptamos y lo llevamos al secundario para los chicos, donde tuvimos una media de doscientos adolescentes. Se comprometieron a adaptar el SUM que es lo más antiteatral que existe, lo oscurecieron, pusieron las luces en la nave de la escuela, conseguimos un operador entre los chicos que hiciera el sonido y allí se generó un clima muy teatral.

Se generó un clima muy teatral a las trece horas, fue como cortar el día en dos, un antes y un después para la escuela misma, los directivos, el personal administrativo, los profesores. Todo el mundo viendo a una actriz poderosa, una alegoría. Ella era el personaje de la Verdad que buscaba a su hermana melliza, la Democracia, perdida en los suburbios del desorden nacional. Así era el texto, tan bello. Y a los chicos de la escuela les impactó tanto, tener la presencia de una actriz, a quien podían observar. Se podía tomar fotos, hacer preguntas, se rompió la dinámica escolar. Salía de lo normal porque la caracterización del personaje tenía una túnica griega, una peluca enorme. Cómo construir un personaje que tenga la alegoría de la Verdad, es muy difícil pero ella lo había logrado. Agradecí mucho conocerla, presentar esos trabajos y disfrutarlo.

Esa y también otras experiencias que hicimos nosotros como la obra en homenaje a Rodolfo Walsh.

Hemos pasado momentos muy agradables. Estábamos al lado de las vías y había liebres salvajes. Todo eso se fue superpoblando, era una colonia de verano. Tenemos la foto de un actor que presentó una obra de Nicolás Gogol con una muy buena actuación, era de Buenos Aires, después murió.

No existía el estacionamiento medido, había lugar para estacionar, nadie nos molestaba. Ahora en TeNeAs hay que tener permiso municipal, son otros tiempos.

En 1998 estrenamos un trabajo que se llamó *Memoriabilis*. Una creación colectiva. Adriana Arédez nos dio la base -ella ahora está en una Biblioteca en una playa del Atlántico, concretó su proyecto, ha llevado cursos a ese espacio-.

Nos presentamos al INT para que nos acompañe en el Taller.

En el paseo educativo, cobrábamos, como si fueran hoy veinte pesos. Teníamos gastos fijos, y era como una mini cooperativa. Yo trabajaba a la mañana con dos chicas, una que estudiaba en Bellas Artes. Recibíamos a la mañana a los chicos de las escuelas. A la tarde y a la noche Raúl ensayaba con su elenco. Esto fue un tiempo, un paseo ecológico que llamamos “Campo a verte”. Tenemos una nota del diario.

Armé un taller de máscaras de látex con un maestro cubano, traté de aprovechar al máximo ese lugar que era magnífico.

Acá organicé también con el apoyo de la Universidad, cursos y espacio de encuentros. Después se presentaron espectáculos como *Frankenstein* y *La Cenicienta*, adaptación de Suárez.

Un espectáculo que me encantó, lo hicieron los pibes de aquel momento. “Algovipasar” era el nombre del Taller de Jóvenes. Hacíamos el curso de zancos. Podías caerte sin lastimarte y la gente que pasaba en colectivo se quedaba mirando y nos veían, a la ida o a la vuelta de su recorrido, y decíamos: “Lo vi pasar”, y algo que vi pasar quedó como nombre del taller de jóvenes.

Para vivir mejor, fue el resultado definitivo, un trabajo precioso, lo armamos allí y lo llevamos al grupo de jóvenes del colegio Piaget. La fecha de estreno fue el día en que mataron a las tres jóvenes¹¹, el primer triple crimen. Nosotros al otro día teníamos que presentar cerca del puente, en un Encuentro de Teatro de Jóvenes organizado por el colegio Piaget. Yo, como directora, debía hacer algo. La obra era un compendio de Roberto Espina, *El propietario* es el título del texto. Recuerdo de este estreno que lo ensayamos, y percibimos el río que separaba dos ciudades, una con una profunda tristeza de un lado y del otro una alegría por el encuentro de teatro de jóvenes. Había más de doscientos estudiantes. Eran dos ámbitos atravesados por la herida y al mismo tiempo por la alegría.

En aquel momento fue un *shock* tremendo para nosotros. El texto de Roberto Espina está escrito para títeres. Lo llevamos a la actuación y tomamos en la búsqueda disparadora el porqué se producían cosas de carácter trágico en la vida del ser humano y, como eran dos o tres jóvenes en ese intento de obra, resolvimos montar sobre el texto de Macocos, que es un grupo argentino. En la puesta eran varias escenas cuyo hilo conductor instaba a ver qué hacía cada uno para estar mejor, y entre ellos se preguntaban, para qué, por qué. En el texto de Macocos, entraban y contaban una noticia, “Hubo un incendio”, llegaban en una patineta, patines y otro de otras naves, *skatte*, venían de lejos. Les digo: “Ustedes son periodistas, llegan en su transporte”. Entraban así a la sala y tomaban el rol de periodista. La chica contaba la noticia y los otros dos hacían la escena del incendio del Jardín. Y preguntaban por qué las mamás que siempre les ponen a los niños la toallita, no le habían puesto un traje antífama, las mamás tan buenas y previsoras; por qué estaban tan altos los extinguidores de incendio que los niños no alcanzaban; para qué; porque usted tiene que aprender de esto para vivir mejor. Íbamos a otra escena, la del propietario. No hacíamos títeres. Yo no soy titiritera. Llevamos esa

obra de títeres al cuerpo y la historia es que A entra al lugar de B y le dice: “Usted qué hace aquí, usted se tiene que ir, si no se va, lo voy a matar”. Hicimos una adaptación con la idea que surgió de los chicos. Un grupo de mochileros, cansados, dejan a uno cerca de una chacra. Un propietario en San Martín de Los Andes mató a un chico que había ido a pescar.

El texto de Roberto Espina propone, después de la muerte del visitante, que el muerto no se quiere morir -es del absurdo- y se larga a llorar: “Yo quiero morir acá en este lugar, porque me encantó”. El propietario se pregunta: “A dónde lo llevo para meterlo en un pozo”. El muerto vivo demanda: “Usted no entiende”. Se levanta el muerto, el propietario lo ve llorar y se conmueve: “Puedo matar pero no puedo ver llorar a nadie”, le pide disculpas, el otro queda desenchajado. “Para que usted me perdone le voy a regalar esta propiedad”, se va a buscar el título de propiedad, el personaje se queda solo. Mira el lugar maravilloso donde quiere morir. Vuelve el propietario, le da el título y entonces el personaje cambia de actitud, canta porque ahora es propietario, ahora tiene un bien raíz. A partir de aquí le reclama: “Y usted ¿qué hace ahí?”.

Se inscribe en la técnica de las décadas entre el cincuenta y el setenta. Analizamos mucho ese texto y debatimos si valoramos la libertad o la propiedad que ata. El muchacho, el personaje mira el rollito de papel, lo toma para sí, levanta su mochila y no repite, duda entre la mochila y el título de la propiedad, camina unos metros, se hace un silencio..., revolea el papel y toma la mochila, sale caminando. Termina allí la obra.

Teníamos el texto de Tejada Gómez intercalado, le dice a otro que está muriendo de a poco, que hay que vivirse todo, que no se puede vivir de a poco, y ese día fue el triple crimen. Y a las apuradas, conseguí un papel grueso con pintura: NO A LA IMPUNIDAD. En ese momento me impactó tanto, no podía eludir la

responsabilidad social de decir qué frágil y qué poco cuidado, emparentamos con esos padres, chicas, amigos.

Siempre admiré ese espacio, ese encuentro aunque era un lugar de gestión privada. Presentamos con el CPEM 40 un espectáculo basado en el encuentro del Principito y el zorro, dramatizado con los jóvenes en tres idiomas, inglés, francés y español. Los que no se animaban hacían la música detrás del telón, siempre había oportunidad de expresarse. Estuvo la obra un tiempo en la Sala “Alicia Pifarré”, fuimos a Bariloche, Centenario, al Encuentro de Mujeres.

Otra presentación en conjunto fue con Inés Hidalgo quien también atendía el taller de niños: Taller de Juegos creativos para niños. El Taller de Escritura estaba a cargo de Adriana Arédez y Ángel Jerez. También Yoga.

Acompañamos a los jóvenes que hacían su primera experiencia o profundizaban la búsqueda.

Es difícil mantener una obra en cartel. Participamos una vez como sala de un festival selectivo, de estas fiestas organizadas por el INT con la provincia con una obra escrita por Ely Navarro, *Jugamos un ratito?*, obra de teatro para niños.

Puedo hacer un punteo de las presentaciones. Como sala abierta al público, *Afuera es noche y llueve tanto*, un trabajo exquisito, registro de aquel momento, hubo muchísimo público. No era una sala siempre abierta, no teníamos gente, no podíamos asumir ese rol de estar abierto siempre, eran eventualidades por ser un lugar alejado que la gente no conocía, era difícil trabajar con mucha frecuencia.

Teatramos pequeñas perlas muy preciosas. Yo tenía mi hijo infante, Adriana también, pero contra viento y marea fue una experiencia fantástica. De todo se aprende y de todo se madura.

Funcionó hasta el primero de febrero de 2002. En ese momento, alquilé, me conseguí un rancho, me fui a vivir allí y regalé todo.

Actualmente, TeNeAs cuida un rinconcito con un afiche de Alicia. Y lo bueno de hoy, aquí y ahora, es que el año pasado apareció una sobrina de Alicia Pifarré. Tomó contacto con nosotros para preguntar sobre su tía, buscando a Raúl, a Hugo o Cecilia Lizasoain, y la conocí.

La reencontré este año el 24 de marzo de 2017, cerca de TeNeAs, en la plazoleta que tiene un mural dedicado a Celestino Aigo, en la calle Beltrán o Fava. Los vecinos del Distrito Limay con estudiantes y jóvenes de Bellas Artes y la familia de Aigo pidieron un lugar para hacer el mural de Celestino Aigo. Allí se mencionó a Alicia y a los otros desaparecidos, el 24/03/2017 de 11 a 14 hs. Ahí encontré de nuevo a su sobrina, le conté de mi taller de Juegos para Niños. Ella dijo: “Yo nunca trabajé con niños”, pero la convencí de que viniera porque es de Artes Visuales y estaba trabajando con adolescentes. La invité y ella se acercó en mayo. Si bien empezó en abril a asistir a estos encuentros con niños, se lanzó y ahora está haciendo títeres, todos los sábados a la siesta, en el taller de juegos. Son muy jóvenes, niñas de once años. Quizás también se animen a mostrar algo en las Jornadas de las Dramaturgia(s). Es una alegría y un orgullo, es una persona muy generosa, muy disciplinada, muy joven, eso es lo bueno de “Alicia Pifarré”.

Distintas remembranzas

Me acuerdo de Maite Aranzábal. El grupo se llamó Los Inti, también estuvo Lili Presti.

Otra cosa que sí viene a mi memoria, es que de los sábados a la siesta se enteraron varios de Balsa Las Perlas, y me pidieron replicar ese taller en la localidad, así que me iba en bicicleta y me consiguieron el Centro de Salud. Empezamos a pedir un espacio mayor, un gimnasio. Hubo allí una extensión de nuestra sala compartida por dos años, no mucho más, no era muy fácil llegar en bicicleta, yo era muy joven y muy alocada.

Anécdotas que tienen que ver con nuestra vida de docente. En una oportunidad, surgió lo del incentivo docente que nos daban periódicamente. Teníamos pocas sillas y se acumularon los incentivos docentes, era como tener de pronto un aguinaldo extra. Y entonces surgió la idea comentada con Adriana: “Yo lo voy a invertir en comprar sillas, voy a comprar sillas”, compramos (50) cincuenta sillas rojas, aquí está la boleta, estábamos decididas, no había especulación, teníamos que hacerlo, lo sentíamos desde el fondo de nuestra ánima, en 1999. Se ve que juntamos de allí mucho en ese momento. Nos dieron en el 2000 algo y tenemos las facturas: consolas de luz, juegos de cables para consolas, el sistema de micrófonos, los bafles. Este equipamiento está ahora a resguardo en TeNeAs, lo hemos puesto con buen tino, a resguardo y a uso, como lo hizo Cecilia Arcucci con lo de El Lugar, y Toscani con lo de La Comuna. Las sillas eran muy buenas, de una fábrica mendocina. El tiempo es ingrato con esas cosas. Quedan algunas, unas 20.

Registro de los espejos patagónicos atravesados

***Algovipasar (S/D)**

Taller integral de juegos creativos presenta: *Para vivir mejor*. Si vos querés expresarte que te sirva el arte para poder mejorarte...

Sobre la falta de comunicación y la intolerancia, en la era de la comunicación, expresamos nuestra visión desde el plano artístico. Creación grupal libre basada en textos de Macocos, Tejada Gómez y Roberto Espina.

Morir un poco, loco no es morir. Es muchas veces peor porque es de a poco (A. T. Gómez): ¡Por eso LOCO vivirse todo es vivir mejor! El Grupo.

*Cristina Mancilla dirige la obra teatral libre *Para vivir mejor* del Taller Integral “Algovipasar” en el Segundo Encuentro de

Educación Artística de la Patagonia, en Neuquén y Río Negro, los días 1, 2 y 3 de octubre de 1998.

*Allí mismo fue expositora de “El teatro en la formación de jóvenes”.

*El 19 de agosto de 1999 la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo declara de interés, auspicia y comparte las diversas actividades programadas para ese año en la Sala “Alicia Pifarré, por la vida”, presentadas por Elizabeth Navarro y Leonardo González, a través de la creación del elenco estable de la sala “Memoriabilis” y el dictado de talleres de juegos recreativos, de escritura, de expresión teatral, de yoga, y el ciclo “Días de teatro con vos”.

*El 26 de noviembre de 1999 el Elenco de la Sala Teatral “Alicia Pifarré, por la vida” presenta *De carne somos*, una creación grupal con intertextualidad de *La leyenda del amor*, *Frida*, *La casa de Bernarda Alba* e *Isadora Duncan* en versión de Cipe Lincovsky. Las intérpretes: Cristina Mancilla, Adriana Arédez y Ely Navarro.

*En el XIV Encuentro Nacional de Mujeres 9, 10 y 11 de octubre de 1999 en San Carlos de Bariloche, participó el elenco de la Sala “Alicia Pifarré, por la vida” con la obra *De carne somos*.

*El 3 de abril de 2001 la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo por Disposición N° 028/01, declara de interés, auspicia y difunde el curso “La expresión corporal y el juego dramático como recurso didáctico”, organizado por la Sala Teatral “Alicia Pifarré, por la vida”, a cargo de la Profesora de Arte Dramático Margarita Cristina Mancilla, a realizarse en distintas localidades de la provincia de Neuquén, entre los meses de abril y noviembre de 2001 con una duración de 30 hs cátedra.

*El 10 de octubre de 2001 la UNCo certifica que Mancilla, Margarita Cristina asistió y aprobó el curso “Mascareando”. Modelado y construcción de Máscaras, dictado en Neuquén entre los días 10 de agosto y 1 de septiembre por el escultor Profesor Adolfo González Rodríguez, con duración de 40 hs cátedra y evaluación,

por Disposición N° 030/01 de la Secretaría de Extensión de la UNCo y organizado por la Sala Teatral “Alicia Pifarré, por la vida”.

*El 3 de julio de 2001 el Consejo Provincial de Educación y el Centro Provincial de Enseñanza Media N° 40, certifican que la profesora Margarita Cristina Mancilla ha llevado adelante la creación teatral *Aquel encuentro* basado en *El principito* de Saint Exupèry, con alumnos del establecimiento, participando en calidad de Directora y Representado a la Escuela en el 5° Encuentro de Grupos de Teatro para Adolescentes con sede en el colegio Jean Piaget. Este trabajo teatral se ha presentado en la sala “Alicia Pifarré, por la vida” de nuestra ciudad y en centros de enseñanza media.

*El Proyecto conjunto entre el INT y la Secretaría de Educación de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, certifica la participación como expositora a M. Cristina Mancilla en el Primer Congreso de Teatro en la Escuela, realizado en Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante los días 10, 11 y 12 de agosto de 2005.

*El 28 de octubre de 2006, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Facultad de Humanidades de la UNCo certifica que Cristina Mancilla ha participado como expositora en el panel “Historia del teatro del pasado y del presente” en el Encuentro de Trabajo “Representaciones y prácticas culturales”, durante los días 27 y 28 de octubre de 2006.

Ver más y ver menos o preguntarse sobre qué ver cuando no se ve.

La visión, la aparición y desaparición de cuerpos y escenas perseveran en el protagonismo de un diálogo inacabado, porque nadie puede quedar con la última palabra ni con el último gesto. Ante la incertidumbre que disuelve y deshace, impide asirlos pero queda el instante del convivio dramático, lo efímero y perenne del acontecimiento.

Pienso hoy que uno se debe entregar más al aquí y ahora. Por eso estoy en este encuentro con usted aquí, este mirar atrás.

Uno debe remover lo que sí hace pie para lo que hoy tenemos y hasta donde llegamos. Pero también hay cuestiones personalísimas que me llevan a pensar que el tiempo es hoy, es el instante del trabajo actoral, este es el momento y mañana no sabemos.

Entonces aprovecharlo.

Mas su espíritu... aún inquieta mi ánimo:

Alicia deambulando bajo cielos

Que nunca ojos mortales vieron.

(Carroll, 2004:155)

BIBLIOGRAFÍA

BERMAN, Mónica (2015). “Un teatro contemporáneo para niños”, en *Revista Picadero*. Año XV N° 34/febrero-junio de 2015, pp. 41-43.

CARROLL, Lewis (2004). *Alicia a través del espejo*. Ediciones del Sur: <http://www.edicionesdelsur.com>.

ESPINA, Roberto (2015). *Obras incompletas. II*. Juancito y María Ediciones: <http://espinaroberto.blogspot.com.ar/>.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise; VERNANT, Jean-Pierre (1999). *En el ojo del espejo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

GARRIDO, Margarita (2016). “Hitos en la trayectoria de un hombre de teatro”, en *Actas VII Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, pp. 21-35.

----- (2016). *La dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras: En homenaje a Raúl Toscani*. Neuquén: Educo.

OBRA COLECTIVA DE 112 PRISIONERAS POLÍTICAS ENTRE 1974 Y 1983 (2006). *Nosotras, presas políticas*. Buenos Aires: Nuestra América.

NOTAS

¹ Es el nombre del Teatro Ciego, <http://teatrociego.org/el-teatro/> que surge en 1991 en Córdoba, Argentina por iniciativa de Ricardo Sued.

² “Alicia Pifarré fue una joven actriz y docente desaparecida durante la última dictadura militar en Neuquén. Poco tiempo antes de su presunto deceso, junto con los integrantes del Grupo de teatro Génesis al que pertenecía, fueron especialmente invitados por la Universidad Autónoma de México para actuar en el

Festival de Teatro y Canto Chicano. Hacia allá concurrieron para recibir el aplauso y el cariño no solo del pueblo azteca, sino de Venezuela, Panamá, Estados Unidos. Cuentan que contestaba cuando le preguntaban cómo le había ido: ¡recibimos más de lo que dimos, no sólo el aplauso sino el cariño y la amistad!

Con ella Neuquén ya tenía reservado un lugar de importancia en la cartelera nacional e internacional, pero ese espacio quedó vacío desde aquel 9 de julio de 1976.

Alicia era muy sensible, le dolía la pobreza que veía todos los días en sus alumnos, en la calle, en los barrios de Neuquén. Y se indignaba; pero no perdía su bondad: siempre pidiendo ropa para los más necesitados.

Estaba convencida de que el ser humano tiene derechos por el solo hecho de ser persona, y eso lo sostenía en la palabra, en el canto, en cualquier escenario.

Era valiente y no se callaba ante nada; así lo afirman quienes la vieron en ‘La Escuelita’ de Neuquén esa noche del horror, enfrentando con la palabra, vendada y maniatada, a las bestias con uniforme.

También en Bahía Blanca, en la otra Escuelita, algunos que salieron vivos del lugar, la reconocieron por sus cantos; tenía fuerzas suficientes para vencer el miedo, tenía convicción y fe, tenía amor por lo que hacía, algo que jamás sus verdugos llegarían siquiera a percibir. Las bestias se alimentan solo de odio, no conocen ni la piedad.

Después que se la llevaron, las detenidas seguían tarareando la canción que les enseñara Alicia: Dicen que era como un rayo/Y que galopando sobre su corcel/Que al paso del jinete todos le decían/Por nombre Manuel.../Yo no sé si volveré a verte libre y gentil/Solo sé que sonreía... camino a Till Till...

Alicia aún no volvió. Cuentan que su madre tardó más de once años en volver a acomodar las cosas del cuarto de Alicia; allí quedaron intactas pensando que en cualquier momento regresaría.

Quizás también algún platito con manzanas verdes, que ella adoraba”.
<http://fadweb.uncoma.edu.ar/viejo/carreras/comunicacionlicweb.htm>.

Neuquén. Lesa Humanidad. Jueves 24 de marzo de 2016.

Juicio “Escuelita IV”: Natalia Homazábal, Leticia Celli, Abogadas del CeProDH
“Esta semana reanudaron las audiencias de debate, con fuertes testimonios, que dieron cuenta del centro clandestino de detención y tortura que funcionó en la delegación local de Policía Federal. El testimonio de Alicia Figueira de Murphy, quien fue secuestrada el 9 de Junio de 1976, junto a Alicia Pifarré -desaparecida hasta el día de la fecha- estuvo cargado de emotividad. En la parte más desgarradora de su testimonio relató las conciencias que durante años dejaron los hechos que le impusieron vivir el secuestro por Guglielminetti, y los recuerdos que hoy continúan. Nos contó que para ella había sido terrible en su vida, vivir con el temor de salir a la calle, de hablar con gente, y lo que más la atormentaba eran los gritos de Alicia Pifarré que no pudo sacar de su cabeza durante todos estos años”.
<https://www.laizquierdadiario.com/Juicio-Escuelita-IV-testimonios-desgarradores-de-la-impunidad>.

Centro de Documentación e Información Educativa. 2016.

Alicia Pifarré. Biblioteca Pedagógica. Historia

El CeDIE fue creado el 9 de octubre de 1967 mediante la Disposición 345/67 emanada de la Dirección General de Educación, a cargo de la Profesora Blanca

Pozzo Ardizzi de Tirachini. Dicha norma estableció que el Consejo Provincial de Educación contara con su propia Unidad de Información.

La misión del nuevo organismo es la de centralizar toda la documentación educativa provincial, regional, nacional e internacional, con el objeto de ponerla a disposición de usuarios y público en general.

A partir de 1969 se crea la **Biblioteca Pedagógica**. La iniciativa responde a la necesidad de satisfacer una nueva demanda por parte de la comunidad educativa. Paulatinamente, la Biblioteca Pedagógica se fue fortaleciendo con donaciones y con la compra de material bibliográfico especializado.

Desde su creación, el **CeDIE** funcionó en varios lugares; luego de todas esas mudanzas por sitios de condiciones variables para la prestación de sus servicios, a partir del año 2000 por fin pudo contar con un espacio propio dentro del flamante edificio del Consejo Provincial de Educación. Dicha locación fue especialmente diseñada atendiendo el normal funcionamiento de sus sectores de procesos técnicos y de atención al público. La sala de lectura puede albergar unas cuarenta personas sentadas.

Presente

En 2016 ocurrieron **tres hechos trascendentales** en la historia del CeDIE: su **jerarquización** como Dirección Provincial, la imposición del nombre Alicia Pifarré, perteneciente a una docente y artista de promisorio futuro que la Dictadura se encargó de segar, y la creación del sector CeDIE Literario. Este nuevo panorama ha permitido desarrollar actividades de extensión participativa con los establecimientos escolares y sus bibliotecas.

De las cuatro personas que acompañaron a la primera Directora, la Señora Elvira Parini de Wiebeck, a las veintiocho que conforman su plantel en la actualidad, el **CeDIE** continúa abogando por la mediación entre la información educativa y la comunidad.

Este año se celebra el quincuagésimo aniversario de esta Unidad de Información que ya forma parte de la historia de la educación de Neuquén.

³ Ver Garrido, Margarita (2016). *La dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras*. <http://rdi.uncoma.edu.ar/handle/123456789/1568>.

⁴ Texto completo de Adelina Pons de Pifarré:

Su madre, autora de esa vida tan hermosa (desaparecida el 9/6/1976), y especial por el caudal de ternura que desborda, escribió en 1985:

Hija querida y “ausente”, si tu nombre fuera de materia, sin duda, ya se encontraría debilitado a fuerza de tanto repetirlo.

¡Qué insondable dolor... qué densa nube ensombrece horas y aún años en esta permanente incertidumbre donde vagan tantos recuerdos!

En la prolongación de la cruel y larga noche, como madre, exijo: esclarecimiento total y justicia, lo hago por ti que estás sin voz y junto a todas las Madres de Plaza de Mayo y a quienes nos acompañan con amor fraterno, lo hago por los miles de hijos detenidos-desaparecidos.

En mi largo caminar, de búsqueda incesante, ya no hay lágrimas, pues ellas se han convertido, por obra de la fe, lo sé bien, en fuerza nutriente del alma.

Alicia... porque te llevaron viva...

¡Te seguiré reclamando viva...!.

Recuperado de:

<http://fadeweb.uncoma.edu.ar/viejo/carreras/comunicacionlicweb.htm>.

⁵ XIV Encuentro Nacional de Mujeres en San Carlos de Bariloche, Río Negro, en 1999 con la participación de entre 5000 a 13000 mujeres y 31 talleres coordinados horizontalmente por las propias mujeres presentes.

⁶ Transcribimos un fragmento de un artículo periodístico reciente que alude al origen de este acontecimiento: “La Marcha del Apagón es un momento del año muy importante en Jujuy, debido a que recuerda uno de los hechos más atroces de la última dictadura. En julio de 1976, las Fuerzas Armadas realizaron numerosos allanamientos en la zona del Ingenio Ledesma, secuestrando a 400 personas, todos trabajadores del ingenio y vecinos de la zona. Hasta hoy, cuatro décadas más tarde, 33 personas se encuentran desaparecidas.

Entre los desaparecidos está Luis Arédez, quien era en ese entonces el intendente de Libertador General San Martín. Su esposa, Olga Márquez de Arédez, se constituyó en una persona trascendental en la lucha por los derechos humanos en Jujuy como integrante de las Madres de Plaza de Mayo.

La ‘Noche del Apagón’ en realidad fueron varias en las que se cortó intencionalmente la luz y las fuerzas armadas procedieron a secuestrar a distintas personas. La empresa Ledesma, que tiene en la zona su ingenio y varias plantaciones, participó activamente de la represión cediendo sus camionetas y galpones al Ejército para trasladar y detener a los secuestrados.

Año tras año, organismos de derechos humanos y organizaciones, sociales, sindicales y políticas, marchan por las calles jujeñas. En este 41 aniversario, la caravana partió del Penal de Alto Comedero, donde se encuentra detenida Milagro Sala y se sumó el reclamo por su libertad a las reivindicaciones que encabezaron la movilización. Al llegar a Libertador General San Martín se planteó también la exigencia a la Corte Suprema de Justicia para que se pronuncie sobre la responsabilidad de Carlos Blaquier, dueño del ingenio Ledesma, en los secuestros”.
<https://notasperiodismopopular.com.ar/2017/07/20/fotorreportaje-jujuy-aniversario-noche-apagon/>.

⁷ La obra completa se puede leer en el blog del autor:

<http://espinaroberto.blogspot.com.ar/> o en su libro citado en la bibliografía de este artículo.

Un estudio crítico por Sergio Devita, “La vaca blanca. Metáfora y crítica del presente” se encuentra en Actas, en Garrido, M. (Dir.) (2011). *II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. En homenaje a Luis Alberto “Kike” Sánchez Vera*, pp. 292-295.

⁸ Alicia Pifarré, a quien se rinde homenaje en la sala que lleva su nombre, también fue niña, aquí esbozamos unas breves estampas.

“Te contaré todas mis ideas sobre la casa del espejo”. (2004:11)

Darnos de leer

En la escuela primaria se despertó la inquietud por conocer más, saber de literatura y nos propusimos leer juntas. En ese tiempo, todavía en construcción la casa paterna y materna, existía la posibilidad de subir al techo sin terminar, gracias a la escalera del albañil abandonada en el descanso de la tarde. Aprovechábamos para nuestras lecturas en voz alta en esa terraza improvisada

mientras corríamos de lado a lado transpiradas. Nuestro primer libro fue *La dama del perrito* de Chéjov.

“El teatro estaba lleno. Como en todos los de provincia, había una atmósfera muy pesada, una especie de niebla que flotaba sobre las luces; por las galerías se oía el rumor de la gente; en la primera fila, los pollos elegantes de la localidad estaban de pie mirando a la gente, antes de levantarse el telón. La orquesta empezó a afinar los instrumentos; el telón se levantó”.

Recuperado de: http://www.literatura.us/idiomas/ac_dama.html

Concurso de poesías a la hora de la siesta

La hora de la siesta siempre había sido la hora del sinsabor porque “-no hay que hacer ruido” y “-hay que respetar a los vecinos” y de nada valían las múltiples estrategias como, por ejemplo, contar hasta diez (10) en cámara lenta y levantarnos restregando los ojos para convencer a nuestros padres de que ya habíamos dormido muchísimo. Totalmente en vano, todas las tácticas naufragaban. Hasta que se nos ocurrió hacer el concurso de poesía. Los pares de hermanos: Alicia y Chito, Inés y Nora aprendíamos de memoria poemas del libro *365 Poesías para niños* (Una edición era de Billiken) y al día siguiente, a la hora de la siesta, nos juntábamos en el patio de casa y cada uno por turno, se subía a un banquito de madera y recitaba tres (3) líricas por día.

Todos éramos participantes y la gracia estaba en que no podíamos repetir los poemas de ninguno. ¡Había que llegar a los 365 en los tiempos de vacaciones de verano!

Cuando evoco esta imagen, la primera poesía que recuerdo es...

“Toda vestida de blanco,/almidonada y compuesta,/en un féretro de pino/ reposa la niña negra./A la presencia de Dios/un ángel blanco la lleva;/la niña negra no sabe/si ha de estar triste o contenta./Dios la mira dulcemente,/le acaricia la cabeza/y un par de alas blancas/a sus espaldas sujeta./Los dientes de mazamorra/brillan en la niña negra./Dios llama a todos los ángeles/y dice: ‘Jugad, jugad con ella’”. Luis Cané. <https://www.latino-poemas.net/modules/publisher2/article.php?storyid=1437>.

La dramaturgia de las muñecas

Los flecos bordeaban la colcha *Palette* y los surcos en beige formaban líneas de encuentro en el centro de la cama de sus padres. El desnivel de la almohada de dos plazas era el castillo desde donde salía la alfombra roja que recorrían las muñecas para concretar el final feliz de todas las aventuras inventadas, mientras jugábamos a las historias dramatizadas, después del colegio, cada día hasta la tardecita antes de que llegara “el papá”. Las dos amigas, de rodillas sobre las alfombritas paralelas a los lados de la cama y con el cubrecama por escenario imaginábamos mundos maravillosos y fantásticos.

La foto transgresora

Con delantal de cocina, brazos en ve, en una mano una maceta de lata con geranios y en la otra una escoba invertida y una sonrisa plena. Transgredir lo formal, no ser por un rato, la chica bien vestida, la estudiosa, la de la primera comunión. Animarse a una foto así era provocador en aquella década del sesenta.

La función

Al cierre de la función *under* de *La vaca blanca* de R. Espina en un teatro de Buenos Aires al regreso de México del grupo Génesis fue el momento en que la vi más feliz, suelta, liberada, verdadera amante del teatro.

Con esa cabellera negra que tantas veces seguí durante décadas a cuanta joven de espaldas veía caminar a cierta distancia en la calle, buscando a esa amiga de la infancia que había desaparecido literalmente. ¿Habrà tenido hijos en algún país lejano como se auto-convenía Adelina? ¿Habrà menguado la furia de Ricardo buscando los instigadores responsables? Creo que ambos obturaron el sonido de la radio cuando Guglielminetti se responsabilizó de la lista de desaparecidos donde se la nombraba y que leyó a viva voz. N. M.

⁹ Fuente del título de la obra: Antonin Artaud. "Poeta negro", de *El ombligo de los limbos*: "Poeta negro, un seno de doncella/te obsesiona/poeta amargo, la vida bulle/y la ciudad arde,/y el cielo se resuelve en lluvia,/y tu pluma araña el corazón de la vida./Selva, selva, hormiguean ojos/en los pináculos multiplicados;/cabellera de tormenta, los poetas/montan sobre caballos, perros./Los ojos se enfurecen, las lenguas giran/el cielo afluye las narices/como azul leche nutricia;/ estoy pendiente de vuestras bocas/mujeres, duros corazones de vinagre". <http://poeticas.es/?p=1522>.

¹⁰ La actriz Patricia Astrada se inviste del personaje de la "verdad", una mujer madura y de bragas ligeras, llega buscando a su hermana la "democracia". Asistimos a su incansable búsqueda a través de las instituciones, las alcantarillas y del viejo mundo. La verdad es una verdad artista que no ha tenido acceso a los teatros oficiales ni a los medios masivos de comunicación pero que como toda verdad no puede callarse y es juglar de las malas nuevas. Una sórdida visión irónica y desesperada sobre las instituciones y el accionar político de fin de milenio, humor político surRealista. Obra ganadora del "Feitat 2000" Festival Internacional de Theatre de Tanger, Marruecos. Ha participado del ciclo "alternativa de la alternativa" en Barcelona, España.

Ficha técnico artística: Autoría: Patricia Astrada; Actúan: Patricia Astrada, Iluminación: Pedro Zambrelli, Sonido: Pedro Zambrelli; Asistencia de dirección: Esteban García. Dirección: Julio Ordano quien en el 2000, participa como invitado en el **Festival Internacional de Teatro de Tanger** (Marruecos) donde recibe por esta obra *La pluma que araña el corazón de la vida*, el Primer Premio del Festival FETAT 2000, Gira por España, Barcelona y Madrid. <http://www.alternativateatral.com/obra704-la-pluma-que-arana-el-corazon-de-la-vida>.

¹¹ "Un día el corazón de los cipoleños se paralizó. Nada volvió a ser igual a partir del 11 de noviembre de 1997, cuando el país se enteró del primer Triple Crimen. Desde ese momento, la ciudad comenzó a transitar el pedido de justicia y el camino de la lucha para no caer en el olvido: aquel martes, hace 20 años, los medios de comunicación informaron que a las jóvenes Verónica Villar, María Emilia González y su hermana Paula Micaela les habían arrebatado la vida". Kielmasz, autor material está preso en el Penal 4 de Santa Rosa con cadena perpetua, sin embargo, no se ha resuelto la investigación hasta ahora. <https://www.rionegro.com.ar/especiales/a-20-anos-del-triple-crimen-JJ3847579>.

*En homenaje a Margarita Cristina Mancilla,
el siguiente poema fue leído en español y en francés,
por Mabel Narocki*

LIBERTAD¹
(Paul Éluard)

En mi cuaderno de escolar
En mi pupitre y los árboles
En la arena y en la nieve
Escribo tu nombre

En las páginas leídas
En las páginas en blanco
Sangre papel o ceniza
Escribo tu nombre

En las estampas doradas
En las armas del guerrero
En la corona del rey
Escribo tu nombre

En la selva en el desierto
En el nido en las retamas
En el eco de mi infancia
Escribo tu nombre

En el fulgor de las noches
En el buen pan cotidiano
En la estación de las novias
Escribo tu nombre

En mis jirones de cielo
En el estanque sol verde
En el lago luna viva
Escribo tu nombre

En el lejano horizonte
En las alas de los pájaros
En el molino de sombras
Escribo tu nombre

En cada sopro del alba
En el mar en los navíos
En la montaña demente
Escribo tu nombre

En la espuma de las nubes
En el sudor del mal tiempo
En la lluvia espesa y tonta
Escribo tu nombre

En las formas centellantes
En la esquila del color
En la certidumbre física
Escribo tu nombre

En los senderos abiertos
En las rutas desplegadas
En las plazas que desbordan
Escribo tu nombre

En el candil que se enciende
En el candil que se apaga
En mis moradas reunidas
Escribo tu nombre

En el fruto dividido
Del espejo de mi cuarto
En mi caracol vacío
Escribo tu nombre

En mi can glotón y tierno
En sus orejas erguidas
En su pata contrahecha
Escribo tu nombre

En el umbral de mi puerta
En las cosas familiares
En el calor consagrado
Escribo tu nombre

En los cuerpos que concuerdan
En la faz de mis amigos
En las manos que se tienden
Escribo tu nombre

En el vidrio del asombro
En los labios expectantes
Por encima del silencio
Escribo tu nombre

En mis refugios destruidos
En mis faros derrumbados
En los muros de mi tedio
Escribo tu nombre

En la ausencia sin deseos
En la soledad desnuda
En las gradas de la muerte
Escribo tu nombre

En la salud recobrada
En el riesgo disipado
En la espera sin recuerdos
Escribo tu nombre

Y en virtud de una palabra
Vuelve a comenzar mi vida
Nací para conocerte
Y nombrarte
Libertad.

NOTA

¹ Fuente: <http://poesiafrancesacontemporanea.blogspot.com.ar/2011/07/libertad-paul-eluard.html>.

PONENCIAS

TEATRO COMPARADO, GEOGRAFÍA TEATRAL, TERRITORIALIDAD

Jorge Dubatti¹

El Teatro Comparado es una disciplina que se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena nacional desde perspectivas productivas. Tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante². Desde 1995, ininterrumpidamente, se hacen las *Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*. A partir de 2017 se ha sumado el *Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro “Pensar el teatro en provincia”*, de realización anual, también con sede itinerante³.

Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo⁴.

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad. Siguiendo las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA), el Teatro Comparado se definía entonces como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional o supranacional. Justamente el comparatista español Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, para la Literatura Comparada, como columnas de su libro fundamental *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan con una superación de lo

nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (externas a lo nacional). En este primer acercamiento, nacional y extranjero van de la mano: teatros nacionales, teatros extranjeros. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven o no pueden ser problematizados desde la categoría de lo nacional). Se habla de puntos de vista internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva.

Ya en el siglo XXI el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: se problematizan la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, así, en plural, de la misma manera que Luis Villoro (1998) habla de los estados plurales. Ya no se piensa en “un” teatro nacional, sino muchos “teatros nacionales”. Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales “nacionales” fuera del mapa geopolítico de la nación (circulación, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etc. de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina (es decir, fuera de las fronteras geopolíticas del país), se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional, con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada

a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo no concebir el vínculo del teatro argentino con otros mapas culturales: la Hispania, Europa, Occidente, la Romania, más allá de las relaciones con una cultura nacional europea particular, por ejemplo, a través de la lengua?⁵ ¿Cómo no pensar los vínculos con las culturas originarias anteriores a la colonización occidental? ¿Cómo pensar el teatro nacional en relación a la globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o la planetarización? ¿Son los teatros nacionales argentinos, a su manera, una región del teatro occidental con características singulares?

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad, más abarcentes que los de lo nacional, internacional y supranacional.

En esta nueva etapa, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales, supraterritoriales y/o intraterritoriales. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana (Hiernaux y Lindón, dirs., 2006). Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intra-territoriales, dentro de un mismo territorio (nunca monolítico y homogéneo).

Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden; a la interterritorialidad, aquellos que conectan dos o más territorialidades.

El investigador Anssi Paasi, con amplia bibliografía dedicada a los problemas territoriales, afirma sobre la complejidad del concepto de territorio:

Territory is an ambiguous term that usually refers to sections of space occupied by individuals, social groups or institutions, most typically by the modern state (...) Several important dimensions of social life and social power come together in territory: material elements such as land, functional elements like the control of space, and symbolic dimensions like social identity. At times the term is used more vaguely to refer at various spatial scales to portions of space that geographers normally label as region, place or locality. Because contemporary territorial structures are changing rapidly, all of these categories imply many politically significant questions, above all, whether we should understand territories, places, and regions as fixed and exclusively bounded units or not (...) This forces us to reflect the responsibility of researchers in defining and fixing the meanings of words that may contain political dynamite. This has been an important question in the history of political geography and geopolitics, where the interpretations of concepts such as territory and boundary have been always simultaneously expressions of the links between space, power and knowledge (...) The term territory may also be used in a metaphoric sense. Becher (1989), for instance, speaks about “academic territories,” referring to the way disciplines have their own internal power structures and “boundaries,” and links to external “territories”. (2003:109)

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia. También los fenómenos supraterritoriales permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta, o de fenómenos semejantes sin conexión genética). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro⁶. Estos mapas teatrales específicos dialogan por relación y diferencia con los mapas no-teatrales. Según Álvaro Bello (*Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*):

(...) el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una “producción” sobre éste. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder. (2004:99)

El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder. En un examen del pensamiento de Rogerio Haesbaert (*O Mito da Desterritorializaçao. Do “fin dos*

territorios” à multiterritorialidade, 2004), César A. Gómez y María Gisela Hadad afirman que:

(...) concibe al territorio como el resultado de un proceso de territorialización que implica un dominio (aspecto económico-político) y una apropiación (aspecto simbólico-cultural) de los espacios por los grupos humanos. (2007:6)

Y agregan:

El territorio debe ser pensado como la manifestación objetivada de una determinada configuración social, no exenta de conflictos que involucran a una diversidad de actores que comparten el espacio. (8)

De allí que debemos reconocer complejidades intraterritoriales. Según Gómez y Hadad, para Boaventura De Sousa Santos, la globalización es siempre la globalización exitosa de un localismo dado. En “Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución”, De Sousa Santos afirma:

En otra palabras, no existe condición global alguna para la que no podamos hallar una raíz local, un fondo cultural específico (...) Y aquí mi definición de globalización: el proceso por el cual una condición o entidad local dada logra extender su alcance por todo el globo y, al hacerlo, desarrolla la capacidad de designar como local a alguna entidad o condición social rival. (De Sousa Santos, 2001:s/d)

En un sentido complementario, Rita Segato (2002) pone el acento en la globalización y sus procesos de desterritorialización, pero señala que al mismo tiempo genera paradójicamente homogenización y diversificación.

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del

teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial.

Hay una dimensión desterritorializada del acontecimiento teatral (su dimensión de *poiesis*, metáfora, estructura imaginaria), pero, como afirma la Filosofía del Teatro, no puede sino encarnarse en la territorialización: en el teatro la *poiesis* es corporal, en consecuencia hay un espacio de liminalidad entre territorialidad y desterritorialización, pero esta última depende de la territorialidad del cuerpo para producirse.

En este sentido, Néstor García Canclini (1995:17-21) distingue las prácticas territorializadas, a las que se les exigen relaciones socioespaciales (sociogeográficas), de las prácticas desterritorializadas, que se producen en el espacio virtual por vínculos socio-comunicacionales. Si quiero leer las obras completas de Sartre las puedo bajar de internet, pero si quiero experimentar el acontecimiento teatral de una puesta de *A puerta cerrada* en París, no me queda sino viajar (o esperar que dicha puesta viaje).

La del teatro no es la desterritorialización socio-comunicacional del tecnovivio (transmisión de información por vía digital y máquinas al margen de la materialidad del cuerpo viviente) sino la territorialización socio-espacial del convivio⁷. Los signos se pueden transmitir socio-comunicacionalmente pero el cuerpo no. En el teatro hasta la desterritorialización está territorializada. En el teatro la desterritorialización es una práctica territorializada por el cuerpo y el convivio. No hay un teatro transterritorial, o extraterritorial, sino, en el mejor de los casos, componentes de desterritorialización poiética territorializados por las prácticas corporales y espaciales del acontecimiento convivial.

Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corropolítica.

Esa territorialidad se inscribe en todos los planos del acontecimiento. Valga un ejemplo. Asisto a varias funciones de *Terrenal*, de Mauricio Kartun. La pieza toma el mito bíblico de Abel y Caín y lo reescribe territorialmente (es decir, geográfico-histórico-culturalmente), se observa en el acontecimiento presentado en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires (así como en el texto publicado):

- Una reescritura del mito desde una posición política de la izquierda nacional argentina
 - Alusiones al peronismo (pensamiento político solo practicado en la Argentina y fuertemente anclado en su historia)
 - Una relación con la lengua española cargada de dialectalidad y de historia regional
 - Múltiples intertextos de la gauchesca, poética de reconocida territorialidad rioplatense
 - Ubicación en un espacio ficcional que refiere a un espacio real geográfico: un loteo fracasado en algún lugar marginal de la Provincia de Buenos Aires, cerca de las lagunas de Benavídez
 - Una forma de producción, de la que resulta la obra, relacionada con la historia de las prácticas del teatro independiente en Buenos Aires y el país
 - Formas de actuación ligadas a las prácticas y concepciones de la actuación en la Argentina (el “actor criollo”)
 - Música popular en castellano de circulación local en la década del cincuenta y hoy olvidada, rescatada por Kartun de archivos

- El diseño de un espectador-modelo localizado, al que van dirigidos algunos chistes, alusiones y complicidades, que la mayoría de los espectadores extranjeros no comprenden⁸.

Hay además plena conciencia del dramaturgo respecto de cómo opera esa territorialidad en los procesos de escritura (véase la entrevista incluida en Kartun, 2014:69-83). En términos de teoría poética, podemos concluir del ejemplo kartuniano que la territorialidad se encarna en todos los niveles de la poética: en las estructuras, en el trabajo, en las concepciones y en la pragmática de relación con los espectadores.

Siguiendo a Michel Collot (“Pour une géographie littéraire des textes”, 2011, versión castellana en 2015), se pueden distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Collot propone:

(...) una mejor integración de la dimensión espacial en los estudios literarios [teatrales], en tres niveles distintos pero complementarios: el de una *geografía de la literatura [del teatro]*, que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural; el de una *geocrítica*, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos, y que se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática; el de una *geopoética*, que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética, una teoría de la creación literaria. (2015:62-63)

Desde sus orígenes disciplinarios, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral):

(...) una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak -actualizando a Benjamin- “regionalismo crítico”, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder. (2011:126)

Afirma Palermo:

De allí que la propuesta de un “regionalismo crítico” tienda a revertir ese estado de cosas en estos días en los que pertenencias e identidades se definen ya no por la radicación en una nación, o lengua o raza, sino por la actualización de genealogías diversas de las que se construyeron, no para “recuperar” un pasado originario y puro, sino en sus contaminaciones, olvidos, y entrecruzamientos “fronterizos”. Del mismo modo que, precisamente por su cartografía, procede no desde la homogeneidad que reclama la construcción de una nación jurídica, sino desde la heterogeneidad de las construcciones socioculturales. (...) El regionalismo crítico, como práctica comparatística decolonial, piensa cartografías otras, historias otras de las producciones culturales y literarias [teatrales] al desarticular las organizaciones jerárquicas y/o por áreas fijas desde una geopolítica anticentralista, atendiendo más bien a la pluriversalidad de sus formaciones interiores. Parecería entonces que la línea de salida está ya siendo señalada por la emergencia y aceptación de que las sociedades del presente son complejas y *pluriculturales*. (2011:128-129)

¿Con qué problemas se enfrenta el Teatro Comparado en su estudio de la territorialidad? Se busca reconocer y analizar los desafíos epistemológicos, teóricos, metodológicos y analíticos que entrañan los acontecimientos teatrales. Especialmente, la escritura de la historia del teatro. La territorialidad involucra los debates

sobre las nociones de provincia, estado, región, federalización, circuito, fronteras externas e internas y bordes; los diseños cartográficos (territorialidades topográficas, sincrónicas y diacrónicas, etc.); la teorización del país teatral plural, multicentral/multipolar; las relaciones de “frontera internacional”, los vínculos entre países limítrofes u otras geoculturas (el mar, el desierto, los valles, la montaña, la selva, etc.); el teatro intranacional y su vinculación con lo supranacional; los mapas teatrales de circulación y flujo; los problemas de historización y su consecuente noción de “archivo”; la tensión entre los conceptos de nación, latinoamericanidad y occidentalización o romanidad; las conexiones tematológicas y morfológicas; las relaciones entre globalización/localización, territorialización, des-territorialización y re-territorialización de los teatros; la continuidad/discontinuidad de los procesos teatrales; los grados de institucionalización del teatro en una cartografía multicentral; los múltiples fenómenos del teatro como reescritura⁹, entre muchos otros.

Territorialidad y Teatro Comparado ponen además el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados¹⁰. En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico producidos en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud, *Radicante*, 2009). No se trata de aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino de reconocer radicalmente un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, sus procesos de territorialización. Se pone en primer plano la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* [si es, puede ser]: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no

al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y de esta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Se estimula también, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de distribución del trabajo en la Teatrología, y el Teatro Comparado cumple al respecto una función fundamental. No hay una lengua común universal en la Teatrología, no hay Mesías teórico, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, y *a posteriori* hay intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados. De allí la importancia de los encuentros de artistas y teóricos: congresos, coloquios, espacios de diálogo e intercambio. Diálogo de cartografías. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto, ojalá alguna vez planetarias, que solo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular en el análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, de los teatros nacionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) dramática(s) argentina(s)/teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos.

Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poíesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-

corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poíesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial, supraterritorial e intraterritorial, es decir, cartográfica. En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (usamos el término según la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas¹¹. La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones o selecciones.

La perspectiva territorial del Teatro Comparado favorece un campo de especialización (Dubatti, 2012b:121-139), al mismo tiempo que plantea un conjunto de preguntas operativas para todas las disciplinas de la Teatología.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV., 2014, *Actas VI Congreso Argentino de Teatro Comparado “Cartografías del teatro del mundo”*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, con el Apoyo de Proteatro, edición en CD.

BELLO, Álvaro, 2004, *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*, Santiago de Chile, CEPAL.

BOURRIAUD, Nicolas, 2009, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

BURGOS, Nidia y Márcia KILLMANN, comps., 2008, *Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y recepción*, Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.

COLLOT, Michel, 2011/2015, “Pour une géographie littéraire des textes”, *Littérature Histoire Théorie*, N° 8, 2011. Hay traducción castellana: “En busca de una geografía literaria de los textos”, en Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo, comps., *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2015, 59-75. Traducción de M. L. Puppo.

CORIA, Marcela, María Eugenia MARTÍ y Stella Maris MORO, eds., 2017, *Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo*, Rosario, Congreso ATEACOMP/Universidad Nacional de Rosario. Libro digital, PDF. Archivo Digital: descarga y online.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura, 2001, “Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución”, *Revista Chiapas*, N° 12, México, ERA-IIEc. <https://revistachiapas.org/No12/ch12desousa.html>.

DUBATTI, Jorge, 1995, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología.

-----, 2003, ed., *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel.

-----, 2008, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.

-----, 2011a, “Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina”, *Revista Pygmalion. Revista*

de Teatro General y Comparado (Instituto de Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, España), N° 3, 9-26.

-----, 2011b, “Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina”, *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, año XXXVI, 103-120.

-----, 2012a, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.

-----, 2012b, “El Teatro Comparado como campo de especialización”, en Miguel Ángel Montezanti y Gabriel Matelo, coords., 2012, 121-139.

-----, 2014a, “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, *Lamparina: Revista de Ensino de Teatro*, V. 1. N° 5 (novembro), Belo Horizonte, Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federale de Minas Gerais, 102-114.
<http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/index>.

-----, 2014b, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.

-----, 2017, “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, María Ester Gorleri y Marisa Budiño, eds., *Actas XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina “La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo”*, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades (en prensa).

GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1995, “De las identidades en una época postnacionalista”, *Cuadernos de Marcha*, N° 101 (enero), 17-21.

GÓMEZ, César y Gisela HADAD, 2007, “Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos”, *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias

Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Disponible en <https://www.aacademica.org/000-024/152>.

GONZÁLEZ de DÍAZ ARAUJO, Graciela, ed., 2007, *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, Universidad Nacional de Cuyo y Ediciones Nueva Generación.

GUILLÉN, Claudio, 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

HAESBAERT, Rogério, 2004, *O Mito da Desterritorialização. Do “fin dos territorios” à multiterritorialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand.

HIERNAUX, Daniel y Alicia LINDÓN, dirs., 2006, *Tratado de Geografía Humana*, México, Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana.

KARTUN, Mauricio, 2014, *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador. Incluye entrevista a Kartun realizada por Jorge Dubatti: “Creo en el Dios mito, en su metáfora perfecta. Y lo respeto como tal. El mío es un Dios zurdo” (69-83).

MONTEZANTI, Miguel Ángel y Gabriel MATELO, coords., 2012, *El resto es silencio. Ensayos sobre Literatura Comparada*, Buenos Aires, Biblos, Col. Investigaciones y Ensayos.

PAASI, Anssi, 2003, “Territory”, en Agnew, John, Katharyne Mitchell and Gerard Toal, eds., *A Companion to Political Geography*, Blackwell Publishing, Blackwell Reference Online. Chapter 8, 109-122.

PALERMO, Zulma, 2011, “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”, en Adriana Crolla, comp., *Lindes actuales de la Literatura Comparada*, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.

QUIROGA, Cristina, comp., 2014, *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo - ATEACOMP*, Buenos Aires, Leviatán.

ROJAS, Ricardo, 1915, “Noticia preliminar”, en Juan Cruz Varela, *Tragedias*, Buenos Aires, La Facultad, Col. Biblioteca Argentina, 11-30.

SEGATO, Rita Laura, 2002, “Identidades políticas y alteridades históricas”, *Nueva Sociedad*, N° 178, 104-125.

VILLORO, Luis, 1998, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Buenos Aires, Paidós-UNAM.

ZECCHIN de FASANO, Graciela Cristina, 2012, “Materia mítica grecolatina en el neoclasicismo rioplatense”, en Montezanti, Miguel Ángel y Gabriel Matelo, coords., 2012, 403-426.

NOTAS

¹ Director del Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA.

² Hasta hoy las sedes han sido Ciudad de Buenos Aires (2003), Mendoza (2005), Bahía Blanca (2007), Tandil (2009), Gualaguaychú (2011), Ciudad de Buenos Aires (2013), Rosario (2015), Mar del Plata (2017) y actualmente Bariloche. De todos los congresos realizados (salvo el de Tandil) están disponibles las actas: Dubatti (2003), González de Díaz Araujo (2007), Burgos y Killman (2008), Quiroga (2014), AAVV. (2014), Coria, Martí, Moro (2017). Las actas marplatenses se encuentran en proceso de edición, al cuidado de Rómulo Pianacci.

³ Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti 2011a y 2011b.

⁴ Véanse respecto de ambas etapas, Dubatti 1995 y 2008.

⁵ Recordemos, a manera de ejemplo, el problema que plantea Ricardo Rojas al estudiar la obra de Juan Cruz Varela, en general y específicamente sus tragedias: “Liberal y subversivo era el ideal político que Varela servía; pero la forma literaria en la cual lo servía como poeta, era conservadora y colonial” (1915:14). Observa al respecto Graciela Cristina Zecchin de Fasano: “El período de la independencia muestra idénticas características en diversos países americanos. Casi todos los críticos coinciden en aseverar la contradicción entre cantar a la libertad y utilizar la lengua del colonizador, en la forma estética importada por el colonizador” (2012:403, nota 1). Se trata de un problema en el que la mirada comparatista trasciende/resuelve la aparente contradicción al reconocer formaciones culturales que exceden la idea de lo nacional: independizarse de la nación española no implica para Varela salirse de la civilización occidental, ni de los vínculos con la Europa hispánica y no-hispánica, sino construir un nuevo país que aporta nuevas perspectivas a Occidente. La lengua y la estética provenientes de Europa, y por extensión de Occidente y la Rumania, son puestas al servicio de un nuevo proyecto nacional.

⁶ Para una tipología de mapas teatrales (de localización y distribución, circulación, irradiación, sincronía, concentración, de zonas o áreas de extensión, mapas administrativos o geopolíticos, de circuitos, cualitativos, de flujos, históricos,

cuantitativos, etc.), aspecto que no desarrollamos aquí por cuestiones de espacio, Dubatti 2012:105-125.

⁷ Para la diferencia entre “convivio” y “tecnovivio”, véase Dubatti, 2014a:102-114.

⁸ Lo hemos comprobado al asistir a las funciones de *Terrenal* en el Teatro del Pueblo con espectadores de España, Estados Unidos y Brasil.

⁹ Distinguimos al menos seis tipos de reescrituras dramáticas y escénicas, verbales y/o no verbales. Véase al respecto Dubatti 2017.

¹⁰ Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista y el técnico artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Una Filosofía de la Praxis Artística/Teatral. Ese pensamiento no está exclusivamente circunscrito al teatro: involucra una visión general del mundo pero desde un ángulo, desde la experiencia teatral o artística. Llamamos Ciencias del Arte, en plural, al conjunto de disciplinas científicas que producen conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica.

¹¹ Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti 2012:127-142, y 2014b:21-54.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN EL TEATRO NEUQUINO¹ (1987-1997)

Marisa Reyes

“Se hizo dogma la necesidad de que el intérprete cumpliera todas las funciones que las circunstancias determinaran: maquinista, utilero, boletero, acomodador, distribuidor de programas, vocero en la puerta de acceso a la sala y baños y, por cierto, actor o actriz. Es decir que cumplía las labores propias de un teatro, tomado éste en su doble condición de hecho artístico y recinto”.

(Agilda, 1960)²

Dispositivos de visibilidad se mantienen expectantes, la única certeza es ser incapaz de la totalidad de la luz que emanan y que dan cuenta solo de una parte del todo, sinécdoque que apela a un salto sin artificios. Con programas, artículos periodísticos, actas, apuntes, fotografías, archivos, pinturas hechas de memoria, comunidad de datos, se establecen correspondencias, otros registros espacio-temporales, otras comunidades de palabras. Una forma de estar juntos que une individuos y grupos y contribuyen a diseñar configuraciones nuevas, un juego complejo de relaciones, también huecos donde se instalan ausencias inasibles.

El des-entramado de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (A.N.Que.T) luego del Encuentro provincial de 1987, fue punto de fuga que viró en distintas proyecciones individuales y grupales en las localidades de la provincia y a nivel nacional. Surgieron en la década señalada, foros de dramaturgos, jornadas teatrales pedagógicas, seminarios, talleres, festivales, encuentros, cursos, puestas en escena, nuevos grupos, asociaciones, centros culturales, biblioteca, apertura de salas independientes y otros. Los debates propiciaron múltiples análisis sobre temas como: escuela de teatro, fomento, promoción y producción, lo laboral, lo técnico, la

formación, la inserción del teatro en la Educación, las políticas culturales, las salas, solo por nombrar algunos tópicos. Además, en ocasiones se logró el auspicio de los municipios, la Universidad, la Subsecretaría Provincial, la Dirección de Teatro y Danza, el Instituto Provincial Autárquico del Seguro Neuquén (IPAS), Calf, Banco Coopesur. Centro esta mirada en la ciudad de Neuquén y Zapala, solo por contar con mayor cantidad de registros gráficos y con la anuencia de acuerdos provisionales y/o parciales de los lectores. Al fin de cuentas siempre aparecerán otros, que sumarán más acciones de la voluntad y “garra” de teatristas neuquinos en la aventura fascinante de sumar lo no dicho en estas páginas.

Los dramaturgos Finzi y Saccoccia (1988), participaron del foro de dramaturgos nacionales que se incluyó en el programa del Festival Nacional que tuvo lugar en Córdoba³. Se trató de la primera experiencia realizada en el país donde también estuvieron Ricardo Halac, Beatriz Mosquera, Eduardo Rovner y Mauricio Kartun por Buenos Aires; Miguel Iriarte, Raúl Brambilla, Marcos Salcedo y José Luis Arce por Córdoba; Tito Guerra por Jujuy y Raúl Dargoltz por Santiago del Estero. Los dramaturgos radicados en Neuquén eran reconocidos por su trayectoria. Finzi con la coordinación de talleres en la región, distinguido en Francia y con obras puestas en Buenos Aires, Salta y Córdoba. Saccoccia por su obra *Modelos de madre para recortar y armar* puesta en Comodoro Rivadavia, Mendoza, Buenos Aires, Zárate, La Plata, San Juan, Rosario, Santa Fe, Concordia, Corrientes y Santa Cruz.

El foro desarrolló los temas que hacen a la relación de los protagonistas del hecho teatral y el autor de las obras, además de abordar la problemática de la incomunicación entre los autores.

El balance efectuado por los participantes fue altamente positivo. Permitió conocer los diferentes caminos y realidades por las que transita[n] la[s] dramaturgias en el país y arribar al compromiso de concretar nuevas ediciones del foro. (Diario *Del Neuquén*, 08/02/1988)

Ese mismo año, el grupo Hueney de Zapala⁴ puso en escena en la Sala Islas Malvinas (Florida 750) la obra *Se me murió entre los brazos, Ruidos de rotas cadenas, Cuna mapuche y Mi amigo Pedro* en la muestra denominada “Zapala en la Capital”⁵. La obra *Pioneros* de Hugo Saccoccia fue repuesta por el Grupo, en el marco de la Fiesta Provincial de Jineteadas y Tradiciones en el Cine Teatro Zapalino⁶. Además, una nueva puesta de la obra *Modelos de madre para recortar y armar*, en la Fiesta Nacional de Teatro 88 en el Teatro Nacional Cervantes a cargo de un elenco teatral de la provincia de Corrientes. En el mismo evento, se presentó el grupo La Expresión y los Jóvenes de Neuquén con la obra *Marcha de Adelach*, con la dirección de Darío Altomaro.

Esta hija mía que se llama “Modelos de madre, para recortar y armar”, en tan pocos añitos de vida, se ha independizado bastante y anda ya solita haciendo sus travesuras. Es una criatura muy singular, porque tiene el padre que soy, pero muchas madres, desde la mía propia, concreta y real, hasta la por mí soñada, tan real y auténtica al mismo tiempo.

De tanto en tanto me sorprende con los caminos que recorre y las mutaciones que va sufriendo. Y está bien que así sea. Cuando empezó a volar me di cuenta que su destino era repartirse, su inclinación prodigarse, entonces hice silencioso mutis por el foro para que vaya a encontrarse con los teatristas de tantas partes y sea una distinta cada vez, siendo la misma hija que concebí entre el placer y el sueño. Y cada tanto recibo la noticia de que en algún lugar, mi pequeña crece y busca nuevas formas para mostrarse y hacer feliz a muchos, lo que aumenta mi vanidad de padre.

Por eso quiero pedirles que si anda por allí, si en algún lugar cualquiera la ven en escena, escríbanme. Me gustaría llegarme y abrazarla, con mis sentidos y mi afecto y asombrarme con el milagro de cada puesta en escena donde siempre da a luz una niña diferente y me emociono, como un padre que ve a su hijo

dibujar sus primeros palotes. (Hugo Saccoccia, Zapala, marzo 1987)

En Zapala se realizaron las Primeras Jornadas⁷ Teatrales Pedagógicas del Norte Patagónico⁸ organizadas por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue y la Comisión Municipal de Cultura de esa ciudad. La Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo aportó infraestructura administrativa y subsidio económico; la Comisión Municipal de Cultura, instalaciones para la ejecución, parte del hospedaje y la comida de los representantes; la Subsecretaría de Cultura y Educación colaboró con dinero; la Dirección Nacional de Teatro y Danza otorgó pasajes para los traslados. Fueron convocados profesores de teatro y directores teatrales, representantes de universidades, institutos, escuelas y talleres independientes; también, delegados de las provincias de Neuquén y Río Negro. Se trató de una experiencia inédita en la región y “posiblemente en el país”, según se desprende de una gacetilla.

Respecto de los objetivos, se anticipó que se pretenden delinear criterios pedagógicos de la enseñanza teatral en todos los niveles, procurando aunar dichos criterios en función de la realidad local. Se apunta también a “intentar la inserción del teatro en la educación -enseñanza media- proponiendo un proyecto que la contemple y que pueda ser elevado a las legislaturas provinciales.

Las dos instituciones organizadoras entienden que deben ser conocidas las mecánicas de enseñanza del teatro en las provincias del norte patagónico, “para propiciar el enriquecimiento e intercambio de experiencias tendientes a su evolución y desarrollo”, analizando la posibilidad de “instrumentar actividades coordinadas con el fin de crear una salida laboral para los egresados locales de teatro en todas sus disciplinas”. (Diario *Del Neuquén*, 06/08/1988)

Entre los invitados encontramos a José Luis Valenzuela, quien había puesto en escena *Viejos hospitales* de A. Finzi en la ciudad de Salta, primera puesta en el país. Su difusión se efectuó en el diario El Tribuno, previo a la presentación y luego del estreno.

Algunos de los temas tratados en la jornada fueron: planes de estudio y escuela de teatro, realidad regional, salida laboral en disciplinas teatrales, práctica del taller, metodologías, alcances y objetivos, propuestas de inserción de teatro en los niveles primario y secundario entre otros.

Previo a estas jornadas, auspiciado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue y la Secretaría de Extensión Universitaria de Salta, se había realizado el Seminario sobre Cuerpo y Productividad Textual en el Odin Teatret a cargo del investigador y director de teatro (entre otras especialidades) en Neuquén.

Cabe enunciar que desde 1984 venía desarrollándose el Taller de Expresión Teatral en la Escuela Núcleo N° 101, Distrito Colonia Valentina (Nqn.). El mismo se encontraba a cargo de Luis A. Giustincich y fue creado en el marco del Plan Educativo Provincial. Se trató del primero del país en una Escuela de Educación Pública. En ese momento dejó de ser de Doble Jornada, y a contra turno se crearon varios Talleres de Expresión y Prelaborales⁹. Su *curricula* logró instalarse en el horario de clases. Dadas las características de creación, al renunciar el docente en 1988, el cargo desapareció. No obstante, el docente citado junto a la docente Liliana Gattino implementó el Taller de Juego Dramático Expresivo en el Nivel Inicial del Anexo de la escuela.

Con la finalidad de “profundizar, fortalecer, difundir, efectuar por medios propios o de terceros una forma de teatro que, por su propuesta, posibilite la integración de todos los sectores de la comunidad”, el día 13 de octubre de 1988, en la ciudad de Neuquén, se conforma el Centro Regional de Experimentación Artística (C.R.E.Ar)¹⁰. Mediante Resolución 244 de fecha 24 de

noviembre de 1988, obtiene su inscripción en el Registro Provincial de Simples Asociaciones con arreglo a las disposiciones de la Ley Provincial N° 77 y su Decreto Reglamentario, aprobándose su Estatuto Social.

El Grupoliendre Cooperativo conforma el Centro Cultural Independiente bajo el nombre El Tinglado, que funcionara en el local donde se encontraba la sede gremial de la Asociación Argentina de Actores¹¹. Se incorporan nuevos integrantes. La convocatoria estuvo abierta no solo a los teatristas sino también a animadores culturales, instructores y docentes artísticos interesados en dictar cursos para niños, jóvenes y adultos en música, artes visuales, mímica, plástica, danza, literatura, fotografía, cine, cerámica, folklore, artesanías y actividades artísticas en general. La suscripción de socios se realizó a través de abonos.

La idea de crear un Centro Cultural Independiente, surge de un grupo de artistas en su mayoría perteneciente al teatro, quienes haciendo un relevamiento de las disponibilidades de lugares físicos para esta actividad, llegan a la conclusión que en Neuquén no existen salas que posibiliten la investigación y el desarrollo de distintos tipos de puesta. (*El Regional Económico*, abril 1988)

En el artículo citado, Carlos Ríos expresa:

Independiente porque no depende de ninguna institución, ni a nivel municipal ni provincial, no porque quiera enfrentarse en su accionar, a las áreas culturales oficiales.

Se indica además que “tratarán de coordinar actividades, de manera tal que a través de convenios, intercambios y apoyo mutuo, la comunidad sería la beneficiaria directa de todo este trabajo”. Por otra, se consideró que de esa manera se revitalizaría “la alicaída producción local”¹². Afirman que la ciudad carece de espacios independientes adecuados para tareas de formación, producción y

promoción de manifestaciones artístico-culturales generadas desde la comunidad.

En ese marco se realizó el Ciclo Latinoamericano que incluyó música, la puesta en escena de un elenco porteño con la obra *Mosquito* del autor sudafricano Athol Furgar, Teatro de Títeres Ku, la puesta de *Un monigote, una gallina y una flor* a cargo de Alicia Murphy y Jorge Onofri con la creación plástica de Alicia Barbato. Los actores porteños, en esa oportunidad se refirieron a la clausura de las salas porteñas, y también al alto índice de desocupación del sector a lo largo del país:

(...) que al no estar amparadas por la legislación coherente, pasan a ser utilizadas para otras funciones, no específicamente teatrales o bien se deterioran rápidamente por abandono. (Diario *Río Negro*, 14/05/1988)

Además, se puso en escena “a cielo abierto”, *A caballo regalau... no hay pobre que lo soporte* en el Barrio Valentina Sur con una masiva presencia de espectadores, “cerca de 700”. Ya se había presentado el trabajo en el anfiteatro del Parque Central¹³.

Contaron que con anticipación fueron haciendo una convocatoria casa por casa, por las calles, utilizando un gran muñeco y pregonando la invitación. De esta forma el barrio estuvo enterado y se acercó a la función interesado. Los festejos duraron después de la puesta, hasta la madrugada. (Diario *Río Negro*, 16/02/1989)

El mismo diario regional *Río Negro*, informa a fines de abril del año 1989, la culminación de la extensa gira iniciada en febrero de ese año en los siguiente barrios de la ciudad de Neuquén: Valentina Sur, Carnaghi, San Lorenzo Norte y Sur, Gregorio Álvarez, 1099 viviendas, El Progreso, Villa Ceferino, Cordón Colón, Tiro Federal, Rayito de Sol, Cumelén, Bouquet Roldán, La Sirena, Villa Florencia, Jardines del Rey, Río Grande, Belgrano, Confluencia,

Mariano Moreno y Sapere. Recorrido organizado por C.R.E.Ar. Los integrantes del grupo manifestaron sentirse “más que satisfechos por concluir la gira que no hace más que comprometernos aún más con esta profesión que hemos elegido y que nos permite compartir con todos los vecinos de Neuquén tantas horas de esfuerzos y sacrificios”. No obstante, respecto al apoyo de los estamentos oficiales “como responsables de amparar la actividad artística local”, manifestaron:

(...) enredados en una burocracia que deviene en ineficiencia, más preocupados en conservar sus puestos o en subir de categoría, asfixiados por la falta de un proyecto cultural, quienes tienen la obligación de impulsar y proteger a las expresiones culturales de Neuquén capital siguen siendo eternos ausentes en el marco de la producción local. (Diario *Del Neuquén*, 23/04/1989)

En el mes de marzo de 1989, “Comienza el año cultural” con diferentes actividades entre ellas las relacionadas al quehacer teatral¹⁴. En la ciudad de Neuquén, en la Universidad Nacional del Comahue:

Alejandro Finzi, poeta y dramaturgo, ha comenzado con las clases de su taller de prosa y poesía, además de las de dirección teatral que dicta en la sede universitaria de General Roca.

También en esa ciudad, el técnico en iluminación teatral Carlos Arce, dictó al grupo Claroscuro, el taller “La expresión y los jóvenes”; también comenzó sus actividades el coro provincial. En Zapala, el grupo Hueney dio comienzo al dictado de talleres actorales y de dirección teatral. Se anunció que se realizará la semana del teatro y se editó el periódico mensual “Zapala” a cargo de Esteban Sooz, profesor de arte. Ese mismo año se realizó la Semana Nacional e Internacional del Teatro de Calle en la ciudad de

Neuquén organizado por C.R.E.Ar declarado de Interés Municipal mediante Decreto N° 1523.

Con *A caballo regalau...*, Grupoliendre participó en la IV Edición del Festesa (Festival de Teatro Santacruceño) que se realizó del 13 al 16 de abril de 1989 en Comandante Luis Piedra Buena (Sta. Cruz)¹⁵. Alejandro Finzi coordinó el taller de Adaptación Dramática del cuento folclórico, y Néstor Romero el taller sobre técnicas brechtianas. Hugo Saccoccia integró el jurado junto a Osvaldo Calatayud y Néstor Romero de Buenos Aires, Héctor Martín de Tierra del Fuego y Ernesto Domínguez de Chubut. En dicha oportunidad, el jurado recomendó que “se evitara el carácter competitivo del Festival, dictamen que fue recibido con caluroso aplauso de los participantes”.

El Grupo Hueney puso a disposición de “todos los artistas y elencos teatrales de la provincia una abundante biblioteca especializada”¹⁶. Asimismo se hacía público que “uno de los principales objetivos del elenco es la creación de la escuela de teatro en Zapala”. Los cincuenta miembros se distribuían en diferentes áreas: taller de iniciación teatral y entrenamiento actoral, tareas administrativas y contables; se encontraban organizando talleres de escenografía, dirección, foniatría, manejo de archivo, vestuario, utilería. Además, recibieron un subsidio de diez mil australes para abonar honorarios de Néstor Romero por la puesta de *Concierto de aniversario*¹⁷.

(...) se encuentra en campaña para construir su sede propia y una salita teatral en un terreno cedido por la comuna local. La intención es que allí funcione también la sede del taller, se dicten las clases y funcione la futura escuela de teatro. (Diario *Del Neuquén*, 04/05/1989)

El primer estreno de la temporada teatral en la capital neuquina (1990), tuvo lugar en la sala Conrado Villegas con la puesta de *Che... teatro*, con Lucio Herrera como actor, Darío

Altomaro en la dirección y Carlos Arce como iluminador, escenografía y vestuario Ana Zitti, integrantes de la cooperativa Cara y Seca. La prensa lo anuncia “A contrapelo de la costumbre” dado que se inicia en el mes de febrero, época no habitual de estrenos en ese momento del año:

La gente de “Cara y seca” opina que no es “novedad que el teatro en Neuquén ha ido sufriendo a lo largo de los últimos años, distintos reveses que lo han dejado bastante maltrecho. Simplemente recordar salas que cerraron sus puertas por motivos económicos y de los otros; escuelas que deambulan con sus bártulos y alumnos por distintos rincones de la ciudad para llevar adelante su tarea docente; actores que emigran por falta de proyectos; suspensión de asistencias técnicas nacionales por razones de la crisis; desaparición de ANQUET; talleres moribundos por falta de continuidad; inexistencia de una sala teatral que reúna las mínimas condiciones técnicas y edilicias para proteger cualquier puesta en escena”.

A pesar de lo enumerado, aseguran que “el teatro resiste a fuerza de ganas, de sueños de hechos constantes de parte de viejos y nuevos actores”.

Reconocieron que además del esfuerzo de los elencos, “es necesario contar con el apoyo del público” y que la única forma de sostener el teatro neuquino es uniéndose entre los grupos. (Diario *Río Negro*, 02/02/1990)

En abril del mismo año, finaliza el seminario del Actor, nivel I y II coordinado por Humberto “Coco” Martínez, considerado “un héroe del teatro popular”, quien en el año 1997, repuso en escena *La Cantata Santa María de Iquique* en Neuquén¹⁸.

Cabe señalar que el grupo CREAr fue merecedor del Premio por la Zona IV (Patagonia) como aspirante a la participación dentro del Régimen de beneficios a proyectos de teatro regionales “Julio

Sánchez Gardel”. Además, resultaron becados Norma Graciela Oppezzi y Lidia Bruno de Michelotti de Neuquén.

El subsuelo de la municipalidad de Neuquén, es una sala que alberga unas 130 personas, allí se estrena *La pequeña Mahagonny* (1990). Se repone al año siguiente “globalmente esta versión será idéntica” bajo la dirección musical de Daniel Costanza¹⁹ y la puesta de Fernando Aragón²⁰ con textos de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill. La prensa indicó “pertenece al género denominado ‘song spiel’ y es el primer espectáculo con estas características escénicas y musicales que se realiza en la zona” a cargo de un grupo de teatro independiente auspiciado por la Universidad Nacional del Comahue y la Subsecretaría de Educación y Cultura de la provincia²¹.

No es común que se hagan reposiciones en el ámbito teatral neuquino. Esto por un lado -dijo Fernando- da idea de continuidad, porque así como es necesario alternar con trabajos nuevos no es menos importante contar con obras ya elaboradas y acabadas como es el caso de Mahagonny. (Diario *Río Negro*, 19/09/1991)

El Grupo Liendre y la música de Supertrapos (R&R) con textos de Gironde, Discepolín, Roberto Arlt y otros, ponen en escena *Nena... si te vas dejame el colchón* con la dirección general de Raúl Toscani en la Sala Alicia Pifarré²². También, el mismo fin de semana, *Si tocás Calcuta...* de Marcelo Marán, del grupo Claroscuro²³ dirigido por Alicia Villaverde en la sala de La Conrado.

Ese año, Lala Vega y Paula Mayorga con *Mujeres al borde de un ataque de risa*, “más onda ‘Café concert’ que teatral” -según consideraciones de *Sintaescoch-*, resulta un “talentoso dúo” refiriéndose a la función de la Sala Simón Bolívar²⁴.

La sala “Alicia Pifarré, por la vida”, inaugurada el 8 de marzo de 1990 tuvo más de diez años de vida, tres períodos de intenso trabajo en tres direcciones diferentes de la ciudad de Neuquén. La gestora del Proyecto, M. Cristina Mancilla.

“En el primero estábamos en la calle Juan B. Justo al 700, y allí vino gente como Coco Martínez, el grupo La Tarima de Colombia... y hacíamos giras barriales. Una vez en un estreno en Valentina Sur había 800 personas”, recuerda con orgullo y nostalgia. “Hay que volver a encender el fuego” afirma. Luego, la sala se trasladó a “San Martín al 4800, donde permanecemos por nueve años, y tomamos la decisión drástica de mudarnos en diciembre del año pasado, con la debacle económica. (Diario *Río Negro*, 15/12/2002)

A lo dicho anteriormente, se suma que CREAr organiza el curso a cargo de Horacio Efron del grupo cordobés “Entrámite”, de gira por la región. Se trata de “La importancia de la iluminación en el teatro” en los aspectos de iluminación sobre el actor y sobre la situación dramática, color, plantas de iluminación, aprovechamiento del material disponible en la sala. No obstante, se informa al público que el objetivo “es lograr un intercambio de experiencias con la gente de la región lo que estaría enmarcado dentro del proyecto de interrelación cultural con las provincias creado por dicho grupo”²⁵.

En la década se concretan una serie de jornadas, talleres, seminarios y encuentros a cargo de teatristas de Neuquén. Es dable señalar que la federación latinoamericana de ludotecas (FLALU) y la Dirección de Cultura de Extensión Universitaria de la UNCo, organizan el Primer Seminario de Expresión Teatral para Docentes²⁶. El mismo a cargo de Cecilia Arcucci, Fernando Aragón y Marcela Cánepa, dirigido a docentes que se interesan por la expresión teatral y el juego expresivo con la finalidad de desarrollar la creatividad personal y la de sus alumnos²⁷. Al año siguiente, desde el Departamento de Capacitación y Transferencia de dicha entidad universitaria se desarrolló un seminario sobre “Actuación y Teatro de Títeres” también aplicado a la docencia²⁸.

Además, otras propuestas provienen de la Dirección General de Cultura Municipal que propició el dictado de clases de teatro a cargo de Silvina Vai destinado a jóvenes y adultos que:

(...) quieran incursionar en el campo de la expresión teatral. Se enseñará actuación y expresión corporal, dos materias troncales -se destaca- para la preparación de actor. (Diario *Río Negro*, 29/04/1990)

A la sala enunciada anteriormente, se suma lo que venía desarrollándose en el Centro Cultural Bolívar, que también atravesó varias etapas. Si bien, los cronistas de *Sintaescoch* señalaban:

No es nuevo esto de que la actividad cultural del Simón Bolívar es constante, pero para estos tiempos parece que tal cuestión se ha intensificado. (25/05/1990)

Finalizando el año, Hilda López expresaba:

Hay algo que no me termino de explicar... Siendo el Simón el único centro cultural independiente de una ciudad de 300 mil habitantes, es increíble que en apenas dos meses, de trabajar a sala llena con la mayoría de los espectáculos, pase a tener en ocasiones diez espectadores... siendo que la calidad de los espectáculos es la de siempre. (*Sintaescoch*, 23/11/1990)

Además de poner la mirada en el descenso de público, se refiere a las razones económicas de quienes sostienen la sala:

La gente que ponía el hombro desinteresadamente, se dio cuenta que en los tiempos que corren, no les da para poner el hombro desinteresadamente en esto y ponerlo interesadamente en otras cosas. Cada vez es más la urgencia que tiene la gente por vivir. (*Idem*)

No obstante, espacios alternativos fueron siendo invadidos por los teatristas, inundándolos de otros sentidos:

(...) un cálido bodegón de la ciudad, el Quitapenas se convierte, por las gracias de las lunas de agosto y por el desvelo de los integrantes de la compañía, en un escenario donde los espectadores son partícipes y testigos de un espectáculo infrecuente: *Xircus, zona pánica*²⁹

Se trató de un texto cuya trama argumental vinculaba a autores como Abelardo Castillo, Bertolt Brecht, Raúl González Tuñón, Goethe y Vicente Zito Lema. El montaje escénico implicó tres niveles donde lo aéreo logró imágenes infrecuentes. Si bien *Xircus, zona pánica* ya se había estrenado en una Sala de Neuquén, siguió su tránsito en otros espacios y también llegó al interior de la provincia con las mismas características escénicas.

La música, creación de Víctor Zucoli [Zuccoli], acompaña con eficiencia el trabajo actoral con algunos instantes ricos y de mayor expresividad. Los dos actores llegan a esta “zona pánica” desde diferentes experiencias: para Daniel Zapata, ésta es su primera incursión en el género, luego de una dilatada trayectoria como integrante del grupo de títeres Piscatunga: su labor es sin duda alguna, prometedora. Por su parte, el trabajo de Raúl Toscani como actor anuncia, desde hace tiempo ya, un estilo: su gesto irrumpe, siempre, en el espacio, puede volverse aéreo y múltiple, ofreciendo a su público entrega y pasión. Alejandro Finzi (Diario *Río Negro*, 06/08/1991)

Mediante Decreto 2171 del 12/11/91, firmado por Balda, Acuña y Sifledo, fue Declarado de Interés Municipal el Encuentro Municipal de Teatro y Teatro de Títeres que se efectuó entre el 14 y 17 de noviembre bajo la organización de CREAr en el anfiteatro del Parque Central y dentro del marco del Proyecto “La tierra del fuego”. Se incluyeron espectáculos para niños y para adultos.

(...) congregó a lo largo de seis días a los grupos Carpocapsa, Maestros Talleristas de la municipalidad local, Pim Pam Pom, Claroscuro, Tren Ten, escuela provincial de Títeres y CREAM -a la vez organizador- todos por la capital neuquina, a Papel para armar de Plottier y al grupo San José de San Martín de los Andes.

Respondieron además de actores -específicamente para analizar y debatir sobre “La problemática teatral de la región”- los directores Alicia Villaverde, Alicia Fernández Rego, Elsa Hernández, Darío Altomaro, Carlos María Ríos, Raúl Toscani, figurando como invitados también los directores José Di Giglio, Fernando Aragón, Cecilia Arcucci, Jorge Edelman (teatro-radioteatro), Alejandro Finzi (dramaturgo), Oscar Castello (escritor), Hugo Saccoccia (dramaturgo-director), entre otros. (Diario *Río Negro*, 17/11/1991)

En consecuencia, al año siguiente, en el mes de junio C.R.E.Ar en el marco del proyecto citado organiza el Encuentro Patagónico de Teatro y Teatro de Títeres, con fuente de información en el Anfiteatro del Parque Central. La pretensión implicaba “abrir un foro de discusión respecto de los 500 años de la llegada de los españoles a América”.

(...) este tipo de experiencias permite la conjunción de los esfuerzos de sectores de la comunidad que desde una instancia independiente generan hechos que por sus características requieren de un efectivo marco de solidaridad, más allá de las necesidades de orden económico. El divertimento y el esparcimiento componen una conjunción con el trabajo, el perfil cultural de la comunidad. (Diario *Río Negro*, 14/01/1992)

Así opinan los responsables:

Tenemos la oportunidad de reencontrarnos nuevamente, y aunque hayamos pasado algunos años sin poder concretarlo, seguramente podremos mostrar que no ha sido en vano. De nada valió la negación que se nos impuso desde “los eternos despachos de eternos hacedores culturales”, que comienzan creando un pseudo centro cultural, para terminar pasando los años en el bolichito propio. Hemos preferido la coherencia y la prepotencia de trabajo en el seno de una comunidad que nos permite transparencia y sentido ético, frente a una profesión que nuestros maestros han sabido transmitirnos. (Diario *Río Negro*, 09/06/1992)

Por otra parte, la prensa neuquina expresó que se trata de “una posibilidad que desde la desaparición (de hecho) de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQueT) se había perdido para la región”³⁰. El despliegue del Encuentro se logró en los siguientes espacios: Salón Cultural Coopesur (J. B. Justo 160); Sala Conrado Villegas (Irigoyen 138); Obrador del Barrio San Lorenzo; Barrio Bouquet Roldán (Alcorta 1100); Barrio Provincias Unidas (Coronel Suárez y Río Mocoetá). Participaron elencos de Neuquén capital, San Martín de los Andes y de las provincias de Río Negro, La Pampa y Chubut.

Obras, Teatristas y/o Grupos, localidad/provincia:

Alma de maíz. Luisa Calcumil. Gral. Roca, Río Negro.

El reñidero. Uñaiche Auka. Santa Rosa, La Pampa.

Historia de amor para niños y gnomos. Mamelucos y Pelucas. Neuquén.

Nulfio y los relojes. Claroscuro. Neuquén.

Callejeando. Los Durmientes. Neuquén.

La granja de los animales. Carpocapsa. Neuquén.

¡Oh, Cabaré! La Bandurria. El Bolsón, Río Negro.

Las historias de siempre. Teatro Juglar Títeres. Trelew, Chubut.

Instrucciones para reír. Grupo Trelew, Chubut.

Mimo son. Expresiones. Gral. Roca, Río Negro.

Homo dramaticus. Ampoya. Trelew, Chubut.

Temps tempo tres. El Garage. Neuquén.

Los cuenteros se divierten. Tren Ten. Neuquén.

El canto del cisne. San Martín de los Andes, Neuquén.

Nunca nada. Nuestra América. Villa Regina, Río Negro.

Los buenos vecinos. La triste vaca del rey. El hormiguero. Villa Regina, Río Negro.

Alquitrán en celuloide. Alquitrán. Neuquén.

Historia de mi tierra. Leyendas tehuelches. Teatro Libre del Sur. Itinerante.

El Taller de Teatro Popular Tren Ten en el Barrio San Lorenzo de la ciudad de Neuquén (creado en 1986), viaja a la capital federal para participar con *Los cuenteros se divierten* al Encuentro de Teatro Popular Callejero³¹. El grupo está a cargo de José “Chino” Bastidas quien se refiere a la actividad de esta manera:

Utilizamos al teatro como una herramienta para comunicarnos, porque tenemos enormes necesidades de transmitir lo que nos sucede como individuos sociales. (Diario *Río Negro*, 04/12/1991)

En simultáneo, el diario *La Mañana del Sur* titulaba “Falta de solidaridad con el público” en Nota de Beatriz Arbenoiz. En el artículo se hace referencia a la falta de una sala adecuada para espectáculos teatrales:

(...) también concierne a los actores, quienes son los primeros en sufrir las consecuencias de la falta de espacios adecuados. Por eso, y ya que hacen el esfuerzo, podrían ser más solidarios con su público. (Diario *La Mañana del Sur*, 14/06/1992)

Se llama “héroes” a los espectadores que padecen frío, en ambientes inseguros, (por ejemplo en caso de incendio) que se suman a otra serie de inconvenientes.

Tal como se venía gestando, la tercera etapa del proyecto, Festival Internacional de Teatro y Teatro de Títeres, se anunció y luego se efectivizó en cuatro salas de Neuquén: “Galpón Coopesur, Conrado Villegas, anfiteatro del parque y nuevo Cine Belgrano”³². Se contó “con la participación de seis grupos internacionales y tres nacionales”. También con la llegada de Víctor Heredia que dada la conmemoración a los 500 años del Descubrimiento de América, presentó el concierto *Taki Ongoy*, con temas inspirados en la problemática indígena y la conquista.

En esta década, varias obras del dramaturgo Alejandro Finzi fueron puestas en escena³³. Además, publicó, recibió premios y distinciones en el país y el exterior. El grupo Río Vivo, (1987) surgido como desprendimiento del Elenco de la Universidad Nacional del Comahue (del que fue fundador e integrante activo junto a Daniel Vitulich), puso en escena sus obras en la provincia y también en el exterior. Es dable mencionar *Albatri*, estrenada en diciembre del 91:

La obra: de magnitud; grandilocuente en esencia y presencia de protagonistas en danza -unas 50 personas. De envergadura por los recursos dispuestos; en las horas-hombres ocupadas en ensayos; en despliegue espacial; en la puesta; vestuario y actuaciones; fue a medida que se desarrolló por los lugares dispuestos, casi un objetivo inalcanzable para los espectadores. (Diario *Río Negro*, 17/12/1991)

Esto, con dramaturgia de Finzi, composición y dirección musical de Daniel Costanza, Fernando Aragón en Dirección general.

En 1992, un grupo constituido por teatristas y artistas plásticos inaugura el espacio independiente Arteiparte, en una casona de Neuquén capital³⁴. Allí se realizan talleres de teatro y plástica, se estrenan obras de teatro de grupos locales y regionales y muestras de trabajos. En 1993 se estrena *Pic nic* de Fernando Arrabal que representa a Neuquén en la Fiesta Nacional de Teatro.

El lugar, por razones económicas, permanece abierto solo hasta 1994.

Sin duda la falta de espacios atravesaba las posibilidades de desarrollo de la actividad. Los grupos debían contar con recursos económicos para alquilar y pagar horas de ensayo como así también para contar con los elementos técnicos. Así, después de dos años de investigación, ensayo, aprendizaje, vuelve el teatro negro a la ciudad de Neuquén. Se trata de un grupo actoral neuquino denominado La Varilla que estrenó en la sala Conrado Villegas. Reunió a Luis Giustincich, Victoria Murphy (teatristas y docentes de la ESBA) y Silvia Echavarrí junto al debutante Santiago Nogueira, formado en el Taller de Orientación Definida de la ESBA. También a Carlos Tendler, creador de la música original para la obra, y a la artista plástica Elena Lapuente. El espectáculo llamado *Teatro negro de Títeres y objetos* incluyó cuatro obras cortas dirigida a todo público divididas en dos partes. La primera, de creación colectiva, integrada por *Plic-plic-ploc*, *Bajo techo* y *¿Qué hacemos?* La segunda, por la obra *Adiós, Pascualina, adiós* de Alicia Figueira de Murphy quien “inspirándose en las aventuras de la gata que por muchos años habitó las vidrieras de la librería Siringa (hasta llegar a muy pero muy viejita), permite a su autora mostrar sus dotes en la producción teatral: un género por demás difícil”³⁵. Esta autora, experimentada profesional de los títeres en la provincia, fue quien dirigió el trabajo.

Meses después el Boletín de Prensa de la Subsecretaría General de la Gobernación, Subsecretaría de Información Pública, anunció las primeras Jornadas Provinciales de Pedagogía Teatral³⁶ en la ciudad de Neuquén. Las mismas estuvieron dirigidas a docentes de todos los niveles del sistema educativo.

En 1995, Raúl Ludueña luego de “deambular por lugares prestados”, tal como él lo expresara, alquiló un viejo taller en la ciudad de Neuquén “y como las cosas se aman haciéndolas, tomamos la actitud de transformarlo en la sala que hoy está

trabajando”. Se inaugura el espacio de la Asociación cultural “El Arrimadero”³⁷ en cuya sala Ida Zóccola³⁸ se desarrollan diferentes actividades artísticas. Integrantes de Arteiparte forman el elenco de El Arrimadero bajo la dirección de Maite Aranzábal.

Si bien es un proyecto personal, surge como emergente de los momentos decisivos de lucha de la comunidad artística independiente neuquina por un espacio que refleje la auténtica libertad y la posibilidad de desarrollar la potencialidad de todo hombre como ser creador. (...) El Teatro se mantiene por el esfuerzo de la gente de teatro, por eso esta sala pretende ser un espacio de creatividad y convivencia de distintas disciplinas artísticas que permitan experimentar y descubrir el propio lenguaje expresivo (...). Raúl Ludueña. Actor y Director de Sala. (Revista del XII Fiesta Nacional de Teatro 1996, compilación de Antonia Chandía, Neuquén, Dirección Nacional de Teatro. Secretaría de Cultura de la Nación)

Enuncio algunas de las propuestas iniciales, producidas en la Sala Ida Zóccola:

Kitsh machine, dirección Fernando Aragón, Grupo Asociación Ilícita. Neuquén. Espectáculo que agrupó a artistas de diferentes áreas: plástica, títeres, marionetas, letras, música.

Decir sí de Griselda Gambaro, Grupo 5 Sesiones, Puerto Madryn.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza, dirección Marcela Cánepa.

El difunto de René de Ovaldía, dirección Lala Vega, grupo Pipas y Boquillas.

También fue espacio para los titiriteros, Silvina Vai y Douglas Olivera con Caleuche, Claudia Verdeccia con sus Títeres de Redoble, entre otros.

El citado grupo Pipas y Boquillas, resultó del desprendimiento del taller de Teatro para jóvenes y adultos de la Municipalidad de Neuquén y contaba entre sus integrantes con Lala

Vega, Lucila Delgado, Carolina Sancho, Gustavo Azar, Héctor Abelleiras y el actor invitado Raúl Ludueña.

El Espacio de las Artes se inauguró (1995-2000) como emprendimiento privado auspiciado por el Banco Coopesur Cooperativo Ltda., generado por Rosario Oxagaray y Víctor Mayol. Se encaminó como un Complejo Cultural abierto a todas las manifestaciones artísticas locales, regionales, nacionales e internacionales. Incorporó actividades de pedagogía artística, teatro, danza, música, artes plásticas y visuales, Sala de exposiciones de Artes Plásticas y Visuales, Sala de Espectáculos, Servicio de bar, dependencias funcionales, camarines, vestuarios, baños, depósitos, salas de conferencia, biblioteca, videoteca.

Si bien no se venían realizando encuentros de los que resultaran obras para participar en otros del país, en el '92, el grupo Hueney llevó al Encuentro Iberoamericano de Teatro en Buenos Aires, Ciclo Voces de la Misma Sangre: *¿Mi pueblo, dónde está?* de Hugo Saccoccia. Además, *La nona* de Roberto Cossa se presentó en Festival Nacional de Teatro, Teatro Auditorium de Mar del Plata, en ambos representando a la provincia.

En 1993 se retoman los encuentros en Zapala y participan como concursantes para la elección de quien representará a la provincia, los siguientes grupos: FACSMA, San Martín de los Andes con dirección de Jorge Villalba, Hueney de Zapala con dirección de Gustavo Viale, Neng de Zapala con la dirección de Gustavo Viale, Bandoneón de Neuquén, Después de Todo de Neuquén con dirección de Fernando Aragón, Arteiparte, Neuquén con dirección de Ida Zóccola, El nuevo Teatro del Arrebol y Elenco Cambalache, ambos de Neuquén. Además, fuera de concurso estuvo el elenco de alumnos del CPEM N° 25 de Neuquén y de un Grupo de Estudiantes de Centenario.

Durante el encuentro se ofrecieron los siguientes talleres:
Taller Estudio. Coordinación Víctor Mayol y Rosario Oxagaray,
Taller El Despertador a cargo de César Altomaro y Silvina Vai,

Taller de Arteiparte. Coordinación Nenó Galarza,
Taller de Alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes,
Taller del Grupo Tren Ten del Barrio San Lorenzo de Neuquén,
Taller del Grupo Cuenta Cuentos El Hechizo de Centenario.

Y los siguientes foros:

La realidad del teatro. Panelistas: Víctor Mayol, Hugo Saccoccia, Jorge Villalba, Alicia Fernández Rego y Rosario Oxagaray.

El Jurado a cargo de la selección de obras que representarían la provincia en el Encuentro Nacional de Teatro y el Festival Infantil de Teatro de Necochea estuvo integrado por Javier Ghiglino por la Secretaría de Cultura de Nación, Darío Altomaro por la Secretaría de Cultura de la Provincia y Alicia Fernández Rego por la Comunidad Teatral.

Las siguientes obras resultaron seleccionadas:

Pic nic de Fernando Arrabal, Grupo Arteiparte de Neuquén. Seleccionada para el II Encuentro Nacional de Teatro en la ciudad de La Plata.

¿Cuento estás?, Grupo Cuenta Cuentos Caretas. Seleccionada para el Festival Infantil de Teatro de Necochea.

Organizado por Artistas Independientes Asociados³⁹ se realizó el Festival de Otoño 93, Encuentro Internacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Neuquén⁴⁰.

(...) impulsados por una necesidad de intercambio y confrontación nos hemos propuesto reeditar aquellas experiencias que años atrás permitieron ampliar el espíritu crítico a quienes participan estrechamente en la producción teatral, como así también a los espectadores, ante la posibilidad de confrontar nuestros trabajos con los de otras proveniencias.

El 1° de septiembre de 1994, la Subsecretaría de Cultura de la Pcia. de Neuquén, efectuó el acto inaugural de la Sala Teatral Alicia Fernández Rego ubicada en la Ex Estación de Ferrocarril

(Vuelta de Obligado y Av. Argentina) ante la presencia de autoridades provinciales y del Director Nacional de Teatro Sr. Víctor Laplace.

Ese mismo año, Carlos M. Ríos crea el grupo La Escalera cuya característica principal es la unión de lo teatral y lo circense desde donde produce funciones en la región y en Capital Federal.

Los teatristas siguen propiciando la creación de nuevos espacios, nace La Comuna ubicado en Calle 12 de Septiembre 751 de Neuquén Capital, del Centro Regional de Experimentación Artística con la dirección artística y coordinación de Raúl Toscani. Desde allí se desarrolla un trabajo que se declara de Interés Cultural, el Programa de Verano “La Comuna-Espacio Teatral” presentado por el Centro Regional de Experimentación Artística La Comuna⁴¹.

La Subsecretaría de Cultura del Neuquén organiza el Encuentro Provincial de Teatro. En torno a él surgen opiniones adversas sobre las máximas autoridades de ese organismo. Esto produjo un documento con más de cien firmas objetando la política teatral provincial que fue entregado al Diario *Río Negro*.

La puesta en marcha del proyecto teatral provincial, por parte de la Subsecretaría de Cultura del Neuquén, fue definida como personalista y tendiente a beneficiar solamente a “un clan privilegiado, parasitario e incompetente”. Se cataloga la gestión de “la” titular del organismo Hilda López como insensible en el tratamiento de la “expresión cultural de sus gobernados” y a su administración como “partidaria” en lo que a distribución de los recursos económicos se refiere.

Se cuestionaron distintas acciones a cargo del ente oficial, ahora organizador de un Encuentro Provincial. Entre ellas una política que “sólo redunde en beneficio del Centro Provincial de Producción Teatral (CPPT)” de esa entidad en funcionamiento y con producción en filiales en San Martín de los Andes y Neuquén, al que se tilda como “un desesperado intento de monopolizar

políticamente un sector de la cultura neuquina, que con errores y aciertos se ha afianzado con el transcurso de los años”.

Por otra parte, se denuncia retaceo y manipulación de información referida al Encuentro, a los grupos teatrales y a la opinión pública. Además, los cambios de fecha dieron lugar al recorrido por el interior de la provincia de un jurado itinerante para elegir el elenco neuquino. La Selección también fue irregular ya que el grupo no puede participar en Tucumán por no ajustarse al punto 8 del reglamento que indicaba “hasta 10 integrantes”. Así la provincia quedó sin representación en la Fiesta Nacional de Teatro anual que en dicho año se realizara en Tucumán. También, se cuestionó el cambio de Sede, de Zapala a Neuquén.

No dudan en remarcar también:

[la] soberbia y el desprecio evidenciado al violar el acuerdo histórico de toda la comunidad teatral de la provincia, sobre el criterio de selección y la modalidad del encuentro. (Diario *Río Negro*, 03/11/1994)

Además, dejan claramente expresado que “Determinan no adherir a ‘ninguna convocatoria a encuentro alguno mientras persista esta orientación política’”. Se requiere que desde Cultura se hagan públicos los gastos demandados desde el CCPT reclamando igualdad de condiciones en la distribución de los recursos económicos, entre otros.

No obstante, previamente se solicitó la ratificación o rectificación de la participación de los elencos. Entre los que confirmaron encontramos a:

Del Pasillo de Plaza Huincul dirigido por Alejandro Torres; Fundación Amigos de la Cultura (FACSMA) de San Martín de los Andes bajo la dirección de Jorge Villalba; grupo Pulliven de Zapala del director Mario Cancoco; elenco Collón Cura de Piedra del Águila dirigido por Gladys Quiroga; el grupo de Teatro Joven de Neuquén bajo la dirección del titiritero

chileno Sergio Liberona Díaz y las dos filiales del Centro Provincial de Producción Teatral (San Martín de los Andes y Neuquén), ambas bajo la dirección de Víctor Mayol. (Diario *Río Negro*, 03/11/1994)

Con nuestra función inauguramos la actividad en la Sala Fernández Rego, fue la primera que se hizo allí. Pusimos Juego Demente, Creación Colectiva. Sobre un tablero de ajedrez transcurría la historia política argentina, cada pieza representaba un político de la época, estaban allí Zulemita Menen, Cavallo, Amira. La dinámica política de la época aparecía reflejada en la obra. Todos los días pasaba algo.

Al finalizar la obra, se levantó uno de Neuquén y dice “queremos hablar con la gente Del Pasillo” y todos los presentes, nosotros no sabíamos de qué se trataba, nos quedamos escuchando. El problema era con Hilda López y Centro Provincial de Producción Teatral de Neuquén.

Llegaba un grupo de chicos, hacían un círculo y charlábamos a partir de ese momento en cada obra que se hacía. (Alejandro Torres, director del Grupo Del Pasillo)

Varios grupos retiraron su participación, tales como Grupo Arteiparte manifestando “dificultades internas del grupo”; La Varilla, por inconvenientes internos (organizativos) del grupo; Pipas y Boquillas, debido a un “viaje de uno de los integrantes”. La Comuna, “por decisión unánime decidimos retirarlo del citado encuentro, en virtud de los hechos que son de amplio dominio público”. Por lo tanto los enunciados dejan entre líneas otros aspectos cuestionables en torno a la actividad teatral.

Al respecto, el actor Darío Altomaro, a cargo del área Teatro de la Subsecretaría de Cultura en un comunicado al diario *Río Negro*, aclara la situación generada con el elenco de Río Vivo ante la desmentida emitida en dicho medio días atrás. Asume el “error

involuntario” generado desde el área dado que el elenco no había formalizado su inscripción al Encuentro por las vías formales que implicaban el llenado de la ficha pertinente, solo se había realizado en forma verbal.

Detrás de los cuerpos en escena, hay un movimiento social colectivo conformado por los teatristas neuquinos independientes en una actividad continua y sostenida. No se adormecen por el desgaste, la indiferencia o la desazón. Su trabajo en medio de tantas ilusiones malogradas es persuasivo, su pasión es efecto movilizador o tal vez irrisorio consuelo cuando la pretensión es más de lo posible en unos registros que se pudieran compartir en unas páginas como una forma de acompañar/los o acompañar/me.

Otra vez reunidos en Zapala, en 1996, los teatristas conforman una Primera Comisión de Gestión para conformar una asociación civil sin fines de lucro⁴². La misma estuvo integrada por representantes de Neuquén: R. Ludueña, L. Giustincich, J. Bastidas y A. Chandía; Zapala: H. Saccoccia. El objetivo principal consistió en realizar los trámites pertinentes que significaba la transición de ANQueT a TeNeAs: Teatristas Neuquinos Asociados.

En la Sala de Sesiones del Congreso Argentino, en Buenos Aires, el 19 de marzo de 1997, queda registrada bajo el N° 24.800, la Ley Nacional del Teatro.

Mediante Resolución N° 116, Expediente del Registro del Ministerio de Gobierno, Educación y Justicia N° 2200-2639/96, el 3 de junio de 1999, se resuelve la inscripción en el Registro de Simples Asociaciones a Teatristas Neuquinos Asociados TeNeAs, con domicilio en la ciudad de Zapala, Provincia del Neuquén, con arreglo a las disposiciones del Código Civil y la Ley Provincial N° 77 y su Decreto Reglamentario. En dicho documento se indica, entre otros enunciados lo siguiente:

Que la mencionada entidad fue creada el día 11 de Octubre de 1998, que tendrá por objeto revalorizar la substancial importancia de la cultura en el seno de una sociedad,

defender y cultivar la expresión teatral y su libertad creativa en todas sus disciplinas, rechazando toda forma de discriminación, opresión o censura, cualquiera sea la motivación que las impulse.

En los Estatutos de la Asociación, Artículo segundo encontramos entre sus propósitos lo que se enuncia a continuación:

e) Apuntar al logro de una actividad teatral genuina y representativa de nuestra historia valorizando su realidad actual en aras de su proyección provincial; f) Propender a una identidad del teatro neuquino; g) Promover el desarrollo de la actividad teatral con igual intensidad en toda la Provincia evitando situaciones de privilegio o marginalidad; h) Promover una política teatral que tienda a la interrelación de todos los exponentes, a la difusión de la actividad, a la concreción de muestras itinerantes y al auto abastecimiento técnico como modo de garantizar una salida laboral en todas las disciplinas; i) Procurar y defender la inserción sistematizada del quehacer teatral en la realidad educacional; j) Trabajar en estrecha relación con la Dirección Nacional de Teatro, Dirección Provincial y Municipal de Cultura y/u otros organismos oficiales que los reemplacen, procurando la utilización racionalizada de los recursos y el aprovechamiento equitativo de la asistencia que dichas Entidades puedan ofrecer; k) Establecer relaciones con entes no gubernamentales independientes y o privados de carácter provincial, nacional e internacional relacionados con la actividad teatral.

El tercer milenio hace tiempo ha comenzado. La manera de contar, incierta, caótica, hace más entrañable la memoria y nos invita a ser peregrinos en lugares insólitos. Escucho a Kavafis, “Ten siempre a Itaca en tu mente/Llegar allí es tu destino”.

NOTAS

¹ El material utilizado en este trabajo forma parte de la Beca de Investigación “Encuentros de Teatro en la provincia de Neuquén en el período que va desde el año 1985 hasta el 2017”, otorgada a Marisa M. Reyes por el INT (2016).

² Agilda, Enrique (1960). *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional*. Buenos Aires: Ediciones Intercoop, p. 46.

³ Diario *Del Neuquén*, 08/02/1988.

⁴ Grupo de Teatro Hueney: “Nace en Agosto de 1984 a partir de una iniciativa de la entonces Comisión Municipal de Cultura y en unos meses se conforma como Asociación Civil y Grupo Teatral Independiente. Hasta la fecha ha puesto en escena quince obras de teatro y realizado cursos en diversas disciplinas. Hemos llevado nuestro teatro, continúa en tono coloquial el Director [H. Saccoccia], por toda la Provincia del Neuquén, a Río Negro, y, también, en dos oportunidades a Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes (1985) y Salón Las Malvinas (1987)”. (Periódico Zapala, marzo 1989)

⁵ Información que consta en el Archivo Personal de Hugo Saccoccia.

⁶ Elenco: José L. Saddi, Ricardo Fantaguzzi, Olga Cebrero, Daniel Massa, Tito Fernández, Stella M. del Amo, Tessa Garate, Rosa Singh, Jorge Véspoli, Bruno Ghiringhelli y Ricardo Troncoso. Dirección actoral: Chichita Cardinali; dirección general Hugo Saccoccia. (Diario *Del Neuquén*, 03/11/1988)

⁷ “(...) declaradas de interés municipal por esta comuna [Zapala], de interés universitario por la casa de altos estudios y de interés provincial por el gobierno”. (Diario *Río Negro*, 06/08/1988)

⁸ Realizadas los días 16, 17 y 18 de septiembre.

⁹ También se crearon los talleres de: Música, Títeres, Expresión Corporal, Artes visuales y Plásticas, Luthería, Artesanías, Huerta, Granja, Electricidad. Los mismos iniciaron muy precariamente por falta de espacio y elementos.

¹⁰ Además sus estatutos indican “en un claro ejemplo de comunicación horizontal, con función social, que promueva al acercamiento humano. Proponiéndonos recuperar espacios no-convencionales para desarrollar expresiones culturales integradoras, que cumplan una verdadera función social, donde el trabajador de la cultura adopte con su trabajo una postura crítica y cuestionadora de la realidad, que conlleve una propuesta liberadora de la expresión y el espíritu. Posibilitar la inserción del hecho teatral y otras expresiones artísticas como al trabajador de la cultura en el seno de la comunidad, para de esta manera potenciar su rol productivo, considerándolo un trabajador más y no un ser privilegiado o disociado de la comunidad. Proteger la actividad Cultural y a sus hacedores, acrecentando su autoestima y generando nuevas formas de comunicación”.

¹¹ Más datos en Garrido, M. (Dir.) (2016). *La Dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras. En homenaje a Raúl Toscani*. Educo: Universidad Nacional del Comahue, p. 158-173.

¹² Diario *Del Neuquén*, 13/03/1988.

¹³ Diario *Del Neuquén*, 13/12/1988.

¹⁴ Diario *Del Neuquén*, 15/03/1989.

¹⁵ Organizado por una comisión *ad-hoc*, cuya presidente es Adelina García (pionera del teatro del lugar y la Dirección Municipal de Cultura de Piedra Buena, el grupo anfitrión es Grupo Ideart, bajo la dirección de Daniel Cazzappa (director teatral,

director municipal de Cultura, organizador, director del coro) en definitiva, el hombre-orquesta bajo cuya batuta entusiasta está creciendo y tomando su propio rumbo el movimiento teatral santacruceño que todos defienden. (Diario *Del Neuquén*, 28/04/1989)

Los Encuentros del Fes.Se.Sa celebraron sus 30 años en el 2015 con el reconocimiento a pioneros y “pilares del teatro en la provincia”: <http://www.lavanguardiaelsur.com/nota/5163/>. El Encuentro anual se continúa efectuando (2017).

¹⁶ Diario *Del Neuquén*, 04/05/1989. Más datos en Vaianella, P. (2012). “Biblioteca Teatral Hueney. Una pulsión hacia la vida”, en Garrido M. (Dir.). *III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. En homenaje a Alicia Fernández Rego*. Neuquén: Educo, p. 269-277.

¹⁷ La obra se presentó en la Sala Conrado Villegas, el día 15 de julio con los auspicios de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo y el Fondo Nacional de las Artes.

Datos del Programa: La Universidad Nacional del Comahue, Secretaría de Extensión Universitaria, el Departamento de Acción Cultural y el Taller Universitario de Teatro presentan: al Grupo de Teatro Hueney de Zapala con la obra de Eduardo Rovner, *Concierto aniversario*. Elenco: Anselmo: Tito Fernández; Ignacio: Daniel Massa; Esteban: Mario Berrini; Pedro: Ricardo Fantaguzzi; Zulema: Olga Cebrero; José: Patricio Almeida. Muebles e instrumentos son realización artesanal de Hueney. Taller (tallado, modelado y armado): Daniel Massa, Mario Berrini, Tito Fernández. Vestuario: C.E.P.A.HO, Benita de Gret. Realización: Grupo Hueney. Asistencia: Stella Maris Del Amo y Chichita Cardinali. Iluminación: Pato Ortega. Propuesta escenográfica: H: Saccoccia. Dirección General: Hugo Saccoccia. Trabajo técnico de puesta en escena: Néstor Romero. Auspicio: Fondo Nacional de las Artes.

¹⁸ www.agenciapacourondo.com.ar.

¹⁹ Daniel Costanza, director del coro de la Universidad Nacional del Comahue, había estrenado la obra en el café Mozart de la capital federal en 1989 con Daniel Suárez Marsal, quien tuvo a su cargo la traducción de los textos. La banda sonora a cargo de Federico Mizrahi que es la misma que se presenta en Neuquén.

²⁰ Elenco: Adriana Centeno, Gabriela Coniglio, Mario Ibarra, Dardo Sánchez, Mario Tondato y Víctor Wiluber. Traducción: Daniel Suárez Marzal; Banda sonora: Federico Mizrahi; Asistente de iluminación: Germán Bakker; Asistente técnico: Lucio Herrera; Asistente de dirección: Marité Corbera; Asesoramiento de vestuario: Lía Escudero; Fotografía: Nicolás Maiolo; Diseño gráfico: Nora Simón y Juan Carlos Romero.

²¹ Diario *Río Negro*, 19/10/1990.

²² *Sintaescoch*, 02/11/1990.

²³ Integrantes del Grupo Claroscuro: Claudia Cogliatti, Oscar Sarhan, César Altomaro y Jorge Arbert.

²⁴ Edición de *Sintaescoch*, Neuquén, 25/05/1990.

²⁵ Diario *Río Negro*, 22/05/1990.

²⁶ Diario *Río Negro*, 29/04/1990.

²⁷ Más información sobre talleres, seminarios, jornadas de la década en “Cecilia Arcucci en la trama teatral Neuquina”, en Garrido, M. (Comp. y editora) (2017). *La*

dramaturgia de Neuquén. Un ciclo pródigo. En homenaje a Cecilia Arcucci. Neuquén: Educo, p. 29-31.

²⁸ Diario *Del Neuquén*, 14/10/1991.

²⁹ Alejandro Finzi en nota del Diario *Río Negro*, 06/08/1991.

³⁰ Diario *La Mañana del Sur*, 14/06/1992.

³¹ “El nucleamiento que participa de esta experiencia se integra de Ariel Carvajal, Alicia Frattini, Alejandra Coplo, Marisol Cabrera, Carlos Ávila, Carlos Tejeda, Elsa Arrieta, Carmen Orellana, Alejandro Naslo, Teresa Fuentes, Josélin García y Pamela Albertina”. (Diario *Río Negro*, 04/12/1991)

³² Diario *Río Negro*, 25/08/1992.

³³ Más datos en Garrido, M. (Dir.) (2017). *La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras. En homenaje a A. Finzi.* Neuquén: Educo, p. 12-14.

³⁴ Ida Zóccola, Cecilia Lizasoain, Susana Mezzelani, Marcela Lagón, Nenó Galarza, Claudia Solari y Horacio Baldo.

³⁵ Diario *Río Negro*, 23/04/1994.

³⁶ Contaron con la disertación de Beatriz Mosquera, una de las principales especialistas en la materia en el país. Como expositores participaron Rosario Oxagaray, Luis Giustincich, Víctor Mayol y Alejandro Finzi, docentes de la Escuela Superior de Bellas Artes, cuyo departamento de Arte Dramático organizó las jornadas.

³⁷ La sala cuenta con un espacio de 100 metros cuadrados y dos baños, una cocina y un privado que sirve de camarín. El espacio escénico es de 24 metros cuadrados que se puede trasladar de acuerdo a las necesidades de las distintas puestas sugeridas por los grupos que la utilizan. Su capacidad es para ochenta personas sentadas. La concurrencia del público hasta el momento, a los distintos espectáculos es de un promedio de cincuenta personas.

³⁸ Actriz, directora y maestra de teatro en la Patagonia.

³⁹ Personería Jurídica 244.2205/16922.

⁴⁰ Plan de trabajo: Fecha de realización: Pre-Encuentro: 9, 10 y 11 de abril: Encuentro: 12 al 18 de abril; cierre: 23, 24 y 25 de abril.

⁴¹ Plan de Verano: Objetivo: Proponer un espacio de características particularmente de integración alrededor del hecho teatral como elemento dinamizador de la experiencia.

Intentando: Llegar a los tres sectores del área de influencia en el que se halla ubicado el predio San Martín 4800. Tales como son los barrios Canal V, TCI y San Lorenzo Sur, extendiéndose el radio de difusión masiva a B° Carnaghi, Valentina Norte, Barrio Banco Hipotecario.

Mediante: La puesta en marcha de un programa de trabajo que incluye, talleres, seminarios y otros, inherentes a la actividad teatral.

Destinado a: Jóvenes, niños y adultos interesado en participar.

Tres horarios: mañana, tarde, noche y dos jornadas semanales.

Producción artística: Los fines de semana se llevará adelante un ciclo de presentación de espectáculos afines.

Espacio de trabajo: A los efectos de un aprovechamiento del espacio de trabajo, donde el elemento natural sea revalorizado e integrado al aspecto teatral se hace necesario acordar su Distribución Funcional.

Los ámbitos de la actividad teatral (cubiertos), serán tres: Carpa Grande (12x24 mts2.), Carpa Chica (7x15 mts2.), Sala Interna (6x9 mts2.).

Espacios abiertos: Denominaremos predios a los espacios abiertos que en principio serán tres: Espacio de lectura y reunión, Espacio de entretenimiento y juegos, Espacio de montaje y construcción.

Programa de trabajo: El programa de trabajo consiste en tres fases integradas: Acercamiento a la práctica teatral, Construcción y actuación con máscaras, Introducción a entrenamiento expresivo. Intentando cerrar el ciclo con la puesta de un trabajo teatral -primera quincena de marzo del 95.

A las tres fases se le agregarán trabajos opcionales en: escenografía, vestuario y maquillaje como instancias complementarias.

⁴² Más datos en Reyes, M. (2016): “De sala en sala. Del Establo a la sala de TeNeAs”, en Garrido, M. (Dir.). *VII Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. En homenaje a Raúl Toscani*. Neuquén: Educo, p. 156.

Agradecimientos: TeNeAs, Margarita Garrido, Luis Giustincich, Raúl Toscani.

EL GRUPO TEATRAL IVAD DURANTE EL PERÍODO 1976-1983

Agustín Schmeisser

La presente ponencia es producto del trabajo que realizo como parte de la beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional, bajo la dirección de Alicia Nudler y Adrián Porcel de Peralta, ambos docentes investigadores de la Universidad Nacional de Río Negro. Mi trabajo de investigación sobre el grupo de teatro IVAD se inició en el marco del proyecto “Poéticas y formaciones teatrales rionegrinas (1955-2015)”, con la dirección de Mauricio Tossi, y continúa actualmente dentro del proyecto “Aportes al análisis teatral desde la psicología cognitiva corporizada”, dirigido por Silvia Español y Alicia Nudler.

Mi trabajo indaga sobre uno de los primeros grupos de teatro de la ciudad de San Carlos de Bariloche, el Instituto Vuriloche de Arte Dramático (IVAD). El nombre de “instituto” deriva de la intención original del grupo de no solo presentar obras teatrales, sino también de contribuir a la formación de los actores del elenco a través de capacitaciones y cursos de expresión corporal, improvisación, técnica vocal, entre otros.

El IVAD se creó el 15 de octubre de 1956. Dada la similitud de su estatuto con algunos de los lineamientos propuestos por el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, como la misión culturizadora del teatro a través de la difusión de obras del acervo universal y nacional, se puede suponer que el IVAD estuvo inspirado en el movimiento de Teatro Independiente de nuestro país (Nudler, 2015). La intención de formar actores también es una característica del Teatro Independiente en Buenos Aires, en lo que Osvaldo Pellettieri define como una segunda fase iniciada en 1949, a raíz de la llegada a la Argentina de directores y actores europeos. (Pellettieri, 1990)

En este trabajo me referiré al funcionamiento de dicho grupo durante el período histórico comprendido entre los años 1976 y 1983, coincidente con los años que abarcó la última dictadura militar ocurrida en Argentina. Durante este período seleccionado, el IVAD representó un total de 18 obras de teatro, entre las cuales se puede mencionar *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov, *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt, *La nona*, de Roberto Cossa, *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesselring, y *¿A qué jugamos?* y *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, entre otras.

Uno de los objetivos de la investigación es tratar de dilucidar cuál fue el rol de dicho grupo teatral en el contexto mencionado. En base a las entrevistas realizadas recientemente por Alicia Nudler a algunos de los que integraron el IVAD en esos años. Creemos que el IVAD no se proponía como un espacio de resistencia a la dictadura (como sí sucedió en otros grupos de teatro del país), pero sí pensamos que para sus miembros constituyó un lugar de refugio y de encuentro. Además nos parece importante resaltar que dentro de los integrantes del IVAD había diferencias ideológicas muy marcadas, que incluso llegaban a ser opuestas. La pasión por la actividad teatral era lo que los unía como grupo. (Nudler y Porcel de Peralta, 2013:388)

Durante el período histórico de la última dictadura, el IVAD sufrió algunos episodios de censura o control por parte de los militares, aunque muy menores si se comparan con la mayoría de los otros grupos de teatro independiente del país en los que “la censura -por lo general encubierta- fue una de las estrategias fundamentales de intervención utilizada por la política cultural gubernamental, aunque esta operaba sobre el teatro con menos fuerza que sobre otros medios de difusión masiva, como la radio y la televisión” (Mogliani, 2001:83). Esto tal vez se debió a cierta posición y reconocimiento que tenían varios miembros del IVAD dentro de la sociedad barilochense. Lo que quizás sí había era una

autocensura, como sugieren los relatos subjetivos y entrevistas de algunos miembros del grupo en esa época. (Nudler y Porcel de Peralta, 2013)

Una de las hipótesis que surgen a partir de las entrevistas es que el grupo funcionó como un refugio para sus integrantes durante esos años de dictadura. Era un “mundo paralelo al mundo”, pero no solo en el sentido en que todo teatro lo es (ver por ej. Dubatti, 2010:345), sino que lo era de una manera más concreta para sus integrantes. Esta suerte de abstracción de la realidad socio-política del momento, esta especie de paréntesis en la vida cotidiana que significaba, se ponía en juego en la actividad del grupo en los ensayos y las funciones. A partir de esto, podemos afirmar este carácter de “mundo paralelo” que tenía el teatro, que les daba a sus miembros la posibilidad de reunirse en torno a una actividad, y una cierta libertad para poder conversar, encontrarse e intercambiar opiniones sobre temas diversos durante el proceso de preparación de obras, lo cual estaba prohibido en líneas generales durante la dictadura.

Con respecto al criterio de selección de las obras que se representaban, siguiendo lo expresado en las entrevistas, podemos afirmar que en un primer subperíodo dentro de la dictadura se montaron en su mayoría textos dramáticos clásicos y cultos del teatro europeo y norteamericano, y algunas también argentinas, tal como sucedía en el Teatro del Pueblo de Barletta, en esta misión inicial de culturizar al público a través de la difusión del “buen teatro”. (Fos, 2009:312-313)

Sin embargo, Nudler y Porcel de Peralta en su trabajo “Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD”, sostienen que se inicia un nuevo período en el IVAD a partir del ingreso en el año 1980 de Julio Benítez, un actor proveniente de General Roca pero nacido en Santa Fe, y que posiblemente a raíz de su creciente influencia en el grupo durante los últimos años de la dictadura, coincidentemente con el comienzo de una cierta apertura y por

supuesto con la posterior aparición del ciclo Teatro Abierto, las producciones teatrales empezaron a adquirir una posición más crítica y más comprometida con el momento socio-político que estaba ocurriendo en el país, llegando años más tarde a representar algunas obras del ciclo de Teatro Abierto que había comenzado en Buenos Aires en el año 1981. (Nudler, 2016)

Como un ejemplo de puesta en escena realizada por el IVAD en la que se puede ver una intención de denunciar de alguna forma lo que se estaba viviendo en esos años en el país, se puede nombrar la puesta que realizaron en 1983 de la obra *Crónica de un secuestro*, bajo la dirección de Héctor “Buby” Caíno y las actuaciones de Adrián Beato, Julio Benítez y Julio Aguirre. Escrita por el dramaturgo y periodista argentino Mario Diamant en 1971, *Crónica de un secuestro* cuenta la historia de Emilio Morel, un agente de seguros, quien es secuestrado sin ningún motivo aparente por dos hombres, Pedro y Martín. Estos solo mencionan a un jefe que da las órdenes. Durante su cautiverio, Morel es interrogado por sus secuestradores, revelando así facetas de su vida que van aclarando poco a poco la situación en la que se encuentran los tres personajes.

Lo que llama la atención de la puesta del IVAD es el modo en que fue escenificado el momento del secuestro. El actor que interpretaba el personaje de Morel (en este caso fue Julio Benítez) se camuflaba entre el público haciéndose pasar por un espectador más. Entonces la obra empezaba con los dos secuestradores (Julio Aguirre y Adrián Beato) entrando a la sala, al espacio de los espectadores, para capturar a Morel, sacarlo de su asiento y llevarlo al escenario, que era donde transcurría el resto de la obra. (Nudler, 2016)

En su entrevista, Julio Aguirre explicó que fue una puesta muy “jugada” y arriesgada, porque además de ser algo inesperado por el público, en la obra había armas y golpes hacia Morel. Riéndose, comentó que Julio Benítez le decía que después de cada

función tenía que coser los botones de la camisa que quedaban tirados por ahí. Julio Aguirre, por su parte, también señaló que en plena dictadura no se podría haber hecho una puesta así. A pesar de que la dictadura ya se estaba terminando en ese año, dijo que todavía había temor, y que él podía notar la tensión del público. Raquel Santinelli, actriz de varias obras del IVAD durante ese período, aunque no de esta última que solo tiene personajes masculinos, expresó que estaban en una época en la que quizás el público podría incluso llegar a pensar que lo que ocurría era real.

Acerca del motivo de llevar a escena esa obra, Julio Aguirre manifestó que no recordaba que haya habido un acuerdo o debates internos del grupo, sino que “le ponía cada uno su intencionalidad política en la actuación, pero nada más”. El director de esta puesta, Héctor “Buby” Caíno, afirma que fue bellissimo trabajarla.

En esa época aprovechamos políticamente la situación. Se daba para el ambiente porque salíamos de un gobierno (dictatorial). Yo en Río Gallegos para dar una obra de teatro primero me la tenía que aprobar el obispado. Era una cosa de locos y tenía que andar metiéndome por atrás. Cuando hice *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic, tuve unos escándalos impresionantes porque hablaban de las coimas del gobierno, las empresas que se robaban para el bolsillo del (gobernante). Yo estuve en Río Gallegos desde el '69 al '79.

Si bien en esta puesta no hubo una intención o un acuerdo deliberado y compartido de realizar la obra como modo de resistencia, sí podemos afirmar que fue la primera vez, posiblemente la única, que el IVAD realizó una puesta con varios elementos directamente relacionados con la dictadura: un secuestro, violencia física, armas.

Conclusión

El período histórico comprendido por los años en los que ocurrió la última dictadura cívico-militar en Argentina, fue un momento de gran auge en la historia del IVAD. Esto se debe a que posiblemente funcionaba como uno de los pocos espacios de la ciudad en los que se desarrollaba una actividad cultural, y es por esto que seguramente haya tenido un impacto importante sobre la población de Bariloche, aunque aún es una tarea pendiente el poder indagar sobre dicho impacto.

Como se mencionó anteriormente, el IVAD operó como un refugio para sus integrantes, en un sentido figurado para algunos, y en un sentido concreto para otros, como fue el caso de Miguel García Lombardi, un joven que se refugió en Bariloche, huyendo del peligro de ser secuestrado en Buenos Aires o La Plata, debido a su militancia en Montoneros¹.

A partir del año '80/81, hubo un cambio en el tipo de obras que venía montando el IVAD, a raíz de la conjugación de tres factores: el ingreso de Julio Benítez al grupo en el año '80, más tarde una incipiente apertura al gobierno (al principio leve, pero más marcada luego de la Guerra de Malvinas), y por último, el inicio del ciclo de Teatro Abierto en Buenos Aires. Estas obras le daban al IVAD un posicionamiento crítico y más comprometido con la realidad socio política que ocurría durante esos años.

De este período, se destaca la puesta realizada de la obra *Crónica de un secuestro*, que seleccionamos como eje de esta investigación por la particularidad de su temática y por la escenificación que llevó a cabo el IVAD.

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (2010). “Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas”, en *Texturas* 9-9/10.

Versión digital en:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/view/2891/4193> (última visita 31/07/2017).

FOS, Carlos (2009). “Leónidas Barletta: El actor en el mundo del Hombre de la Campana”. En Dubatti, J. (Coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

GARCÍA LOMBARDI, Miguel Ángel (2005). *Imberbes*. La Plata: La Comuna Ediciones.

MOGLIANI, Laura (2001). “Campo teatral y serie social”, en Pellettieri, O. (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Volumen 5. Buenos Aires: Galerna.

NUDLER, Alicia y Adrián PORCEL DE PERALTA (2013). “Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura”, en *V Jornadas de Historia Social de la Patagonia*, San Carlos de Bariloche. Versión digital en:

209.177.156.169/libreria_cm/archivos/pdf_108.pdf (última visita 31/07/2017).

NUDLER, Alicia (2015). “Factores que marcaron la finalización del histórico grupo IVAD”, en Garrido, M. (Dir.). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 173-181. Versión digital en:

<http://relibro.uncoma.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/20/23/80-1> (última visita 31/07/2017).

----- (2016). “Hacia una periodización posible del grupo patagónico argentino Instituto Vuriloche de Arte Dramático (1956-1998)”, en *XXV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Buenos Aires: GETEA.

PELLETTIERI, Osvaldo (1990). “El Teatro Independiente en la Argentina (1930-1965): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”, en De Toro, Fernando. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, p. 227-237.

NOTA

¹ En su libro *Imberbes* relata, entre otras cosas, su experiencia en el IVAD, cómo fue recibido, y de alguna forma protegido por el grupo, que desconocía su actividad política. (García Lombardi, M. A., 2005)

EL TRABAJO SOBRE LAS EMOCIONES DEL ACTOR

Una relectura de los aportes de Stanislavski en relación a la ciencia cognitiva actual

Sol Alonso¹

Introducción

En escena nuestro cuerpo no es un cuerpo ajeno, sino el que llevamos auestas durante el día. Todos los procesos y técnicas son llevados adelante en el cuerpo del actor, el que según Dubatti se compone de tres dimensiones: el cuerpo natural-social, el cuerpo afectado por la situación de exposición y el cuerpo poético que logra conmovernos como espectadores. Pero... ¿Cuáles son los procesos que utilizan los actores en su intento de llegar a los espectadores y conmoverlos? Stanislavski (1863-1938), el gran maestro ruso, pasó su vida intentando descubrirlos y describirlos, trabajando para lograr lo que él denominaba “la pequeña verdad” o la vida en escena.

Stanislavski, como actor, director y pedagogo, y a lo largo de más de cincuenta años, se ocupó en la práctica de analizar los procesos mentales y corporales y su intrincada interrelación en pos de representar personajes creíbles, apartados de la artificialidad que reinaba mayormente en la escena rusa. Estos procesos que preocupaban al maestro (que incluyen las emociones, los sentimientos, los pensamientos y la memoria) son los que aborda la ciencia cognitiva actual que incluye disciplinas como la psicología, la filosofía y la neurociencia, entre otras. Asimismo, si bien no de una manera explícita, el maestro ruso se ha ocupado del eterno dualismo entre mente y cuerpo, intentando dilucidar de qué manera se influyen mutuamente, cuáles son los fundamentos de la emoción y si es posible acceder a esta a partir de procedimientos corporales.

En la actualidad, el neurólogo portugués Antonio Damasio, que ha dedicado su vida al estudio de las bases neurobiológicas de

la vida humana, aborda específicamente los procesos de las emociones y los sentimientos y cómo estos se manifiestan en nuestro organismo. A partir de la realización de estudios sobre enfermedades neurológicas (con la utilización de aparatología impensada en el siglo XIX y XX cuando el director ruso se aventuraba en sus búsquedas), Damasio propone la hipótesis de que la emoción precede al sentimiento y junto con sus colegas comienza a cartografiar la geografía del cerebro sentiente.

En este trabajo, nos hemos detenido a observar la relación entre los procesos que desarrolló Stanislavski en su técnica actoral y los conceptos de emoción y sentimiento que desarrolló Damasio, junto con sus procesos correspondientes.

Diferenciación entre emoción y sentimiento

Si tomamos como referencia las investigaciones de Damasio acerca de las emociones y los sentimientos, podemos reconocer la siguiente diferenciación: Las emociones son el fundamento de los sentimientos y son anteriores a estos en la evolución. Están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia de un organismo. En los seres humanos, estas reacciones automáticas crean condiciones en el organismo que, una vez cartografiadas en el sistema nervioso (mediante mapas: circuitos de neuronas localizadas en lugares específicos del cerebro), pueden representarse como placenteras o dolorosas y eventualmente conocerse como sentimientos, acontecimientos mentales que forman la base de la mente.

Los sentimientos son la representación de un estado particular del cuerpo (partes del cuerpo o todo el cuerpo operando de una cierta forma), es la idea de que el cuerpo se encuentra de determinada manera. Ellos nos permiten prestar atención al cuerpo intensamente durante un episodio/estado emocional: “en vivo” cuando nos dan imágenes perceptuales del cuerpo o mediante

“retransmisiones” cuando nos presentan imágenes evocadas del estado corporal apropiado a determinadas circunstancias en los sentimientos “como si”, que desarrollaremos más adelante.

En el proceso de los sentimientos, junto con la percepción del estado del cuerpo, está la percepción de pensamientos con temas concordantes con la emoción provocada. Estos pensamientos a su vez pueden provocar nuevos estímulos para el surgimiento de emociones. Esta percepción se realiza a través de una operación de alto nivel: metarrepresentaciones de nuestro propio proceso mental, una parte de la mente representa otra parte de la misma.

Damasio se refiere a la tarea del actor en varias ocasiones en su libro *En busca de Spinoza* aunque no profundiza particularmente en ella. Reconoce como hallazgo el parlamento de Ricardo II de Shakespeare en el que el monarca, apresado por un futuro poco promisorio y mientras se observa en un espejo, describe a Bolinbroke su estado emocional en relación a la observación de su aspecto y a su sentir interno. Según Damasio en estas líneas Shakespeare inconscientemente expone una distinción entre la idea de emoción y la de sentimiento ya que Ricardo II observa que:

(...) “estos modos externos de lamento” expresados en su cara son simplemente “sombras del dolor que no vemos”, una aflicción “que, en silencio, crece en mi alma atormentada”. Su dolor dice “está dentro de mí”. (Damasio, 2006:31)

Damasio plantea que si bien el parlamento de Ricardo II echa luz sobre estos dos momentos del proceso de los afectos, una parte que se hace pública (emoción, en su cara) y otra que permanece privada (sentimiento, el dolor que no vemos), demostrará a lo largo del libro que al contrario de lo que se deja entrever en los textos de Shakespeare, el proceso es inverso, primero acontece la emoción y luego esta información corporal se cartografía en el cerebro obteniendo como consecuencia los sentimientos. El sentimiento sería la sombra de la emoción. “Las emociones son acciones o

movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás” (Damasio, 2006:32), muchas de ellas se ven en la cara, en la voz, en conductas específicas. En cambio los sentimientos siempre están escondidos, “invisibles a todos los que no sean su legítimo dueño” (Damasio, 2006:32). Según el autor, y nuevamente utilizando referencias teatrales, las emociones se representan en el teatro del cuerpo, en cambio los sentimientos se representan en el teatro de la mente.

En base a estas definiciones podríamos decir que lo que hizo Stanislavski a lo largo de sus búsquedas fue trabajar con los sentimientos, ya que estos son procesos más complejos que incluyen a las emociones entre otros niveles de regulación homeostática del organismo. En este punto es importante traer a la luz que la diferenciación de estos procesos por parte del neurólogo, como también el uso de <cuerpo> y <mente> como fenómenos separados de la misma sustancia, se realiza únicamente con el fin de analizarlos en profundidad como objetos de investigación diferenciados, “es una estrategia de investigación dirigida a avanzar en la comprensión del todo integrado formado por mente-cuerpo o emoción-sentimiento” (Damasio, 2006:279).

Técnicas y procesos utilizados para lograr la representación de los sentimientos

Stanislavski, al ser además de director y pedagogo, un actor con muchos años de trayectoria, experimentaba en él mismo los posibles abordajes para la construcción de los personajes que debía interpretar. Analizaba minuciosa y prácticamente los procesos que utilizaba durante estas construcciones y a su vez realizaba reflexiones teóricas sobre los aciertos y desaciertos de las distintas técnicas utilizadas. Los abordajes de Stanislavski no fueron lineales, sino que el director iba avanzando y retomando cuestiones con las que había experimentado años atrás, de modo que, como señala

Serrano, “la constante variación de sus puntos de vista, ha provocado el singular hecho de que actualmente tengamos tantos Stanislavskis como lectores haya logrado” (Serrano, 2004:91).

Raúl Serrano (pedagogo y director argentino), ha analizado la obra del director ruso y fue uno de los primeros en diferenciar claramente dos momentos en su trabajo. El primer momento llamado “El Sistema de Stanislavski” comprende una serie de trabajos y condiciones para el abordaje de la escena. En este primer momento encontramos las herramientas de la concentración de la atención, la imaginación, la memoria emotiva, etc. En el segundo momento y ya casi al final de su vida, Stanislavski se acerca a lo que él mismo denominó “El método de las acciones físicas”. Estos dos períodos comprenden la búsqueda del maestro para poder anclar los procesos internos del actor en algún material confiable, poder repetirlos y lograr una contundencia escénica previsible y repetible.

En este trabajo nos enfocaremos únicamente en algunos de los procesos planteados por el director dentro de su primer sistema, y del posterior método de las acciones físicas, que entendemos se pueden vincular con los procesos explicitados por el neurólogo Antonio Damasio.

Memoria de las emociones

En 1911 Stanislavski escribía: “La vinculación inseparable entre las sensaciones físicas y las impresiones espirituales es una ley de la naturaleza misma” y ya por entonces se planteaba el problema de si era posible estimular las emociones a partir de la naturaleza física, es decir desde lo exterior hacia lo interior. Luego, influenciado por referentes de la psicología de la época (entre otros Ribot), abandona esta idea y desarrolla un sistema de actuación introspectivo planteando el camino inverso: del interior al exterior, utilizando la memoria emotiva. Esta técnica proponía al actor una introspección en relación a momentos personales vividos con

emociones intensas y a partir de esos recuerdos, recuperar los estados emocionales y poder ingresarlos en la escena: “Su memoria emocional puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó” (Stanislavski, 1988:157).

Damasio, por su parte, llama estímulo emocionalmente competente (EEC) al objeto o acontecimiento cuya presencia, real o en rememoración mental, desencadena la emoción, las respuestas son automáticas. Los objetos emocionalmente competentes pueden ser reales o recordados de memoria. Estos recuerdos pueden ser inconscientes y desencadenar una emoción o pueden traerse conscientemente al presente como una imagen reconstruida de un momento pasado; el efecto es el mismo, aunque puede variar la intensidad. Mediante una técnica conocida como tomografía de emisión de positrones (TEP), Damasio y sus colegas pudieron comprobar cómo el pensar en un episodio emotivo desataba en los sujetos un estado emocional que modificaba los mapas cerebrales y desataba la posterior aparición del sentimiento.

Ambos, director y neurólogo, comprobaron en la práctica la vinculación de estos procesos mentales: la emoción y la memoria.

El “Sí mágico”

Entre las herramientas creadas por Stanislavski en sus primeras búsquedas encontramos el “Sí mágico”, la misma actúa como una palanca que les permite a los actores activar el imaginario para despegar de la realidad cotidiana y trasladarse a una realidad escénica imaginaria. Stanislavski propone estimular la imaginación mediante imágenes sensoriales convocadas a partir de preguntas en relación a una circunstancia imaginaria como ¿qué pasaría si nos encontráramos afuera en la nieve? Esta imagen visual dispara asociaciones de sensaciones corporales en relación a esa situación ficcional y el actor ingresa en ella accionando en consecuencia. A partir de esta estimulación imaginaria, llegan a la

mente-cuerpo imágenes sensoriales como el frío, el viento, etc. Podemos relacionar este proceso mental con lo que Damasio denominó “bucle corporal como si”. En ninguno de los casos hay estímulos reales para las reacciones corporales y emocionales exteriorizadas. Para Damasio es evidente que el cerebro puede simular internamente determinados estados corporales emocionales. El mencionado “bucle corporal como si” implica una simulación cerebral interna que consiste en la rápida modificación de los mapas corporales (Damasio, 2006:114).

Estos dos procesos, el “Sí mágico” de Stanislavski y el “bucle corporal como si” de Damasio, trabajan sobre las áreas de sensación del cuerpo; para el neurólogo estas regiones constituyen “una especie de teatro donde no sólo pueden <representarse> estados corporales <reales>, sino que asimismo pueden ejecutarse surtidos variados de estados corporales <falsos>” mediante el proceso del “como si” (*Ibid*:116).

Método de las acciones físicas

Hacia 1929, en el plan de dirección de la obra *Otelo*, Stanislavski comienza un enfoque del personaje en relación a la naturaleza física de la acción. Siguiendo en esta línea, en los últimos años de su trabajo, hace una profunda revisión de su tarea y esboza sus investigaciones sobre lo que él denominó el método de las acciones físicas. Este requería que para llevar adelante la escena, el actor trazara a partir de las circunstancias dadas extraídas del análisis de la obra, una línea de posibles acciones físicas que su personaje realizaría a partir de verse inmerso en determinada situación. La pregunta que el actor debía realizarse era: ¿Qué haría yo (actor) si me encontrara en determinada circunstancia? por ejemplo si imagina que detrás de la puerta hay alguien enfurecido que viene a cobrarle un dinero del que no

dispone. A partir de este supuesto el actor comenzaba a actuar en consecuencia.

“La acción física -dice Stanislavski- es más fácil de captar que la psíquica y es más accesible que las sensaciones interiores”. Dice también que dichas acciones son capaces de ejercer una influencia real sobre la vida interior. “El actor se aproxima a la emoción no por una línea directa, sino a través de una correcta organización de la vida física de él mismo”.

En relación a las investigaciones de Damasio, lo que podemos decir al respecto de este abordaje de las acciones físicas es que si los sentimientos son los mapas cerebrales del estado del cuerpo cuando este se implica desde la acción frente a un estímulo emocionalmente competente (EEC), el involucrar el cuerpo desde la acción física logrará desencadenar procesos mentales que pueden conducir a los sentimientos. En este punto es importante llevar la atención a un aspecto crucial de nuestra existencia como seres humanos: la conciencia. Damasio define la conciencia como:

(...) el proceso por el que una mente se ve imbuida por una referencia que llamamos yo, y se dice que sabe de su propia existencia y de la existencia de objetos a su alrededor.
(Damasio, 2006:176)

Este fenómeno implica que podemos representar y gestionar nuestra vida interior. “No es sólo que los seres humanos mostremos compasión, sino que sabemos que sentimos compasión” (*Ibid*:162). Podemos esforzarnos intencionadamente por controlar nuestras emociones, por un lado, decidir sobre nuestra exposición a los estímulos que producen dichas reacciones, por el otro, frente a una reacción emocional, la continuación e intensidad del estado se encuentra a merced del proceso cognitivo que se desarrolla. Sobre el escenario y fuera de este, podemos incidir en el mantenimiento, amplificación o mitigación de la emoción a partir de nuestros pensamientos y acciones. Los actores, al accionar corporalmente

(acciones físicas) en escena, podemos provocar y reaccionar frente a EEC reales como por ej. el abrazo de un *partenaire*. Según los procesos descritos por la neurobiología actual, los actores podríamos gestionar el desencadenamiento de la aparición de emociones y sentimientos mediante metarrepresentaciones del propio proceso mental, pudiendo incorporar pensamientos y acciones que lo amplifiquen o mitiguen.

Los patrones transitorios del estado corporal cambian rápidamente bajo las influencias mutuas y reverberantes de cerebro y cuerpo durante el despliegue de una ocasión de sentimiento. (Damasio, 2007:130)

A modo de conclusión

La escena, a modo de un laboratorio, es un lugar privilegiado para observar los procesos mentales y corporales que utilizamos en nuestra vida cotidiana. Sobre el escenario podemos detenernos a indagar sobre pequeños extractos de nuestro accionar y comportamiento como seres humanos. Maestros como Stanislavski han dedicado su vida a analizar en la práctica los procesos necesarios para lograr la implicancia total de la mente y cuerpo de los actores en pos de una actuación orgánica. Es nuestro suponer que el abordaje de la mente corporizada de la ciencia cognitiva actual tranquilizaría al maestro ruso, “lo que llamamos ‘mente’ y lo que llamamos ‘cuerpo’ no son cosas separadas más bien aspectos de un proceso orgánico” (Johnson, 2007:2). Como hemos intentado desarrollar en estas pocas páginas, la neurobiología actual, que forma parte de la ciencia cognitiva, comprueba científicamente las intuiciones del maestro ruso.

La dualidad cuerpo-mente sigue prevaleciendo en nuestra construcción subjetiva a la hora de analizar la tarea del actor, pero en la práctica los procesos se dan con mayor imbricación y es difícil delimitar cuál es el fin de un proceso físico y el comienzo de uno

mental y emocional. Gracias a los avances científicos podemos dilucidar los mecanismos biológicos que subyacen a nuestros comportamientos. Es nuestro suponer que una técnica actoral que contemple estos avances científicamente les permitiría a los actores, directores y pedagogos un mayor grado de apropiación de los procesos involucrados a la hora de la representación escénica.

Por otro lado, creemos que la experiencia empírica de las disciplinas artísticas en relación a los procesos cognitivos mentales-corporales es de vital importancia para la ciencia cognitiva actual, por lo que se debe continuar fomentando la vinculación e intercambio entre las mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- DAHAENE, S. (2015). *La conciencia en el cerebro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DAMASIO, A. (2006). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Drakontos.
- DUBATTI, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Méjico: Libros de Godot.
- JOHNSON, M. (2007). *The meaning of the body. Aesthetic of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KRISTI, G. (1963). "Stanislavski, maestro del teatro moderno", en *El Correo*. N° 11, 12-23.
- SERRANO, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski - Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- (2013). *Lo que no se dice-Una teoría de la actuación*. Buenos Aires: Atuel.
- STANISLAVSKI, C. (1976). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Siglo veinte.
- (1988). *Un Actor se prepara*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- (1997). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

----- (1998). *El arte escénico*. Méjico: Siglo Veintiuno Editores.

NOTA

1 El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto “Aportes al análisis teatral desde la psicología cognitiva corporeizada” de la Universidad Nacional de Río Negro, dirigido por Silvia Español y co-dirigido por Alicia Nudler.

PERO EL ENFERMERO ES CIEGO...

Alba Burgos

“La atribución de sentido al otro es un acto ético, no sólo cognitivo. El problema no es el saber y la emoción, sino la articulación entre el saber y la emoción: la creencia, el creer, que es al mismo tiempo emoción y saber. La presuposición de subjetividad es una obligación hacia el otro; por lo tanto, hay que empezar por una ética del sentido del otro”.

(Fabbri, 2010:176)

La primera sensación al asistir a la puesta de *BodyArt* en TeNeAs es de exposición, de mi propia exposición: ¿tengo que buscar un asiento para ubicarme a ver la obra? Hay muchas sillas amontonadas, mucho desorden, demasiadas caras conocidas. Y de pronto reconozco una forma que me puede contener: un círculo. Siento entonces la invitación y creo nuevamente que comienza el ritual. ¿Por qué elegí esta obra?

Conozco a todos los integrantes del elenco y comencé con la curiosidad de ver la puesta de un texto que habían buscado mucho tiempo. La autora daría un curso-taller de dramaturgia en setiembre y se haría la obra en su presencia.

A la hora de registrar la expectación de esta obra surgen los *souvenirs*, los recuerdos, los ayuda-memoria, lo que viene por debajo ¿de lo dado? Las palabras claves para mí son memoria, olvido, ser, ver, cortar, circular.

Apareció un objeto-procedimiento dramaturgico que es la estructura que sostiene mi registro:

Primer *souvenir*: una bolsita

Una bolsita plástica de ropa interior reemplaza a una de papel madera firmada por Marcel Duchamp¹ que envolvía diapositivas sobre arte. Conecto enseguida la fijación, la imagen en

una diapositiva y el objeto que permite un pasaje de maestro a discípula como pase de con-moción, una emoción que se relata, un relato en tercera persona que permite la objetividad, se dice. Pero el relato es doble, a dos voces al menos, en un trenzado que de todos modos deja al descubierto los hilos de esta trama: una interioridad pintada de cierto *snobismo*, fotos que registran los estados de ánimo. Y descubro que el diálogo entre personajes está roto desde el comienzo: Aimée habla en forma alternada en tercera y primera persona, relata hasta qué hacia el final de la escena 1, su habla queda en primera persona y ya casi sin palabras: “Sólo la miraba fijo, fijo, como un pez”². Élène habla todo el tiempo en tercera persona y cuando lo hace en primera es en forma de negación de lo que siente hacia Aimée: “Yo no podía ceder ante sus encantos”, y la vez anterior para referir el amor que sentía por su maestro aunque en forma teórica: “Yo sé lo que es estar enamorada de un maestro” que repite dos veces.

¿Y el *souvenir*? Tengo imágenes de la obra, de las escenas. ¿Me llevaré algo de esta función? No recuerdo con precisión, pero hay algo que circula desde el comienzo de la obra: una cámara fotográfica. Cada espectador/a puede “tomar” las imágenes que guste y pasar la cámara a otro/a. Entonces me llevaría una imagen. No. Se quedaron en el registro del grupo.

¿Una ida y vuelta? Trueque. El *souvenir* sería para el grupo de teatro. Un cambio, como la bolsita entre los personajes.

Segundo *souvenir*: un accidente

¿Puede un accidente convertirse en lo que me deja una relación? Pero esta vez el *souvenir* no recuerda, conduce a la pérdida de la memoria de un personaje. Por suerte existen las imágenes. La cámara está ahora dentro de la escena y “se dispara” para registrar más allá de la conciencia de un personaje.

Descubro dos procedimientos, el registro atmosférico: el viento en la cara y la primavera que da alegría. En medio de un

cuasi relato, la interrupción de una sensación podría contagiarnos cierta organicidad, las sensaciones.

El otro procedimiento podría ser parte de la meta-teatralidad pues, puesto en la praxis, la forma dialogal utilizada es “narrada”, quedando lo conversacional en otro plano de la representación. ¿Se trata de meta-diálogo? Un diálogo que va más atrás intenta atravesar el tiempo de la representación de cuerpo presente teatral.

Aimée: son los primeros tiempos, yo la miro con desolación. Ella lo advierte. Me dice “Me mirás con desolación”. Yo no me doy cuenta de eso, le pido un espejito para ver.

Élène: yo no uso espejos, me distraen, así que le digo que no tengo. Le digo que se saque una foto y después se pueda ver la cara en la foto. Esta es la foto.

“La escena es en un auto” había dicho Aimée al comienzo y mostrando la meta-teatralidad: la escena se nombra como tal dentro de la escena y el relato de lo que ocurrió pero en presente. Cómo es el procedimiento de una fotografía: un relato del pasado traído al presente.

Pero en esta escena se entretajan y concentran varios elementos que podríamos reunir en un campo semántico: foto, luz, ver, mirar y en oposición a ciego, estado que es referido al enfermero que “mira” de una manera particular y que lleva al personaje Élène al hospital. Se suma la pérdida de la memoria por parte de ella, momento que es “tomado” por la cámara de una forma mágica que se disparó sola ya que ningún personaje parece haberlo hecho.

Luces, fuego y un intermediario ciego que sabe; luego se enredan en mis oídos las fotos (del griego *pháos*, luz), fotografías que se mencionan nueve veces por Aimée y un *flash* mientras Élène dice “luz” por diez veces. Esto es en el momento en que Élène ha

perdido la memoria, el pasado solo puede medirse con un registro de imágenes ¿que pudieran echar luz?

Tercer *souvenir*: una bitácora

Una bitácora de Élène: catarro, tumor cerebral, infecciones, una vórice que trae un brote, un recorrido por enfermedades. Pero no ocasiona la memoria. Todo se ha vuelto un no-recuerdo ya que sí es un recorrido por sí misma. Pero sin memoria. ¿Sin sentidos? Hasta que la luz vuelva a conectarla con su encantamiento: Aimée.

Cuarto *souvenir*: el baile

Pero la luz, el resplandor, el reflejo, traen la memoria y devuelven el corazón, recuerdan. Se devela un ritual, una suerte de sacrificio en que el cuerpo de otra resplandece, se abriga a la vez que...

Algo se quiebra,
se parte,
se cierra,
se abre,
en ella,
a través de ella.

Se despierta la primavera, un espíritu que posee a Élène aunque no todos sus Pasados sean devueltos.

Y los restos de un recuerdo fueron llevados a un *resto-bar* para hacer creer a la otra que podía quererla hasta convertirse lo mejor de ambas en el mejor baile a “mostrar” y en el mejor canto para “ver” en el canto-bar.

Quinto *souvenir*: canción de amor

¿Alguien que sabe? Silencio total, oscuridad, una que acuchilla. Sacrificio.

El filo de una luz en la Gillette sobre la sensibilidad.

Espejo. Monstruo. Piel.

Parece la escena de un ritual, luego vendrá el mito, el pasado y finalmente el monstruo para dar piel a la falta de un límite.

Los muertos y la primavera juntos, dos extremos en el ciclo por el que pasará la memoria en forma de luces, fotos.

Comerse, auto-sacrificio, visión en la otredad ¿teatralidad?

La canción envuelve el recuerdo y quizás despierte o acune a la memoria que no regresa íntegramente ¿Es el Body Art? ¿Los cortes que permiten el paso por el corazón?

Sexto *souvenir*: René

René es el que se hace presente. Hay en el diálogo un relato en presente de lo que dice el otro o la otra. Pero no es discurso indirecto. Está mediado por la relación de la otredad. ¿Las relaciones en espejo?

Élène: Ella decía que él era para ella lo que ella era para mí.

René: yo era para ella lo que ella era para ella.

“El cuerpo adviene como lienzo en el cual se plasman los padeceres” (Bower, 2016:102). Se trata, parece, de ver en la otredad lo que no puedo mirar en mí. La expresión de un sufrimiento podría marcarse en lo más profundo: la piel.

Aimée: Yo no lo sabía pero ella se daba cuenta. Cada vez que la veía se le partía la cara de pena...

Y cuando el reflejo no alcanza, la expresión no aparece, no se dice, no se puede decir y la propia piel comienza a especular opacamente toda esa carga. “Con un simple estilete...” al decir de aquel melancólico Hamlet, se puede liberar lo que presiona por dentro. Y *flashes* y sangre son la misma luz que dejará ver lo que hay adentro, el dolor inexpresable, la herida como memoria de ese sufrimiento.

Séptimo *souvenir*: cortes

La recurrencia: sin palabras, fotos, cortes.

Uno de los personajes aparece, como los monstruos, en la hibridez de lo humano y lo animal. Aimée es nombrada como un caballo de Troya, algo que trae a muchos ocultos que también espían o atravesaron lo infranqueable, el caos, el desborde de la sangre. El Pasado como única posibilidad de ser y la ex-posición, la ex-plosión como formas de la ex-presión para quienes no han podido con ¿el eros? Un cadáver gira en torno de las palabras, el archivo, la arqueología para un amor, para sus despojos. La memoria estará en los cortes.

“Sinopsis” es la palabra para un final. Un diccionario dice que en griego es un sustantivo femenino que quiere decir “ojeada general, examen de conjunto; aspecto” (Pabón de Urbina, 1999:566). El ojo puesto en lo general para este último relato en el que hay un triángulo de dos mujeres en una relación amorosa de maestra/discípula intervenida por un tercero, alguien “adoptado” como un hijo que cuenta el cuentito. En la escena anterior había un ruido como un trueno envolvente, una especie de tormenta acechando y cerrando círculos: René en patines girando alrededor de las dos mujeres ¿un hombre/niño define esta relación?

La sinopsis es un “aspecto” también, palabra que implica su derivación de un verbo latino cuya raíz es *specere*, es decir, “observar, mirar en relación a otro/a” dado que va acompañado del prefijo *ad* que indica asociación. Hay un aspecto: las cicatrices, los cortes de Élène en el rostro son la memoria, la posible sensorialidad que dibuja la memoria, y está despertada en ritualidades en las que el cuerpo cortado se convierte en sacrificio dedicado a la mirada del otro.

BIBLIOGRAFIA

BOWER, Lorena (2016). “Los cortes en el cuerpo y su orientación al otro”. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional

en Psicología XXIII Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología- Universidad de Buenos Aires.

ANEXO

Hemos incorporado en este anexo, información sobre el grupo de teatro “El sí de los locos”, su proyecto y sobre la dramaturga de esta obra.

BodyArt

Una exposición de arte contemporáneo muy *snob*

Élène y Aimée, hijas del postmodernismo, deciden presentar una exposición de arte para terminar de matar lo que alguna vez fue, y ya no es. Harán arqueología sobre su pasado. Convertirán su historia de amor, con sus luces y sus sombras, en una gran *performance*.

Élène y Aimée se conocen en una conferencia. Aimée se enamora. Élène y Aimée chocan en el auto. Élène pierde la memoria. Élène se enamora de Aimée cuando la ve bailar. Son felices. Aimée se encuentra con René en la calle. Lo adopta. Élène se pone celosa. Aimée se enamora de René. Élène recuerda su pasado. Se corta la cara. Élène y Aimée se despiden para siempre. Y es primavera.

BodyArt trabaja sobre el amor. Del amor pone en juego su condición de perecedero. Nos vuelve a preguntar sobre su origen. ¿Es o se hace? Sobre la necesidad de soltar lo muerto, de expresarse, de dejar salir. Y de hacer rituales para poder lograrlo. Sobre sus cercanías con el arte. Sus obsesiones. Sobre su imprevisibilidad y su maldita costumbre de sernos tan necesario.

El amor necesita aparentar. El amor necesita cuerpos.

¿Es posible intervenir sobre ellos?

Sobre la propuesta

La obra plantea una estructura sustentada sobre la idea de los *souvenires* y su función como poseedores de las memorias asociadas a ellos. La exposición de estos recuerdos será para los personajes-actrices la excusa que les permitirá contar su historia de amor frustrada.

La puesta en escena está siendo pensada para ser montada en cualquier espacio no convencional cuyas dimensiones lo permitan. La idea es adaptar las posibilidades de lugares (preferentemente ligados al arte) y montar una instalación donde se expondrán obras de arte vivo en forma performática.

Esta exposición pretende poner en riesgo el límite entre las distintas disciplinas: artes plásticas, artes escénicas, música, fotografía; e incluso evidenciar su pertenencia en cuestiones de la vida misma. ¿Es nuestra vida una gran obra de arte?

El texto presenta (a nuestros ojos) una estructura que, una vez reconocida, puede ser quebrada y nos permite encontrar lugares de circularidad que resultan familiares durante toda la obra. Se establecen diálogos entre personajes/actrices, con el público, incluso con uno de los *souvenires*, y en tiempos que fluctúan entre el presente, y el narrado. Ambigüedades que establecen interesantes lugares de incertidumbre. Estas propuestas desde lo literario serán base para el trabajo dramático sobre la escena.

Se trabajará sobre un espacio escénico circular interior, en el cual se realizará la búsqueda necesaria con el fin de romper la idea de un frente único.

Sobre la cuestión visual

Surgió de las primeras ideas el convocar a una artista plástica para producir esta exposición de arte contemporáneo. Una instalación conformada con los *souvenires* de la vida de estas dos

artistas. Algunos plásticos, otros metafóricos, otros vivos (el músico: René). La idea no es limitar el trabajo del área plástica a la producción de esa instalación, sino ampliarlo al asesoramiento de lo estético en su totalidad. Esto presenta un desafío que resulta sumamente interesante, ya que se trata de producir una obra de arte, desde los ojos de dos personajes ficcionales, unificando cuestiones estéticas, y con fines y requisitos teatrales. Todo esto sin que ninguno de los elementos (acción, música, imagen) quede deslucido.

Sobre la música y el músico

René es un personaje que entra en la vida de estas mujeres a dinamitar su historia. Pero a la vez se constituye como un *souvenir* más, expuesto en la instalación, que ellas utilizarán para su relato. Sus intervenciones son limitadas, pero se ha dispuesto como músico de la velada lo que permitirá sonorizar la obra esperando que genere sorpresa al momento de intervenir como actor.

En resumen, el público asistirá a una exposición de arte contemporáneo “CUERPO/ARTE/AMOR” que devendrá en una *performance* de la vida de sus creadoras. Sus particulares historias y su gran final. Este transcurrir será partiendo de una muy artificial construcción de estereotipos que se quebrarán dejando caer por sus grietas un poco de la humanidad que cada una de estas mujeres esconde dentro.

1 Una *performance* o acción artística es una muestra escénica, muchas veces con un importante factor de improvisación, en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un papel principal. La *performance* se opone a la pintura o la escultura, ya que no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la obra artística.

2 Una instalación artística es un género de arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1950. Las instalaciones incorporan cualquier medio para crear una experiencia visceral o conceptual en un ambiente determinado. Los artistas de instalaciones por lo general utilizan directamente el espacio de exposición, a menudo la obra es transitable por el espectador y este puede interactuar con ella. Puede incluir cualquier medio, desde materiales naturales hasta los más nuevos medios de comunicación, tales como video, sonido, computadoras e *internet*, o incluso energía pura como el plasma.

El grupo³

“El sí de los locos” es una agrupación en formación desde principios del año 2012, que surge del interés de sus integrantes por desarrollarse en la actividad teatral en una ciudad de eminente crecimiento como lo es Neuquén capital. Hoy, atento al escenario actual de la ciudad, el grupo se perfila pretendiendo brindar una mirada propia a las producciones locales, especialmente interesado en dar importancia al nivel de producción y al desarrollo en las distintas áreas culturales circundantes al teatro.

El grupo se define como “compañeros y artistas” ya que concibe como funcionamiento deseado no solo el desarrollo de otras disciplinas artísticas complementarias al teatro, sino la asociación con otras agrupaciones teatrales o artistas para la gestación de obras de mayor calidad y la concreción de redes entre los referentes de la ciudad. Por esta razón muchas actividades se llevan adelante con elencos concertados o coproducciones que creemos que lo enriquecen.

Sustentado en estas ideas, el grupo comenzó a producir su primer trabajo que fue estrenado en noviembre de 2013: *Verduras imaginarias* del autor Martín Giner.

Verduras imaginarias fue seleccionada en primer lugar en el Selectivo Provincial de Teatro 2014, organizado por el Instituto Nacional del Teatro, para representar a la provincia de Neuquén en la Fiesta Nacional realizada en la ciudad de San Salvador de Jujuy. Así mismo contó con la oportunidad de presentarse en diversos escenarios regionales y nacionales de forma continua durante los últimos años.

El grupo ha participado en la gira del circuito por el Valle que organiza La Hormiga Circular: el Encuentro Teatral “Villa la Angostura”, el Encuentro Regional de Teatro Ushuaia 2014, el Circuito Nacional de Teatro “INT Presenta”, los programas Salas en Red y Formación de Espectadores de los últimos años, el Corredor Teatral de la Dirección de Cultura de la provincia de Neuquén y el Encuentro Provincial de Teatro y Artes Escénicas en TeNeAs, entre otros.

Como parte de sus producciones, el grupo ha llevado adelante Talleres de Iniciación Teatral, un seminario de Orientación Vocacional para jóvenes interesados en la actividad teatral, y un taller de herramientas teatrales orientado a artistas de otras disciplinas dentro de su formación complementaria. Promover capacitaciones específicas en nuestro campo de interés es otro de los objetivos principales del grupo.

NOTAS

¹ Marcel Duchamp: (Blainville-Crevon, 1887. Neuilly-sur-Seine, 1968) fue un artista y ajedrecista francés. Su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del movimiento Dadá en el siglo XX. Abominó la sedimentación simbólica en las obras artísticas como consecuencia del paso del tiempo y exaltó el valor de lo coyuntural, lo fugaz y lo contemporáneo. Duchamp es uno de los principales valedores de la creación artística como resultado de un puro ejercicio de la voluntad, sin necesidad estricta de formación, preparación o talento.

² Las citas textuales pertenecen al texto de Sol Rodríguez Seoane, facilitado por el grupo de teatro.

³ *Curricula* de los integrantes del proyecto:

Diego Seage

diegoseage@gmail.com

Actor, egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén. En el año 2012 fundó, junto a Francisca Arriagada, la compañía teatral “El sí de los

locos”, desde la cual se llevan adelante la producción de obras, talleres y otras actividades ligadas al arte dramático.

Como actor, ha formado parte de producciones regionales en cartel en la ciudad de Neuquén, con las que ha tenido la posibilidad de viajar y participar en encuentros y festivales tanto del Alto Valle patagónico como nacionales.

Actualmente forma parte del elenco estable de la Escuela Superior de Bellas Artes, continúa sus actividades en “El sí de los locos” y mantiene, junto a varios colegas, “Embarro Teatro” un grupo conformado hace un par de años con el objetivo de conservar un espacio de investigación y entrenamiento actoral orientado hacia la antropología teatral. Interesado en la dirección y la dramaturgia comienza su desarrollo en estas áreas.

Formación

2015 - Seminario “La improvisación teatral como herramienta pedagógica”. Profesor: Santiago Salaburu. Neuquén.

2014 - Taller de “Dirección de actores frente a cámara”. Capacitador: Alejandro Pablo Robino. Neuquén.

2014 - Seminario de Entrenamiento actoral. Actor/Director: Cesar Brie. Cipolletti, Río Negro.

2014 - Taller “Escenografía, los espacios”. Escenógrafo: Norberto Laino. San Salvador de Jujuy.

2014 - Capacitación técnica en Iluminación. Técnico: Pablo Beato. Neuquén.

2013 - Jornada de capacitación “El docente como bisagra del destino”. Profesora: Alicia Cruz. Neuquén.

2013 - Seminario intensivo “Pedagogía teatral 2”, “Método T.I.A. Trabajo de investigación del actor”. Profesora: Débora Astrosky. Neuquén.

2013 - Seminario intensivo “Pedagogía teatral, una mirada posible”. Profesora: Débora Astrosky. Neuquén.

2013 - Seminario “Teatro de objetos”. Profesor: Javier Swedzky. General Roca, Río Negro.

2011 - Seminario “Producción de textos teatrales en contextos educativos”. Profesor: Fernando Aragón. Neuquén.

2011 - Seminario “Construcción y manipulación de títeres y objetos”. Profesora: Silvina Vega. Neuquén.

2005 - Curso “El decir del actor”. Profesora: Alicia Fernández Rego. Neuquén.

2004 - Seminario “Uso de la voz”. Profesora: Isabel Vaca Narvaja. Neuquén.

2003/2004/2005 - Taller de Formación Actoral. Profesor: Raúl Ludueña. Neuquén.

Experiencias

Actualmente, y junto a “El sí de los locos”, se encuentra llevando adelante el montaje de la obra *BodyArt* de Sol Rodríguez Seoane, en el rol de director.

2016 - *El combate de los pozos* de Andrea Garrote. Grupo: Elenco estable Escuela Superior de Bellas Artes. Neuquén. Actor.

2016 - *Matriovska*. Creación colectiva. Elenco estable, Escuela Superior de Bellas Artes. Neuquén. Actor-Dramaturgo.

2015/2016 - *Bruma del desamparo*. Creación colectiva. Grupo: “Embarro Teatro”. Cipolletti, Río Negro. Actor/Director/Dramaturgo.

2013 - *Verduras imaginarias* de Martín Giner, obra seleccionada para participar en la Fiesta Nacional de Teatro Jujuy 2014. Grupo: “El sí de los locos”. Neuquén. Actor/Productor.

2011 - “La Chacra” Serie Concurso de Series Federales de Ficción. Roca, Río Negro. Participación secundaria “Notero periodístico”.

2008 - *Esperando el lunes* de Carlos Alsina. Grupo El Arrimadero. Neuquén. Actor.

2006 - *Éramos pocas*. Monólogos de Rafael Mendizábal. Grupo “El Arrimadero”. Neuquén. Asistente técnico.

2005 - *Knepp* de Jorge Gondelberg. Grupo “El Arrimadero”. Neuquén. Actor.

2004 - *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz. Grupo “Volarenvé”. Neuquén. Participación secundaria.

Francisca Arriagada
franciscaarriagada@gmail.com

Actriz/Bailarina, egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén. Comenzó su formación actoral en el año 2007 y continuó su desarrollo en diversos talleres y seminarios con reconocidos referentes de la actividad teatral. Desde el año 2012 ha indagado musicalmente en instrumentos de percusión; cajón, bongo y congas, investigando ritmos folklóricos latinoamericanos. Hace veinte años que comenzó su incursión por la danza folklórica argentina.

En el año 2012 fundó, junto a Diego Seage, la compañía “El sí de los locos”, compañeros y artistas, desde la cual se llevan adelante la producción de obras, talleres y otras actividades ligadas al arte.

Como actriz, ha formado parte de producciones regionales en cartel en la ciudad de Neuquén, con las que ha tenido la posibilidad de viajar y participar en encuentros y festivales tanto del Alto Valle patagónico como nacionales.

Actualmente forma parte de la Compañía de danza TangoFolk de Producciones VAS, continúa sus actividades en “El sí de los locos” y es parte del cuerpo de baile del grupo musical “Quinto mondongo”, música afroperuana.

Formación

2016: Seminario de “Improvisación teatral” dictado por Juan Pablo Ríos. Seminario “Teatro físico” dictado por Leandro Kess. Seminario de Danzas Afroperuanas dictado por Lalo Izquierdo (referente de la Cultura peruana a nivel internacional). Seminario de Ritmos Afroperuanos en Cajón, dictado por Lalo Izquierdo, Neuquén.

2015-2016: Formación Integral para Bailarines: Danzas Clásicas dictado por Noelia Martínez Ríos y Walter Pailacura. Danzas Contemporáneas dictado por Juan Pablo Ríos. Análisis Musical dictado por Nazareno Soto, Neuquén.

2015: Seminario de “Acercamiento al distanciamiento de Bertolt Brecht”, dictado por Laura Brauer, CELCIT, Ciudad de Buenos Aires. Seminario de Contac Improvisación. Dictado por el bailarín Diego Carlini y Tone San, Cipolletti, Río Negro. Seminario Intensivo de Danzas Afro-Bolivianas, dictado por Profesor: Cristian Sayhueque. Neuquén.

2014: Seminario de Entrenamiento Actoral dictado por Cesar Brie. Cipolletti, Río Negro. Taller “Escenografía, los espacios”, escenógrafo: Norberto Laino, Jujuy. Seminario de Bioenergía, dictado por Elena Cerrada, del grupo Cirulaxia Contraataca de Córdoba, en Ushuaia, Tierra del Fuego. Crítica Teatral, dictado por el Dr. Jorge Dubatti, Neuquén.

2013: Seminario Intensivo “Pedagogía teatral 2”. “Método T.I.A. Trabajo de investigación del actor” dictado por Profesora: Débora Astrosky, Neuquén. Seminario Intensivo “Pedagogía teatral, una mirada posible”. Profesora: Débora Astrosky, Neuquén. Seminario Liberación de la voz para actores, dictado por Marcela Cánepa, General Roca, Río Negro.

2011: Seminario “Producción de textos teatrales en contextos educativos” dictado por Fernando Aragón, Neuquén capital. Seminario “Construcción y manipulación de títeres y objetos” dictado por Silvina Vega, Neuquén.

2007-2009: Taller de Formación Actoral. Profesor: Raúl Ludueña, Neuquén.

Trayectoria laboral

Profesora de Teatro en WyN, estudio de arte desde el año 2015 (Formación Integral de Bailarines). Bailarina en Compañía TANGOFOLK, de producciones VAS. Bailarina y coordinadora en cuerpo de Danza de Ritmos Afroperuanos en el grupo “Quinto mondongo”. Bailarina Invitada por grupo “Lukumi”, música afrolatinoamericana. 2010-2016, compartiendo presentaciones varias, hasta la fecha.

Actriz: Grupo “El sí de los locos”, Neuquén. Obra: *Verduras imaginarias*, de Martín Giner. Comedia. Ganadora del Selectivo Provincial de Teatro. Participación en la XXIX Fiesta Nacional, Jujuy 2014. Participación en 22° Circuito Nacional de Teatro “La Hormiga Circular” y Salas en Red. Participación en el Encuentro Regional de Teatro 2014, ciudad de Tolhuin, Tierra del Fuego. Participación en Festival Internacional de Teatro 2014, Neuquén. Participación del circuito Formación de Espectadores, Provincia de Neuquén. Participación en las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina, con la ponencia “Proceso creativo de *Verduras imaginarias*”, UNCo, Neuquén 2014. Participación en las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina, como actriz con el trabajo de puesta en escena *Pasen y vean*, y ponente con el trabajo “¿Quién se olvidó el libro?”, basado en la experiencia como Ofelia en *Hamlet en el anfiteatro* de A. Finzi, UNCo, Neuquén 2013. Participación en el documental *Memoria colectiva en construcción*, filmado en Neuquén, 2012.

Silvina Forquera

Sil_nqn@hotmail.com

Actriz y Profesora de Arte Dramático, egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén, comenzó su formación actoral en el año 1998 y continuó su desarrollo en diversos talleres y seminarios con reconocidos referentes de la actividad teatral.

En el año 2004 se incorpora a la compañía “Galera-Cirken” (Circo-Teatro) desarrollando diversas actividades artísticas, desde obras teatrales, talleres, organizaciones de eventos y festivales. Junto a esta compañía gesta un espacio de animación y actividades artísticas en el año 2010 hasta el 2012. Continúa su desarrollo artístico capacitándose en diversas disciplinas como el circo, clown, humor e improvisación, entre otras.

Como docente ha trabajado en Nivel Inicial, Primario, Medio, Terciario y Formación específica de Educación para el Arte en las carreras terciarias de Formación de Actores y Profesores de Teatro en Neuquén.

Como actriz ha formado parte de producciones regionales en cartel en la ciudad de Neuquén, con las que ha tenido la posibilidad de viajar y participar en encuentros y festivales tanto del Alto Valle patagónico como nacionales.

Actualmente desarrolla su actividad docente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén. Como actriz se encuentra con obras en cartelera en la ciudad de Neuquén y zonas aledañas. En procesos creativos es parte del elenco de investigación de humor de “Crocantes” teatro clown. Se suma como invitada a “El sí de los locos” para una producción teatral próxima a estrenarse y mantiene, junto a varios colegas, “Embarro teatro” un grupo conformado hace un par de años con el objetivo de conservar un espacio de investigación y entrenamiento actoral orientado hacia la antropología teatral.

Formación

2015: Seminario “La improvisación teatral como herramienta pedagógica”. Profesor: Santiago Salaburu, Neuquén.

2015: “Curso de iluminación”. Dictado por Marcos Sandoval, Neuquén.

2015: Seminario “Creación e investigación escénica”. Dictado por Paula Ailén Belli, Cipolletti, Río Negro.

2015: Taller “Impro-clown”. Dictado por Julieta Daga, Neuquén.

2014: Taller de “Dirección de actores frente a cámara”. Capacitador: Alejandro Pablo Robino, Neuquén.

2014: Seminario “Entrenamiento actoral”. Actor/Director: Cesar Brie, Cipolletti, Río Negro.

2014: Taller “Con mirada propia (Dirección teatral)”. Dictado por Lili Presti, Teatro la Estación, Gral. Roca, Río Negro.

2014: Seminario “Introductorio a la técnica de entrenamiento actoral ‘La máquina’ de Pompeyo Audivert”. Dictado por Silvina Mañueco, Espacio Media de Luna, Neuquén.

2014: Seminario “Semiótica corporal Técnica Decroux”. Dictado por Alejandro Rivera.

2013: Seminario “Puesta en escena”. Director: Rubén Szuchmacher, Cipolletti, Río Negro.

2012: Seminario “Dirección teatral, espacio de desmontaje”. Director: Carlos Argento, Cipolletti, Río Negro.

2012: Seminario “Arte y escenografía ‘proscenio.2012’”. Prof. Lic. José Daniel Menossi.

2012: Curso “Pedagogía teatral, una mirada posible 2”. Profesora: Débora Astrosky. Celcit, Buenos Aires.

2011: Curso “Pedagogía teatral, una mirada posible 1”. Profesora: Débora Astrosky. Celcit, Buenos Aires.

2011: Curso “Proyectos teatrales: Gestión y producción 1”. Prof. Gustavo Schraier. Celcit, Buenos Aires.

2011: Curso “Claves para abordar el diseño teatral”. Prof. Jorge Ferro. Celcit, Buenos Aires.

2006: Seminario “Pedagogía teatral. La acción física: una mirada desde la práctica docente en tiempos-espacios institucionales de enseñanza”. Dictado por la Lic. Gladys Mottes, Neuquén.

2006: Seminario “El teatro como signo: del texto a la puesta en escena”. Dictado por Fernando De Toro, Neuquén.

2001: Curso “El actor en libertad”. Dictado por Francisco Cocuzza, Neuquén.

2001: Curso “Introducción al teatro de Bertolt Brecht”. Dictado por el Lic. Alejandro Finzi, Neuquén.

2001: Taller “Dirección teatral”. Dictado por Lara Acosta, Neuquén.

Experiencia docente

Actualmente: Coordinación “Área Circulación de Espectáculos”. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

Actualmente/2014: Profesora cátedra “Juego dramático I: Técnicas de interpretación y representación”. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

Actualmente/2010: Profesora cátedra “Montaje teatral”. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

Actualmente/2010: Profesora cátedra “Seminario de arte teatral”. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

2016/2010: Prof. Cátedra “Espacio de experimentación estético-expresiva: Teatro”. Instituto de Formación Docente, Plottier, Neuquén.

2016/2010: Profesora cátedra “Lenguajes artísticos: Teatro”. Instituto de Formación Docente. Plottier, Neuquén.

2010: Ayudante de cátedra en carrera de Actor y Profesorado de Arte Dramático, Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

2010/2009: Profesora Teatro “Ciclo de educación por el arte”. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

2010/2009: Profesora “Expresión teatral”, Neuquén.

2010/2009: Profesora “Taller de teatro”. CPEM N° 19, Neuquén.

2008: Profesora “Taller de teatro”. CPEM N° 23, Neuquén.

2008: Ayudante de cátedra en carrera de Actor y Profesorado de Arte Dramático. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

2006/2007: Profesora de “Juego teatral”. Nivel inicial, Neuquén.

Experiencia artística

Actualmente se encuentra en proceso creativo de dos proyectos teatrales. Junto a “El sí de los locos”, llevando adelante el montaje de *BodyArt* de Sol Rodríguez Seoane, en el rol de actriz.

2016: *Esperando la carroza*. Elenco: Arrimadero. Director Gustavo Lioy. Neuquén. Actriz.

2016: *Habitus*. Elenco: “Creo teatro”. Directora: Judith del Pino. Neuquén. Actriz.

2016: 2do Festival Nacional de Humor y Clown “CLOWNFLUENCIA”. Elenco: “Crocante”. Neuquén del 9 al 12 de junio de 2016. Organizadora.

2016: Obra clown *Variété poniendo huevos*. Elenco “Crocante”. Directora: Aín Andrés. Neuquén. Actriz.

2016: 2° Encuentro Teatral “Campo Teatral”. Grupo: “Embarro teatro”. Ciudad de Cinco Saltos, Neuquén. Organizadora.

2015/2016: *Bruma del desamparo*. Creación Colectiva. Grupo: “Embarro teatro”. Cipolletti, Río Negro. Actriz/Directora/Dramaturga.

2014/2015: *Impro-clown*. Elenco: “Código morsa”. Directora: Aín Andrés. Neuquén. Actriz.

2014: 1° Encuentro Teatral “Campo Teatral”. Grupo: “Embarro teatro”. Ciudad de Cinco Saltos, Neuquén. Organizadora.

2012: 2° Ciclo de Magia Infantil. Compañía: “Galera-Cirken”. Neuquén. Organizadora.

2011: 1º Ciclo de Magia Infantil. Compañía: “Galera-Cirken”. Neuquén. Organizadora.

2010/2009: Obra clown *Chancleta y Chirulete*. Compañía: “Galera-Cirken”. Espectáculo presentado en gira en Neuquén, Río Negro, Buenos Aires. Actriz.

2007: Obra de circo-teatro *Cirkomico*. Compañía: “Galera-Cirken”. Espectáculo presentado en gira en Neuquén, Río Negro, Buenos Aires. Actriz.

2007/2006: Obra teatral infantil *Superkomic’s*. Compañía: “Galera-Cirken”. Neuquén. Ganadora Selectivo de Teatro Pcia. de Neuquén 2006. Asistencia de dirección.

2006: *Las polacas*. Dramaturgia: Patricia Suárez. Dirección: Ricardo Bruce. Neuquén. Actriz.

2005: Cortometraje *El héroe y la mente*. Producción ARAN (Asociación de Realizadores Audiovisuales del Neuquén). Actriz.

2005: Obra teatral infantil *Vivencia y fantasía*. Compañía: “Galera-Cirken”. Neuquén. Asistencia técnica.

2004: Obra de circo 2ª *Gran variété*. Compañía: “Galera-Cirken”. Neuquén. Actriz.

Ailín Fernández

ailinfo@yahoo.com.ar

Cursó estudios en el INSA, Instituto Superior Nacional de Artes, (Gral. Roca, Río Negro). Egresó con el título de Profesorado Nacional en Artes Plásticas, especialidad Grabado y Pintura. Actualmente se desempeña como artista visual y trabaja en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén. Forma parte del equipo de investigación “La construcción de sentido en el grabado contemporáneo”, y en el Instituto de Formación Docente N°9 en Centenario, como docente del espacio de experimentación estético-expresivo.

Desde 2002 participa en exposiciones, seminarios, clínicas de arte y talleres, con distintos artistas y teóricos, entre ellos: Leticia Obeid, Marcela Sinclair, Patricia Hacking (Bs. As.), Ana María Saavedra (Chile), María Lovino (Colombia) FNA, Rafael Cippolini, Diana Aisemberg, Eva Greinstein, Tomás Espina, Estanislao Florido, Lara Marmor, Florencia Qualina, Eduardo Medici, Luis Tomasello, Nicolás Menza, Juan Carlos Romero, Alicia Candiani, Jorge Sepúlveda, Fabio Di Camozzi, Isabel Caccia.

Últimas exposiciones, participaciones, capacitaciones

2016: Alucine -2 encuentro- residencia de artistas. Beca del Fondo Nacional de las Artes. Bariloche, Río Negro.

-----: Laboratorio de arte actual 2016 -Bicentenario de la Independencia-Diagramas para una nueva cartografía el arte argentino. Tucumán. Ministerio de Cultura de la Nación.

-----: Seminario “Semiología del arte”, con Paolo Fabri. UNRN, sede Viedma.

-----: Desbordes Resistentes. Taller a cargo de Sebastián Friedman. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

2015: NQN contemporáneo, Proyecto Cenizas, en conjunto con Martín Motta, MNBA, Neuquén.

-----: Beca del FNA para clínica de producción con Marcela Sinclair, proyecto federal de formación, en Neuquén.

-----: Participación como tallerista en Encuentro de Saberes, proyecto becado por el FNA, y gestionado por MANTA, San Martín de los Andes, Neuquén.

-----: Colectiva en CASA GRIS galería de arte, Cipolletti, Río Negro.

-----: VICEVERSA, dibujos en diálogo con escritores argentinos, Casa de la Cultura, General Roca, Río Negro.

-----: Litográfica, exposición grupal de BAT taller de litografía, y Orugas taller de artes gráficas y multimedia, Casa de la Cultura, General Roca, Río Negro.

2014: Participación con ponencia en el 2° Simposio Internacional de Arte Impreso. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán.

-----: Alucine-residencia para artistas, autogestión, grupo “Alucine”. Aluminé, Neuquén.

2013: Feria Internacional del Libro en Neuquén, expositora en el marco de la Jornada de Educación Artística.

2012: Trastienda en Sala de Arte La Fabriquera. Gral. Roca, Neuquén.

-----: Bienal 2012 de la Habana en Neuquén, intercambio Patagónico, Evento de producción simbólica a cargo de la Master Julia Grecia Portela Ponce de León (Cuba). Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén, Universidad Nacional del Comahue.

2011: “Verano” junto con Verónica Virasoro y Barbara Rodríguez Nuesch, curadora Mariana Vidal, en Una Casa, San Telmo.

-----: “Pertinencia”, por la diversidad cultural argentina, Fondo Nacional de las Artes (FNA), en representación de la ciudad de Centenario, Neuquén, en Buenos Aires.

-----: Sitio específico en la escalera, curado por Juliana García, “Ella encuentra”, Sala de Arte SOSUNC, Neuquén.

2010: Nosotras, curador Oscar Smoljan, Secretario de Cultura de la provincia de Neuquén, Sala de Arte Emilio Saraco.

-----: Galería virtual-*facebook* HABITABLE, curador Fabhio Di Camozzi.

2009: Participación en Trienal de Chile, Residencia proyecto Pasamontaña, curador Eva Grinstein, Valdivia, Chile.

-----: Trama, Artistas Norpatagónicos, curador Alejandra Hernández, Sala de Arte, Fundación OSDE, Neuquén.

-----: Residencias UNO Centro Arte Contemporáneo, Gral. Roca, Río Negro.

2008: Casa trece invita un domingo a Estudio 13, Casa Trece, Córdoba.

-----: Muestra colectiva, Cactus en Cardumen, sala ex correo Centro Cívico, Bariloche, Río Negro.

Sol Rodríguez Seoane

Dramaturga, guionista, docente e investigadora universitaria.

Es Licenciada en Actuación, Magister en Dramaturgia de la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Realizó el Curso de Dramaturgia de la EMAD, coordinado por Mauricio Kartun. Y es egresada de la Carrera de Guionista para Cine y Televisión del Laboratorio de Guión, coordinado por Patricio Vega.

Estudió dramaturgia con Lola Arias, Mauricio Kartun, Alejandro Tantanián, Luis Cano, Ignacio Apolo, Lautaro Vilo, Ariel Barchilón y Susana Torres Molina. Guión con Gustavo Barrios y Patricio Vega. Entre otros docentes, se formó como actriz con Silvina Sabater, Maricel Álvarez y Ricardo Bartís, y estudió puesta en escena con Rubén Szuchmacher.

Premios y reconocimientos como dramaturga

* Por *Plantas de interior*: 2do premio en el 15vo. Concurso de obras teatrales del Instituto Nacional del Teatro (2013).

- * 2do premio en el Concurso Nacional de obras teatrales de la UCES (2011).
- * Mención en el Concurso Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia (2011).
- * Seleccionada en el Concurso “Contar 1” organizado por Argentores y la AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales) en 2014.
- * Semimontado dirigido por Ciro Zorzoli en el teatro El Picadero.
- * Por *Body Art*: 1er premio en el Concurso “Primera obra”, organizado por Argentores y el INT (2007).
- * Espectáculo seleccionado para participar del VII Festival Internacional de Buenos Aires, FIBA 2009.
- * Finalista Concurso obras teatrales “Proyecto 34°S Teatro en Traducción” Argentina-Sudáfrica, por lo que formó parte de la primera edición del proyecto realizándose un semimontado en Sudáfrica (2011).
- * Publicada por *Interzona* en la antología de teatro joven “Off! Novísima Dramaturgia Argentina”. Compilador: Ricardo Dubatti.
- * Seleccionada para formar parte de la Bienal de Arte Joven 2015.
- * Seleccionada para participar del FAUNA (Festival Universitario de la Universidad de las Artes). Realizó funciones en el Ciclo “Entrá” en el Estudio 1 de la Televisión Pública.

Actualmente

-Dialoguista colaboradora en *100 días para enamorarse*. (Underground-Telefé)
Autores: Ernesto Korovsky, Silvina Fejdkes, Alejandro Quesada. Dirección General: Sebastián Ortega. Buenos Aires. Estreno: abril de 2018.

-*Body Art*. Dirección: Diego Seage. Compañía “El sí de los locos”. Dramaturgia. Neuquén. TeNeAs 2017, 2018.

Otras producciones

* *Plantas de interior*. Dirección: Miguel Israilevich. Dramaturgia. Buenos Aires. Teatro Porteño, 2017.

* *Orfeo Mezzosoprano*. Dirección: Miguel Sorrentino. Dramaturgia. Buenos Aires. CC Rojas, 2016.

* *Los que fueron a la fiesta*. Dirección: Cintia Miraglia. Dramaturgia. Buenos Aires, Patio de actores, 2016.

* *Body art*. Dirección: Miguel Israilevich. Actriz, dramaturgia. Buenos Aires, ElKafka Espacio Teatral, 2008, 2009. Reestreno: Abasto Social Club, Febrero 2015.

* *Algo que no era*. Dramaturgia y dirección: Pablo Quiroga. Actriz. Vera Vera Teatro. Buenos Aires, 2012, 2013. Seleccionado para participar en la Bienal de Arte Joven 2013, Festival Off del Centro Gabriela Mistral (GAM) en Santiago de Chile, en el Festival Zicosur de Antofagasta y en el X Festival Internacional de Buenos Aires, 2015.

* *Me desconozco pero tengo memoria*. Dramaturgo y director: Leandro Airaldo. Actriz (unipersonal). Buenos Aires, 2014.

* *Noche de reyes* de Shakespeare. Directora: Analía Fedra García. Versión y adaptación. Buenos Aires, 2013, 2014.

* *Ostende*. Dramaturgia, directora. ElKafka Espacio teatral. Buenos Aires, 2010.

* *La película*. Dramaturgia, directora. Centro Cultural Matienzo. Buenos Aires, 2010. Y Abasto Social Club, 2012.

* *El perpetuo socorro*. Dramaturgia y dirección: Sergio Boris. Teatro Puerta Roja, 2008.

* *Visages* de Hubert Colás. Dirección: Miguel Israilevich. Actriz. ElKafka Espacio Teatral. 2009, 2010, 2011.

EL LEÓN Y NOSOTROS (2004) DE ALEJANDRO FLYNN

Contar la Guerra de Malvinas

Ricardo Dubatti¹

En el presente artículo analizaremos *El león y nosotros* de Alejandro Flynn, escrita en 2004 y estrenada en versión para radioteatro durante 2009. Mediante conceptos de la Poética Comparada² examinaremos cómo se cruzan tres coordenadas históricas diferentes para proponer una mirada particular sobre la Guerra de Malvinas. Dentro de los parámetros de nuestra investigación³, observamos que la producción dramática de los últimos 36 años se caracteriza por su potencia como “vehículo” de la memoria (Jelin, 2002). Durante la Postdictadura, novedosa etapa cultural para la Argentina (Cattaruzza, 2012:82-83), el pasado reciente deviene “irrevocable” (Bevernage, 2015). Esto se refleja en el prefijo “post-”: el término Postdictadura puede leerse como “lo que viene después” de la dictadura, pero también como lo que ocurre “como consecuencia de”.

En este contexto, la Guerra de Malvinas ocupa un lugar significativo⁴. En *Pensar Malvinas* (Ministerio de Educación de la Presidencia de la Nación, 2009) se señala que la guerra juega un rol central en la declinación del gobierno *de facto* (14). Debido al elevado valor simbólico social de la causa y a la manera en la que es manipulado, el impacto de la derrota se potencia haciendo imposible retrotraer la situación. Esto ocurre tanto para la Junta Militar como para la sociedad (Guber, 2001). Este impacto es tal, que al día de hoy la guerra se mantiene vigente, especialmente a partir de sus efectos y acontecimientos (Lorenz, 2012), que se proyectan en el tiempo como marcas ineludibles⁵. Debido al rasgo dilemático de la guerra (Rozitchner, 2015) y al carácter fuertemente simbólico (Guber, 2001; Vitullo, 2012) y subjetivo (Palermo, 2007; Gamberro, 2012) de la causa, Malvinas se transforma

en una zona donde las representaciones aparecen tensadas desde múltiples miradas⁶.

Teatro y Memoria son fenómenos de la cultura viviente, ambos constituyen manifestaciones sociales “radicantes” (Bourriaud, 2009) que se arraigan en las coordenadas espacio-temporales específicas dentro de las que se producen y se receptionan. A su vez, comparten un carácter fluctuante, efímero, inaprensible y vinculante (Halbwachs, 2004; J. Dubatti, 2010). A partir de estas relaciones, el teatro se posiciona en la Postdictadura como un terreno rico para la concepción de “representaciones” que permiten apropiarse de aquello que aparece como conflictivo (Chartier, 1992; 2007). A través de la configuración de “metáforas epistemológicas” (Eco, 1984), el teatro puede así hablar de lo no “decible” (Mancuso, 2010) y activar “los trabajos de la memoria” (Jelin, 2002)⁷.

Estimular las conexiones

El león y nosotros se escribe en 2004, pero se estrena en 2009⁸. Es un texto dramático pre-escénico, estructurado en un acto y 17 escenas, concebido como unipersonal. Se articula a partir de tres personajes ubicados en diferentes coordenadas históricas: un Orador que “relata la Segunda Invasión Inglesa” (Flynn, 2012:303)⁹; Ramón Luna, un “Soldado argentino en las Islas Malvinas durante la guerra” (303); y Bobby Sands, “miembro del Ejército Republicano Irlandés” (303)¹⁰. Cada uno porta una historia particular, pero a medida que se van alternando las voces, líneas vinculantes se proyectan y conectan las tres miradas. Finalmente, todos tienen dos elementos en común: un mismo cuerpo y “el león” como enemigo.

Observa Flynn en una entrevista que le realizamos¹¹:

[*El león y nosotros*] surge de una reflexión vinculada con las semejanzas de ciertos procesos históricos. “El León” británico, símbolo del imperio, es el eje a través de los

tiempos. Unifica en nuestro caso un sentimiento de independencia, que no es ajeno al del pueblo irlandés en la persona de Bobby Sands.

Luego señala que:

(...) de algún modo toda la idea surge simultánea. La necesidad de libertad une los momentos y los países a través de los siglos, incluso cuando la opción de una guerra, por parte de Argentina, en el caso Malvinas, no haya sido impulsada por una democracia sino por una dictadura.

La pieza se encuentra dedicada “a los chicos de Malvinas y a la lucha del pueblo irlandés por su independencia” (303). Esto responde a la voluntad del autor de explicitar la proyección del contenido de la pieza hacia el ámbito social. Flynn sugiere:

Tal vez porque casi todas mis obras nacen de la intención de meterse con temas que puedan impulsar al debate y a la revisión de cuestiones que hacen a nuestra historia, la original o la más reciente, desde Mayo de 1810 hasta hoy.

El león y nosotros propone al espectador trabajar sobre una serie de relaciones críticas que se hacen visibles al mostrar tres relatos paralelos.

En su artículo “La memoria construye la historia: *El león y nosotros* de Alejandro Flynn” (2012a)¹², Gloria Siracusa plantea un conjunto de valiosas observaciones sobre la poética del texto dramático, con las que coincidimos. Conecta la pieza con el teatro histórico. Sostiene que se trata de:

(...) un drama de interpretación histórica, porque el dramaturgo no se limita a presentar un material documental, sino que lo interpreta, plasma su propia concepción histórica y su cosmovisión ideológica. (327)

Para Siracusa, Flynn lo hace con el fin “de poner el pasado en escena, de mirar ese pasado para construir una memoria colectiva” (327). Conecta esta intencionalidad con una obra posterior de Flynn, *Monólogos de la Revolución* (2009), estudiada por Siracusa en otra oportunidad (2011). Siguiendo a Kurt Spang (1998), afirma que la relación con el teatro histórico convierte a *El león y nosotros* en “un drama documental, social, político, de compromiso, testimonial” (328) y que, de acuerdo con Theodor Adorno (2003), “la historia no tiene significado en sí misma sino en relación con el presente, y por lo tanto, como concepto crítico, que ayuda para comprender ese presente” (328). De acuerdo con Spang, diferencia a Bobby Sands en tanto “sujeto histórico” (figura real de la historia, militante del IRA, muerto en la cárcel durante una huelga de hambre en 1981) respecto del orador y de Ramón Luna, que representan a “individuos históricos”, ejemplos de “supraindividualidad de los hechos singulares que protagonizan” (nota 7, 335). Retoma a Paul Ricoeur (1983-1985) para distinguir a Sands como “figura representadora” y al orador y Luna como “figuras significadoras” (nota 7, 335). Para Siracusa las tres historias conectadas “giran en torno a una isotopía: la resistencia al colonialismo” (329). Los protagonistas y algunos de los personajes secundarios tienen en común la juventud, la experiencia de la muerte (ya porque la padecen o porque la atestiguan) y su condición de “mártires” (329). Con acierto Siracusa identifica en las tres historias la presencia de personajes femeninos, madres o hermanas, que constituyen “todas una sola figura femenina múltiple” (331), a la que se opone Margaret “Maggie” Thatcher. Observa recurrencias en las distintas historias, entre ellas los sueños. En el sueño de Ramón Luna se vincula a Thatcher con el símbolo del “león” británico, que alude al colonialismo (331). Flynn recupera la memoria histórica “desde la narración, la comunicación personal y la confesión íntima del discurso epistolar, discurso del personaje en el que habla su subjetividad” en oposición a “los

discursos tergiversadores de los que escribirán una parte de la historia: los militares y algunos periodistas e historiadores” (332). Se construye a través de los personajes individuales un “mensaje supraindividual del drama” (332).

Cartas desde Malvinas

Nuestra intención es aportar algunas otras observaciones sobre la poética de *El león y nosotros*. Debido al interés que suscita pensar la pieza desde la perspectiva de las representaciones de la Guerra de Malvinas, tomaremos como eje el relato del conscripto Ramón Luna.

Luna aparece por primera vez en la escena 2. Se encuentra sentado en el suelo y escribe en un bloc de hojas. Sus parlamentos consisten en la repetición en voz alta de las cartas que va escribiendo. Antes de que empiece a hablar, se oye el comunicado de la Junta Militar mediante el cual se anuncia “la recuperación de las Islas Malvinas y las Georgias y Sandwich del Sur” (304). Ramón escribe a su “mami” (304). Comienza contándole sobre su estadía, que comen correctamente y que la pasan bien a pesar del frío (304). A pesar de encontrarse solo en escena, en sus palabras se hacen presentes el estado de ánimo y las voces de sus compañeros. Luna comenta que él considera que no va a haber guerra y que pronto van a volver a casa. En contraste, sus compañeros le reprochan: “dejá de joder, Ramón, para qué carajo vinimos aquí si no es para cagarlos a palos a esos guachos, me decían” (305). El conscripto agrega que “aquí nos aseguran que los ingleses no van a venir” y concluye lamentándose ante la posibilidad de perderse el Mundial de Fútbol en España: “¡Justo ahora se nos ocurre invadir las islas!” (305).

Ramón reaparece en la escena 5. Continúa escribiendo, pero el tiempo ha avanzado. Cuenta a su madre que “ya no están tan seguros los chicos de querer que vengan los ingleses, como te decía

en la carta anterior” (306), las aguas se dividen entre quienes quieren combatir y quienes no. Tras referirse nuevamente al Mundial, hace mención por primera vez a un “amigo que habla inglés” (307). Es mediante este compañero que Ramón se familiariza con la figura de “Maggie” Thatcher y con los apodosos -e insultos- que los conscriptos le dan. Al ver cómo su amigo escribe “Maggie”, Ramón asocia su nombre con “los calditos” (se trataría de la marca *Maggi*) y comenta sus ganas de tomar una “buena sopa” (307). La alimentación ha cambiado: “Aquí nos dan una cosa que ellos llaman sopa, pero que es agua caliente salada, con dos fideos. Una porquería intomable” (307).

En la escena octava Ramón dice que “parece que vienen los ingleses nomás” y asocia el inminente combate con las invasiones inglesas (309). Inmediatamente cambia de tema y desliza que prefiere pensar en Kempes y Maradona jugando juntos. El Mundial le ayuda a distraerse, aunque se vincula a la guerra por el triunfo y el éxito: “todos creen que ganamos, en España y acá también” (309). Se produce una nueva asociación, “a mí me parece que no va a pasar nada, que va ser como con los chilenos, que al final se arregló todo. Dicen que están negociando” (309). Antes de concluir la escena, Ramón comenta ingenuamente: “Bueno, ustedes allá saben más que nosotros, ¿no?” (309).

La escena 11 comienza con el Comunicado N° 16 del Estado Mayor Conjunto en el cual se informa que se “presume” el hundimiento del Crucero ARA General Belgrano tras un ataque por parte de un submarino¹³. Ramón se manifiesta abiertamente enojado, especialmente debido a que le han dicho del accionar malintencionado de Thatcher, quien “sabía que podía terminarse todo con la mediación de Perú” (311)¹⁴ y agrega que los ingleses “quieren la guerra nomás, porque les conviene por política” (311)¹⁵. La bronca y el miedo se juntan. “El pibe que sabe inglés” le transmitió a Ramón rumores sobre el operativo británico: llegar a la playa, aprovechar sus sofisticados equipos y desplegar a los brutales

gurkas, mitad monstruos, mitad mercenarios, “que son más malos que la mierda” (311). Luego Ramón menciona que “a veces” pasan un poco de hambre y frío (311) y explica que los del Norte son los que peor experimentan la situación por no estar adaptados al frío - aunque inmediatamente agrega “yo que soy de Buenos Aires mucho que digamos tampoco” (311)-. La compasión, el miedo y la pena se entrecruzan. Antes de concluir la escena, el conscripto vuelve a referirse al Mundial: “si nos llega a agarrar acá me muero. Te imaginarás que no hay muchos bares con televisión por aquí que digamos” (312).

La escena 14 comienza explícitamente vinculada a la escena 13, ya que la didascalia remarca que “*como en el caso de Sands, el tono de sus palabras -aunque por otros motivos- tiende claramente a decaer*” (314)¹⁶. Ramón relata un sueño interrumpido por los bombardeos, “que se siente cada vez más cerca” (314). Debido a la síntesis de imágenes que contiene, citamos en extenso:

Éramos un montón de gente adentro del barco. El barco, de pronto, estaba lleno de agua, aunque por momentos no había nada. Estabas vos, papá, la tía Mirta y Oscar; el pibe soldado que habla inglés y otros chicos, también de aquí, de nuestro grupo. No teníamos uniforme me parece. Y estaba la selección también, por lo menos había varios jugadores, además de Menotti, que también estaba. Kempes le preguntaba algo a papá y los dos se morían de risa. De pronto teníamos el agua por la cintura, pero no nos importaba. Entonces, así, como un rayo, cruzaba corriendo adelante nuestro un león y se perdía por una escalera. ¡Un león! Cómo va a haber un león aquí en el mar, decía yo y la tía Mirta me decía sí, qué raro, ¿no? Y que también lo había visto antes. ¿Qué barco es este? Le preguntaba Menotti a alguien y le decían el Belgrano y le aclaraban, el crucero General Belgrano que hundieron los ingleses y en el que murieron cuatrocientos argentinos. (Pausa.) Así le decían. De golpe, otra vez, pero ahora por

atrás de todos nosotros, aparecía el león y daba un rugido terrible. Cuando yo me daba vuelta lo único que veía era su melena, empapada por el agua y a Maradona que decía “dejámelo a mí” y le tiraba un pelotazo como un penal, para que se vaya, pero no le daba. Después no me acuerdo cómo seguía el sueño, pero el final sí, lo último que me quedó cuando me desperté con las explosiones de las bombas. Era la cabeza de león, inmenso y me miraba. Y a que no sabés: tenía la cara de la Thatcher. (*Pausa. Se detiene sobre lo que escribió y remarca algo.*) Margaret Thatcher. Ahora sí lo escribí bien, ya aprendí. (*Pausa.*) “La Dama de Hierro”, dice mi amigo que le dicen. La vieja de mierda, digo yo. (314-315)

En la escena final, la música de gaitas de la escena anterior baja su intensidad para dar lugar al final del último comunicado de la junta, “*en el que se informa sobre la rendición del 14 de junio*” (317). Ramón comienza su carta “¡Se terminó, mamá! ¡Estoy vivo! Ya ves que era todo mentira, nunca estuvimos ganando como decían. Ya te voy a contar de este infierno” (318). Luego agrega que:

El chico que hablaba inglés murió en un bombardeo... Nos habíamos hecho muy amigos. Nos íbamos a juntar en Buenos Aires para ver los partidos de la selección. (*Pausa.*) Murieron muchos chicos, mamá, muchos. Yo estuve cerca... Vi cosas espantosas. (*Pausa.*) Un pibe me dijo hoy que Argentina perdió contra Bélgica. No importa. Decile a papá que no se preocupe, que igual vamos a ser campeones. (318)

Mientras la luz decrece, Ramón continúa escribiendo y la pieza concluye.

Una poética de lo transhistórico y lo transterritorial

A continuación abordaremos la poética de *El león y nosotros* desde diversos ángulos. En principio, nos detendremos en el relevamiento de los *topics*. En segunda instancia, analizaremos el título de la pieza y el sentido que despliega. Veremos a su vez cómo los diversos procedimientos del monólogo interno, género epistolar y la narración se constituyen como variantes del género bélico. Finalmente, sopesaremos la metáfora epistemológica sobre la que se construye la pieza.

A lo largo de la obra de Flynn se producen numerosas referencias a hechos directa o indirectamente vinculados a la Guerra de Malvinas. Para este tipo de imágenes, resulta útil la noción de *topic* propuesta por Eco (1993), es decir, aquellas referencias que estimulan inferencias abductivas en el lector y en el espectador, que permiten acotar el sentido al que apunta estratégicamente un texto (125-134). De esta manera se hacen presentes las imágenes de la falta de preparación de los conscriptos para la guerra; la mala organización logística; las “fricciones” (Clausewitz, 1948) en la planificación de la guerra¹⁷; la situación de hambre y frío experimentada por muchos combatientes; los vínculos fraternales inesperados que se producen por la convivencia; la muerte del compañero; la incertidumbre como parte de la vida de los conscriptos en las islas, con el rumor como moneda corriente; el exitismo; la intervención de los medios de comunicación en la manipulación de los hechos; la presencia del fútbol como acontecimiento masivo que desvía la mirada; los gurkas como mercenarios sanguinarios; el león como símbolo del imperialismo; el arraigo de la causa Malvinas en las guerras de independencia; los sueños, que resaltan la irrealidad de vida en las islas; y la guerra como herramienta de intereses políticos. A través de estos *topics*, Flynn construye una mirada de la guerra centrada en las vivencias de Luna como “chico” de la guerra. Esto se extiende a sus

compañeros, ya que, si bien Luna habla siempre desde su subjetividad, sus compañeros se hacen presentes a través de sus cavilaciones.

La noción de “chico” de la guerra -no olvidemos la dedicatoria que abre la pieza- no incluye en este aspecto un carácter paternalista, sino que apela a matices que complejizan la manera en la que Flynn lee a Luna y a buena parte de sus compañeros. Los conscriptos manifiestan constantemente incertidumbre sobre aquello que va a pasar, a medio camino entre la ingenuidad y la falta de preparación, pero Luna nunca evidencia realmente temor. Se enoja, el tono de su voz “*tiende claramente a decaer*” en la escena 14 (314), pero nunca parece sentir ni miedo ni tristeza. Incluso tras señalar que ha visto un “infierno” y que ha fallecido su amigo que sabe inglés, no se olvida de hacer referencia al Mundial, con optimismo pese a la derrota de la selección Argentina frente a Bélgica (318)¹⁸. El hecho mismo de tratar de contener a su padre, funciona como síntesis del carácter ambiguo de Luna y lanza interrogantes: ¿Realmente puede seguir pensando en el Mundial en esos términos? ¿El joven comprende lo que ocurrió? ¿Trata de evadirse una vez más? ¿Proyecta la voluntad de contención que desea para sí mismo? El espectador puede proponer sus propias hipótesis, pero no hay manera unívoca de interpretar su verdadero carácter.

Esta mirada sobre la Guerra de Malvinas va a ser complementada por las otras coordenadas que proveen el orador y Sands. Es en el cruce de estos diversos ángulos que se hace visible la problemática del colonialismo, como sugiere el título. Flynn observa en la entrevista que le realizamos que “el León es alusión al símbolo imperial, constante a través de la historia como emblema que lo identifica”. Luego agrega: “Estos personajes intentan hablar a la conciencia, la de todos y cada uno, una. Creo que esa fue siempre la idea que tuve al desarrollarlos”. La clave de lectura de la obra se basa entonces en una confrontación: el símbolo del león, como

metáfora del imperio británico -y por lo tanto como síntesis del colonialismo-, se encuentra contrastado por un “nosotros” amplio, no delimitado de manera explícita. Los tres personajes generan un entramado que no delimita un sentido explícito de ese “nosotros”, pero que sí desliza una serie de condiciones. Flynn enfatiza una deliberada oposición de caracteres que tiene como resultado la configuración de un “nosotros” heterogéneo e inclusivo. En diversos matices, Sands y Sandoval representan la conciencia de lucha. En contraste, Luna y Flaghertie¹⁹ sufren la situación de ser llevados al frente. Todos se oponen al león, incluso a pesar de sus caracteres diferentes, manifiestos, por ejemplo, en los sueños. Sands percibe un mundo sin violencia, una pura infancia. Luna tiene una pesadilla, donde la realidad -el hundimiento del Belgrano, una Thatcher/león que ataca por la espalda- se confronta con el fútbol, posiblemente como metáfora de su voluntad de evasión²⁰.

Si, como observa Lorenz, “la guerra y sus protagonistas oscilan entre dos extremos inaccesibles a la discusión: el limbo de las víctimas, o el Panteón atemporal de los héroes y mártires de la Patria” (2012:327), Flynn abre la discusión al proponer personajes que muestran un espectro amplio, no libre de contradicciones. Esto opera como una declaración de principios encarnada en el “todos”: la relación con el león es únicamente posible como oposición. En este aspecto, el autor otorga un valor particularmente significativo a la figura de Sandoval como “negro esclavo, dieciocho años” (310), que no solo posiciona la defensa de Buenos Aires como una gesta popular, sino que a su vez reivindica las raíces negras de la ciudad porteña, habitualmente negadas (Picotti, 1998) o “silenciadas” (Schávelzon, 2003).

En este aspecto, no solo es significativo examinar el contenido de las voces del orador, de Sands y de Luna, sino que debemos tener en consideración la semantización de la forma (Szondi, 1994). Cada personaje construye un enfoque diferente ya desde la manera en que se estructura su relato. En el primer caso,

se trata de una narración de fuerte impronta épica. En los relatos de Sands, de un monólogo interno. Finalmente, Luna recurre al género epistolar. Se estimula así la multiplicación de matices también mediante el uso de relaciones diferentes que representan variantes del género bélico. Como observábamos anteriormente, si bien se hace presente la noción “los chicos” de la guerra, no es posible pensar *El león y nosotros* dentro de las versiones de “triumfalismo” ni “lamento” que proponen Blanco, Imperatore y Kohan (1993). La potencia de la pieza radica en su capacidad de problematizar a los personajes: Ramón, a pesar de haber vivido un “infierno”, continúa interesado en el Mundial.

La obra construye entonces una mirada de lo transhistórico y lo transterritorial. A pesar de tratarse de coordenadas diversas, el conflicto de fondo de las tres voces trasciende las especificidades de cada caso y configura una continuidad. Lo colonial se transforma en una invariante a lo largo del tiempo debido a que, como observa Agamben en el caso de Auschwitz, no ha dejado de ocurrir (2000:15).

La conexión entre las escenas es reforzada por un movimiento espiralado gradual, con elementos que van formando un hilado de resonancias que conectan simbólicamente las acciones de los tres personajes: por ejemplo, la comida mencionada por Sands y asociada a la presión que ejercen las autoridades inglesas en la escena 3 (305) resuena en la escena 5, cuando Luna asocia el nombre Margaret con “Maggie” y con la empresa de caldos (307); el concepto triunfalista del Mundial de 1982 mencionado por Luna en las escenas 5 y 8 (305 y 309, respectivamente), resuena en el relato del orador sobre Juan Sandoval, que muere entre los gritos de triunfo del pueblo -“El acceso de sangre entre sus labios no puede tapar su sonrisa ni sus últimas palabras: ¡Les ganamos, carajo!” (310)-; el reiterado interés por el fútbol que expresa Luna reaparece en las palabras finales de Sands de la escena 16 (316-317).

El león y nosotros configura un universo poético donde los tres personajes de la pieza se ven vinculados por un mismo cuerpo. Como señala la didascalía que da comienzo a la obra:

El escenario a oscuras. Suena una música de gaitas escocesas que crece. Se mantiene en un mismo nivel de intensidad y luego se reduce para obrar de fondo a las palabras. Con la luz surge el orador, que es también Ramón Luna y Bobby Sands. (303; bastardilla en el original)

Al tratarse de diferentes figuras en un único cuerpo, donde se cruzan -utilizando una vez más los conceptos de Spang (1998) citados por Siracusa- un “sujeto histórico” (Sands) y dos “individuos históricos” (el orador y Luna), el intérprete se transforma en una manifestación de ese “todos”, que deviene a su vez en un cuerpo transhistórico y transnacional. Si como observa Marvin Carlson (2001), toda obra de teatro podría ser llamada *Espectros* -en referencia al texto de Henrik Ibsen-, el cuerpo del actor se transforma en una manifestación no solo de un acontecimiento artístico sino también de memoria. En el caso del texto de Flynn, el cuerpo teatral implica entonces tanto resistencia como una proyección del pasado hacia el presente y, especialmente, el futuro. El carácter convivial del teatro y su potencial vinculante, sirven como estímulo para que, como bien observa Siracusa (2012b), el espectador no reproduzca interpretaciones, sino que por el contrario se movilice en nuevas miradas ante un colonialismo que continúa ocurriendo al día de la fecha.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa, tomo 11*. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III*. Valencia, Pre-Textos.

- BLANCO, Oscar, IMPERATORE, Adriana, y KOHAN, Martín (1993). “Transhumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas”. *Espacios*, N° 13, diciembre, 7-13.
- BEVERNAGE, Berber (2015). *Historia, memoria y violencia institucional. Tiempo y justicia*. Buenos Aires: Prometeo.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CARLSON, Marvin (2001). *The haunted stage. The theatre as memory machine*. Michigan: University of Michigan Press.
- CATTARUZZA, Alejandro (2012). “Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria”. *Storiografía*, N° 16, 71-91.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- CLAUSEWITZ, Karl von (1948). *De la guerra*. Lima: Hora del Hombre.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- (2016). “La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir*”, en *Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Compilado por Adriana A. Lamoso y Alejandro M. Banegas. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns, 122-167.
- DUBATTI, Ricardo (2017). “Prólogo. La Guerra en el teatro, el teatro de la guerra”. En Dubatti, Ricardo (comp.). *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- ECO, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

- (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- FLYNN, Alejandro (2012). “El león y nosotros”, en Garrido, Margarita (dir.). *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: EDUCO, 303-318.
- GAMERRO, Carlos (2012). “El eterno retorno”. En diario *Página12*, suplemento *Radar*, 10 de junio. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4695-2012-06-10.html>.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HALBWACHS, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Antropos.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LORENZ, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas 1982-2012*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.
- MANCUSO, Hugo (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN (2009). *Pensar Malvinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Presidencia de la Nación.
- PALERMO, Vicente (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PICOTTI, DINA V. (1998). *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- RICE, Desmond, y GAVSHON, Arthur (1984). *The sinking of the Belgrano*. Londres: Secker & Warburg.
- RICOEUR, Paul (1983-1985). *Temps et récit*. París: Seuil, vol. III.
- ROZITCHNER, León (2015). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

SCHÁVELZON, Daniel (2003). *Buenos Aires negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé.

SIRACUSA, Gloria (2011). “Teatro histórico en el Bicentenario. Monólogos de la Revolución”, en Garrido, Margarita (dir.). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: EDUCO, 162-173.

----- (2012a). “La memoria construye la historia: *El león y nosotros* de A. Flynn”, en Garrido, Margarita (dir.). *Actas III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: EDUCO, 327-335.

----- (2012b). “*El león y nosotros*, de Alejandro Flynn”, en Garrido, Margarita (dir.). *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: EDUCO, 293-302.

SPANG, Kurt (1998). “Apuntes para la definición y el comentario del Drama Histórico”, en *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 11-50.

SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

VITULLO, Julieta (2012). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

NOTAS

¹ CONICET/UBA, IAE.

² Sobre Poética Comparada, véanse Claudio Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009, 2012a, 2016).

³ Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Bajo la dirección de Hugo Mancuso y la codirección de Mauricio Tossi.

⁴ Conflicto bélico ocurrido entre Argentina y Reino Unido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Su duración total fue de 74 días. En ese período, Argentina sufre 649 bajas. La tasa de suicidios posteriores a la guerra no posee datos oficiales, pero se estima entre 300 y 500.

⁵ De manera análoga a la noción de Postdictadura, es posible identificar como Posguerra aquellos fenómenos que se desprenden del acontecimiento bélico y que continúan repercutiendo en la sociedad argentina. A pesar de tener presentes los conceptos de Postdictadura y Posguerra, privilegiaremos en nuestro análisis el primero. Esto responde a dos grandes motivos. En primer lugar, a causa de la lectura que realizan diversos autores sobre la Guerra como parte del proyecto del

“Proceso de Reorganización Nacional” (Guber, 2001; Lorenz, 2012, 2014; Rozitchner, 2015, entre otros). En segundo, porque permite considerar una mayor amplitud de procesos en tensión. La guerra se arraiga en contextos sociales complejos, como por ejemplo las relaciones entre Buenos Aires y el resto de las provincias del país.

⁶ Vicente Palermo sugiere: “[la cuestión Malvinas] tiene el poder temible de hacernos creer que posee casi los mismos significados para todos” (2007:22). Siguiendo un razonamiento diferente, Carlos Gamberro observa: “Hasta el 2 de abril de 1982, las islas Malvinas eran el territorio privilegiado de la imaginación, el símbolo nacional, el significante vacío de la nacionalidad. La experiencia de las islas no iba, en la mayoría de los casos, más allá del reconocimiento de su silueta: y en esa silueta, que en mi novela *Las Islas* alguien compara con un [test de] Rorschach, cada uno veía lo que quería. Después de la guerra, las islas pasan a ser parte de la memoria viva de más de 10.000 argentinos, y a través de la amplificación mediática, cinematográfica y literaria de éstas, de nuestra memoria colectiva” (2012: s/d).

⁷ Para un primer listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo “Prólogo. La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra” (2017).

⁸ Ficha artística y técnica: Elenco: Alba Burgos, Aureliano Massoni Muñoz, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Lucía Abella, Lucía Descarrega y Mariana Elder. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *El inglés*, de Juan Carlos Gené, con música de Rubén Verna y Oscar Cardozo, interpretada por Pepe Soriano y el Cuarteto Zupay. Puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com>.

⁹ Todas las citas son extraídas del texto dramático publicado en la antología *La dramaturgia de Neuquén en el desafío* (EDUCO, 2012), dirigida por Margarita Garrido. Agradecemos a la profesora Garrido por su generosidad a la hora tanto de facilitarnos el volumen como de ponernos en contacto con el autor.

¹⁰ Nacido en Irlanda del Norte en 1954, fue integrante del Ejército Republicano Irlandés provisional (IRA Provisional en inglés) y parlamentario británico. Su figura es particularmente reconocida a partir de su participación en la huelga de hambre de 1981 en la prisión de Long Kesh, donde fallece el 5 de mayo de ese año. Dicha huelga de hambre marca uno de los episodios más visibles de *The Troubles*, conflicto que dura tres décadas (1968-1998) y que enfrenta a unionistas - partidarios de la preservación de los lazos con el Reino Unido- y republicanos irlandeses. La disputa se encontraba fuertemente arraigada en la Partición de Irlanda firmada en 1921 y se vio dramática complejizada por factores sectarios y religiosos. La huelga concluye tras el fallecimiento de 10 prisioneros.

¹¹ Entrevista realizada entre el miércoles 25 y el jueves 26 de abril de 2018. El material completo se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

¹² Siracusa publicó dos versiones de este trabajo, primero como ponencia (2012a) y poco después como prólogo a la edición de *El león y nosotros* (2012b). En lo sustancial coinciden, aunque el primero contiene notas más extensas. Por ello elegimos realizar las citas por el primero.

¹³ Debido a que la voz de Ramón siempre está mediando la información, la escena 11 se situaría entre el 2 y el 4 de mayo, entre el ataque y el momento en el que se confirma que fue efectivamente hundido por el HMS Conqueror, fuera de la zona de exclusión. En esta situación fallecen 323 tripulantes.

¹⁴ Refiere a la intervención de Fernando Belaúnde Terry (1912-2002), presidente de Perú entre 1980 y 1985. Su propuesta de mediación se ve interrumpida por la noticia del hundimiento del Belgrano, dando fin a la posibilidad de una salida diplomática (Rice y Gavshon, 1984).

¹⁵ La imagen pública de Thatcher previa a la Guerra de Malvinas se encontraba en una situación delicada debido a diversos factores, la situación económica, entre otros (Rice y Gavshon, 1984).

¹⁶ Bastardilla en el original debido a que se trata de una didascalía.

¹⁷ Karl von Clausewitz propone la noción de “fricción” para referirse a las diferencias que se producen entre la guerra como plan abstracto, previo a la batalla, frente a las condiciones que se dan y se desarrollan en la práctica.

¹⁸ El seleccionado argentino de fútbol -como campeón defensor tras el Mundial del 78- juega el partido inaugural del torneo el 13 de junio, un día antes de la firma de la rendición en la guerra. El partido concluye con derrota argentina.

¹⁹ Sandoval y Flaghertie no son encarnados por el actor, pero reciben un lugar central dentro del relato del orador.

²⁰ Resuena en esta instancia a su vez el fútbol como herramienta del poder. Cabe recordar que tanto el Mundial de 1978 como el de 1982 fueron aprovechados como acontecimientos mediáticos con el fin de distraer la mirada de la sociedad argentina de hechos escandalosos como las desapariciones.

EL PROCESO

En busca de un autor dramático

Betiana Lombi

*“El teatro es poesía
que se levanta del libro y se hace humana.
Y al hacerse humana,
habla y grita, llora y desespera”.*
(Federico García Lorca)

Una novela puede generar en quien lee tantas imágenes visuales y sonoras que pareciera acercarse a otras formas de representación, prácticamente del orden de lo dramático. Esto es lo que me ha ocurrido al leer *El proceso* de Franz Kafka, novela que propone una relación directa con la espectacularidad, el cuerpo y el juego, puntos álgidos para el teatro. Entonces, la siguiente ponencia que surge desde una propuesta de trabajo en el marco del Seminario de Literatura Europea de 2015 (UNCo), intentará confirmar la siguiente hipótesis: la teatralidad en el discurso de *El proceso* de Kafka. Para ello, abordaré textos que teorizan sobre el discurso teatral y la adaptación, la novela misma¹ y la reciente adaptación del dramaturgo argentino Alejandro Finzi (2016).

Claves para la adaptación teatral

El lector de una obra literaria, claro está, puede y debe involucrarse en la construcción de sentidos, dicho de otro modo, en la obra hay mucho que se dice, pero también hay otro tanto para reponer desde la subjetividad lectora. Por ello, y centrándome en la novela que nos convoca, en este apartado me propongo destacar aquellos aspectos que aproximan la narración a la representación escénica. Existe un equilibrio en la estructura de signos que forman una representación. El teatro es una acción temporal de varios códigos simultáneos y heterogéneos, lo cual le otorga la

característica móvil. La novela *El proceso* se constituye como una narrativa en la que lo visual -sea gestual, lumínico- o lo sonoro también es reconocible y separable del conjunto para ser analizado.

Por esta razón, considero que solo se termina de completar la interpretación de esta novela cuando se concibe como texto dramático. A modo ilustrativo, seleccioné algunos indicadores que se pueden leer desde esta perspectiva.

En primer lugar, se pueden observar los diversos pasajes de la obra de Franz Kafka en los que se exponen numerosos aspectos acerca del hacer, de ocultamientos, de sombras y de seres que están fuera de cuadro a los que se alude y que apenas se insinúan. Un paradigmático es el del Juez de la causa, al que conocemos de modo casi secreto mediante un cuadro de Tittorelli: la voz narrativa observa a “un hombre grueso con abundante barba negra, que le subía por las mejillas [...] estaba tratando de levantarse con gesto amenazador” (Kafka, p. 155) y añade el pintor: “los señores son vanidosos [...] cada uno tiene prescripto estrictamente el modo en que debe hacerse pintar” (Kafka, p. 156). También la madre de Josef es uno de los personajes apenas bosquejado desde la palabra, inclusive en uno de los fragmentos que están fuera del cuerpo de la novela (omitidos en la edición final): a K “siempre lo había repelido [...] la ternura de la madre que vivía aún, medio ciega, afuera, en la pequeña ciudad inalterable” (Kafka, p. 269) y le dedica un capítulo externo completo, “Visita a la casa de la madre” (p. 283), construcción sintáctica en la que el núcleo es la casa y no la persona ni su relación. De este modo, estos personajes se instituyen como entes fantasmagóricos² que van ocupando espacios de manera ilusoria que pueden transformarse en halos y voces.

En segundo lugar, los personajes se hacen carne en los actores y en cada re-presentación se juega una nueva red de significados que surgen y reverberan frente al espectador como fantasmas, como máscaras fugaces. Esta idea se liga directamente a la falta de identidad que subyuga al personaje de la novela. Ya en la

misma trama narrativa, K desaparece y aparece para los demás y para sí mismo. La Ley ha urdido una trama escenográfica que le impide ser lo que él deseaba, aunque más no sea una fachada social: no es ni un hombre, ni un dependiente, menos un amante. Para ilustrar esta idea, me detendré en la presentación ante los juzgados de K. Una memorable acción en que el protagonista es confundido por otro, tratando de imponérsele una máscara de otra profesión, por un “pintor de brocha gorda” (Kafka, p. 48). En esta situación vale resaltar que la escena se acerca a la clásica comedia de enredos o al Teatro del Absurdo de los años cuarenta del siglo XX, corriente que abreva en el Existencialismo. Entonces, puedo arriesgar que el texto kafkiano podría resultar un precursor de este tipo de representación en la que lo absurdo de la existencia impregne al personaje que debe vivirla, y en la que sea el espectador quien capte lo subrepticio.

Para continuar el recorrido con la acción y el verbo, escojo las palabras del teórico Jorge Dubatti (2011):

Como el nombre lo indica, actor es el que lleva adelante la acción, una acción con su cuerpo, que sólo puede ser física o físico-verbal, nunca puede ser sólo verbal. (p. 33)

Esto es vinculable directamente con la oratoria de K en su primera audiencia dado que, de ser utilizada esta escena como parte de una adaptación teatral, se establecería una doble mirada de espectador: la del auditorio propio del proceso y la del público mismo que asiste como cuarta pared. Es un convivio³ multiplicado como cajas chinas: un espectador dentro de otro espectador, donde los actores ponen su cuerpo. A su vez, al entrar K el espacio se reorganiza: toma un cuaderno de notas del Juez sin permiso, se ubica en el centro como si se lo hubiesen indicado -un director teatral-, elige a quiénes dirigirse, dividiendo al auditorio-fiscal en dos, los de la izquierda y los de la derecha. Desde ese lugar, -entendiendo “lugar” como un complejo: su historia biológica, su

historia social, su conocimiento parcial del lugar, los participantes- Josef habla de su proceso judicial como tal.

Solo se sintió perturbado por el silencio de la mitad izquierda de la sala, que se encontraba exactamente detrás de él [...] Reflexionó en lo que podía decir para conquistar a todos de inmediato o, en el caso de que esto no fuera posible, para conquistar también a los otros, al menos temporariamente. (Kafka, p. 48)

Es prácticamente el resultado de una “*performacia* escénica” a cargo de un actor, en la que confluyen el discurso, la proxémica (relaciones -de proximidad, de alejamiento, etc.- entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico) y la kinésica (movimientos corporales y de los gestos, no orales, de percepción visual, auditiva o táctil).

Extrapolación genérica: la adaptación de Alejandro Finzi

En el 2014, el profesor y escritor Alejandro Finzi tuvo a su cargo la tarea de transformar la obra narrativa, asunto del presente análisis, en obra representable teatralmente. Crear, fabricar, organizar una adaptación desde un texto en prosa, supone diversos grados de interpretación. Por una parte, Kafka eligió los personajes, los pensamientos y los espacios que deben transitar su novela. Esta última es el pre-texto que Alejandro Finzi, nuestro dramaturgo, tiene para fundar su interpretación⁴. Al mismo tiempo, para la concretización en las tablas existe un ante-texto que atañe a las características del género teatral⁵. “A la adaptación concierne tanto la escritura entendida como dramaturgia textual como aquella implicada en la construcción del artefacto escénico” (Finzi, 2005:71). A esto se suma la lectura, la actualización del director que puede estar atravesada por las dos anteriores, por dos

textualidades que pasarán a su *poiesis* final. Y, por su parte, el actor reelabora su texto al ponerle voz y cuerpo en la realización del texto dramático. Por último, esa conjunción de interpretaciones llega al espectador que lee desde su *background* toda la obra, en ese efímero hacer artístico interpretado e interpelado varias veces.

En principio, la lectura de la primera indicación escénica se refiere a las máscaras que permitirán el acotamiento en el número de actores. No obstante, no está librado al azar quién podrá representar más de un papel: “Si se elige esta opción, el actor que haga de Ordenanza, interpretará también al Fabricante. El abogado Huld será interpretado por el actor que tenga el rol de Tío Karl” (Finzi, 2016:37). Prácticamente, es la aplicación de la técnica del “fundido” (Finzi, 2006:105) pero no necesariamente de personajes sino más bien en los actores, lo cual provoca una confluencia de rasgos entre los personajes: siguen siendo dos pero en un solo cuerpo, bajo dos apariencias diferentes. Inversamente, la señorita Bürsner concentra las cualidades de ella misma más el futuro oficio de mecanógrafa de un abogado, es decir, el papel que en la novela cumple Leni la secretaria del abogado Huld, la cual no existe en el reparto de la obra dramática pero confunde al protagonista cuando va a entrevistarse con el apoderado:

Joseph K está solo frente a la puerta. La señorita Grüstner⁶ la abre.

Joseph K- ¡Señorita Grüstner!

Anna- ¿Señorita Grüstner? ¿Señorita Grüstner? Schh... No me llamo Grüstner. Soy Leni, secretaria dactilógrafa del Dr. Huld.
(Finzi, 2016:65)

Esta variación resulta pertinente debido a que las dos mujeres se sienten atraídas por el proceso judicial, por los acusados y, al igual que la Ley, confunde y se divierte con Josef K.

Al mismo tiempo, la escritura del dramaturgo no deja de ser poética, connotativa. Una indicación de la primera escena en

relación a un reloj señala: **“No sé a qué hora dejó de funcionar, ni cuándo, pero ahí está, sombrío, mintiéndonos, como si acaso el tiempo pudiera detenerse”** (Finzi, 2016:39). Entonces, la creación del texto para la representabilidad añade su carácter polisémico y portador de emociones en función de una necesidad del hacer: aunque no se lea, es importante para llevar adelante la elección de los materiales y su ubicación en el espacio de la comunicación dramática, para que ese signo poético del discurso se convierta en realidad, la enunciación. En esto se produce una coincidencia con el estudio de Jorge Dubatti:

(...) el teatro no comunica estrictamente: [...], el teatro más bien estimula, incita, provoca (Pradier), implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía. (2011:17)

En relación al sonido, también hay una directiva desde el autor teatral: “El campo sonoro tendrá un exhaustivo desarrollo a lo largo de todo el espectáculo” (Finzi, 2016:37). Es este fragmento el que le ha llevado a concluir a Fernando Frassetto, encargado de presentar el libro en la Universidad Nacional del Comahue, que lo sonoro propone la condensación de la obra narrativa⁷. Es una marca para sintetizar el agobio, la soledad del personaje y su desconcertante situación. Sumamos a la idea, la voz de Finzi:

Un texto teatral para mí es una partitura musical. Es decir, la composición del texto que tiene que respirar el actor, la puntuación respiratoria para el actor, es una notación musical, una notación pentagrámica. (Finzi y Bustos Fernández, 2015:72)

Y es aquel reloj, aparentemente estético, el que comienza a oírse una vez que la acción culmina, alumbrado y acompañado por el símbolo nocturno ya finziano.

La luz de la luna sólo puede iluminar ahora el inmenso reloj.
¿Acaso ese reloj, díganmelo ustedes, no es la mismísima luna

llena que ha estado siempre allí, colgada del cielo? El reloj, hasta este preciso instante, siempre detenido, comienza a funcionar y su tic-tac es todo cuanto se escucha. (*op. cit*, p. 85)

Entonces, podría pensarse que es otro el tiempo que vivió Josef, un tiempo onírico, burocrático, insólito, no mensurable con los artefactos ya creados, que se tiene en la historia de un solo hombre, del proceso de un año de un solo ser humano. Recién cuando finaliza ese lapso, comienza el tiempo de otros y tal vez un nuevo proceso legal.

Para cerrar este apartado, solamente algunas de las operaciones novedosas del texto del dramaturgo argentino se podrían enumerar del siguiente modo:

- Ampliación, entendida como “la reorganización del objetivo y función de un determinado personaje” (Finzi, 2006:79) a la par que constituye una “duplicación”, que se da a través de adjetivos opuestos, los cuales otorgan más relevancia al mismo en relación a la novela: una señora Grubach joven y otra senil. Este último aspecto descriptivo tampoco se encontraba explicitado por Kafka, aunque se soslayara.

- Palabra en acción. Los dichos de los personajes traen a escena la descripción de lo extraescénico. La palabra del personaje actualiza la acción y el espacio. Por caso, tenemos el siguiente diálogo durante la notificación del arresto:

Joseph K- ¿Al Banco? ¿Cómo puedo ir al Banco si estoy detenido?

[...]

Inspector- No ha entendido. Por supuesto que está arrestado. Esto no impide que vaya a su trabajo. (*op. cit*, p. 47)

En conclusión, el texto que creó nuestro escritor propone explícitamente las claves para la adaptación escénica en todo lo

que concierne al acontecimiento, el cual integra “el discurso verbal, gestual, espacial, de la imagen y del campo sonoro” (Finzi, 2006:90) y pone en evidencia la complejidad del lenguaje en la obra teatral, donde lo que parece a veces es y no es, juega en el límite y el intersticio de lo posible y comunicable.

A modo de cierre: un Kafka, varios géneros

El proceso como novela del siglo XX deja entrever posibilidades de ser parte de un proceso adaptativo teatral, como se ha visto en la versión de Alejandro Finzi. Cabe destacar que en lugar de pensar la obra kafkaiana como el punto de partida interesa más ver qué posibilidades ofrece de ser transmutada en otro género literario⁸. En ello reside la plasticidad del código lingüístico en la narración en cuestión. Por esta razón, no se pueden leer las operaciones de Finzi bajo los tensos opuestos de la deformación o traición *versus* la fidelidad de la novela, sino como la búsqueda y la construcción de un código que habilite a la creación *poiética* teatral, a la creación de una geografía escénica diferente, recontextualizada.

En este punto es menester referirnos a las palabras de Jorge Dubatti que abren la edición de Alejandro Finzi acerca de qué puede aportar una adaptación teatral de un clásico, y quedarnos con una que atañe a mi profesión docente, la de propiciar la “divulgación didáctica” de una obra que puede resultar muy extensa en términos de la velocidad y poca determinación para la lectura de una novela sólida en este presente de tiempos líquidos⁹, en los que el sujeto a enseñar o compartir caminos literarios vive constantemente hiperconectado y esperando lo imprevisible, aunque no sepa bien cómo resolver lo emergente. Por eso, el código teatral puede mostrar una variante y una posibilidad pedagógica; no obstante, quien conozca la versión kafkiana podrá revisar y enriquecer su lectura y el convivio. Inclusive, de no conocerla,

puede despertar el interés por el texto de partida con el que el escritor teatral trabajó. De esta manera, puedo considerar que Alejandro Finzi actuó como un mediador-interventor en diversos niveles: entre los géneros literarios, entre el público y Franz Kafka y, por último, entre las temporalidades de las obras ya que entre ellas, media aproximadamente un siglo.

De este modo, y como he tratado de demostrar, la obra kafkiana no se encierra en una frontera genérica sino que se descentra, desplaza y desterritorializa hacia la zona de la actuación y el convivio. Retomando a García Lorca, el teatro se levanta del texto fuente de Kafka, Finzi lo recoge, lo metamorfosea artesanalmente y lo devuelve en su versión poética a la humanidad, casi como un monumento desde y para las tablas del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

BAUMAN, Zygmunt (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*, México: Libros de Godot. Recuperado de:

<https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccion3b3n-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>
(20/06/2015).

----- . *Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina*. Recuperado de

<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm> (10/05/2016).

----- . “Cultura teatral y convivio”, en <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm> (Recuperado el 13/07/16).

FINZI, Alejandro (2006). *Repertorio de técnicas de adaptación*. Córdoba: Ediciones del Boulevard.

----- (2016). *El proceso* (teatro): Córdoba: Alción Editora.

FINZI, Alejandro y María Amelia BUSTOS FERNÁNDEZ (2015). “Conversación con Alejandro Finzi: una entre- vista al misterioso proceso de su producción dramática”, en Revista *Barda*, Año 1 - Nro.1- Septiembre: en <http://www.cefc.org.ar/revista/wp-content/uploads/2015/10/Bustos-Fernandez.pdf> (Recuperado el15/11/06).

KAFKA, Franz (2012). *El proceso*. Buenos Aires: Ed. Colihue.

LAPLANCHE, Jean y Jean Bertrand PONTALIS (1974). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.

VEDDA, Miguel (2012). “Introducción”, en Kafka, Franz. *El proceso*. Buenos Aires: Ed. Colihue.

NOTAS

¹ La versión escogida para ejemplificar es la de editorial Colihue, Buenos Aires, 2012.

² En el diccionario de Laplanche y Pontalis se define a “Fantasma” como “escenificación imaginaria en la que se halla presente el sujeto y que representa en forma más o menos deformada, por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente”. Probablemente, sea esa madre ausente desde lo afectivo para el autor checo, Julie Löwy.

³ “El acontecimiento convivial: Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo”. Dubatti <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>.

⁴ La obra de este escritor fue escrita en 2014 y puesta en acto en agosto de 2015 en el Teatro La Aduana de San José de Costa Rica. A los fines de este trabajo, antes de la edición en papel del corriente año, amablemente, el autor me envió su trabajo en formato digital.

⁵ “El ante-texto está allí como marco operatorio y fuente de instrumentos de un sistema dado”. (De Toro, p. 59)

⁶ Nótese la semejanza gráfica con el apellido de la señorita Bürstner. Incluso, en la primera versión que pude leer aparece bajo el nombre de “Anna”.

⁷ La presentación del libro se llevó adelante en el marco del Segundo Coloquio Internacional “Literatura patagónica y esencialismo estratégico: ficciones fundacionales y ‘literatura regional’ en el siglo XXI”, el día 04/10/16, en la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén Capital.

⁸ También existe al menos una versión teatral de su novela corta: *La metamorfosis: adaptación teatral de la obra de Franz Kafka* (Tufic Marón Rage, Ediciones Teleta, 1959).

⁹ Retomo la idea de Zygmunt Bauman en su texto *Modernidad líquida*.

HAMLET EN EL ANFITEATRO DE ALEJANDRO FINZI

Drama aplicado/teatro aplicado e intertextualidad shakesperiana en Neuquén

Jorge Dubatti¹

Hamlet en el Anfiteatro (2012), de Alejandro Finzi, constituye un caso singular en la historia de las apropiaciones y reescrituras que el teatro argentino realiza de los textos de William Shakespeare, problemática que venimos investigando en la Universidad de Buenos Aires, a través de los lineamientos teóricos del Teatro Comparado, con vistas a componer una cartografía shakesperiana de la Argentina y Latinoamérica².

Por su doble dimensión de literatura dramática y acontecimiento performativo (en su sentido de subversión de la representación, Prieto, 2017) dramaturgia y espectáculo, *Hamlet en el Anfiteatro* es al mismo tiempo un drama aplicado (*applied drama*) y teatro aplicado (*applied theatre*), en el sentido en que usan estos términos Helen Nicholson (2005) y Joseph A. Obermueller (2013). Para Nicholson la tendencia “aplicada” consiste en:

(...) forms of dramatic activity which primarily exist outside conventional mainstream theatre institutions, and that are specifically intended to benefit individuals, communities and societies. (2005:2)

Obermueller sintetiza:

Applied Theatre, very simply put, is an application of theatre in the real world (or outside traditional theatrical contexts) that can be observed. (2013:8)

Usamos el término “aplicado” para identificar un teatro puesto al servicio de una causa política, social y/o cultural concreta, un teatro que establece un vínculo de ancilaridad con algún acontecimiento externo que lo excede, lo inspira y con el que

quiere colaborar. Como ha señalado María Fukelman (2017:55-73), el teatro aplicado se vincula, al mismo tiempo, con la tradición del “teatro útil” en la Modernidad (Redmon, 1991) y con las prácticas de la liminalidad³.

Nos interesa en esta ponencia destacar algunos procedimientos intertextuales⁴ sobre el teatro de Shakespeare de los que se vale Finzi para la escritura de su drama aplicado, y que se trasvasan al texto espectacular por la puesta en escena, en la que el mismo Finzi participó.

La defensa del Anfiteatro como causa

El texto dramático y su única representación se generaron en mayo de 2012 como inmediata respuesta político-cultural-artística a una violenta iniciativa de la Municipalidad de Neuquén. A fines de abril el intendente Horacio “Pechi” Quiroga dio la orden de tapar, rellenar, sepultar el Anfiteatro del Parque Central con escombros y tierra. Finzi pone en boca de uno de los integrantes del coro de excavadores, a manera de prólogo shakesperiano dirigido al público, el relato de los acontecimientos:

Un triste día de fines de abril de este año de 2012, el intendente de Neuquén, capital de los Derechos Humanos, capital de la cultura patagónica, mandó tapar con escombros y tierra el Anfiteatro del Parque Central... (p. 5)

Al día siguiente de la acción municipal, se produjo una espontánea movilización social: artistas y vecinos, indignados, se congregaron para repudiar la medida e iniciar comunitariamente las tareas de desenterramiento. La obra también lo cuenta en las palabras iniciales del personaje prologuista:

Los artistas de la ciudad dejamos nuestros zancos, nuestras guitarras, la pluma, los pinceles y el bombín, para tomar picos

y palas y recuperar lo que a todos ustedes pertenece por igual. (p. 5)

Otros dos personajes excavadores, Marcelo e Iván, volverán enseguida sobre el tema cuando vean acercarse a Hamlet: “¡Otro vecino más, muy bien! ¡Van sumando! ¡Más somos, más rápido terminamos!” (p. 6).

Se han escrito trabajos y testimonios sobre el acontecimiento: Juliana Betancor (2014), Pablo Frizán (2016), Esteban Picasso (2014), son artistas y universitarios que participaron en la movilización y dejan registro de ella. Finzi y la científica Laura Vega, su esposa, se sumaron inmediatamente a las acciones populares (Betancor, pp. 341-342). Una semana después, el dramaturgo ya tenía escrita *Hamlet en el Anfiteatro*. La escritura del texto aparece fechada en la edición de *Cuadernos de Picadero*: “Neuquén, 4-6 de mayo de 2012” (p. 8).

El 13 de mayo de 2012 se realizó una única representación del texto en el Anfiteatro, a la manera de las experiencias *site specific* (Pérez Artaso, 2017), organizada por integrantes de la Escuela Superior de Bellas Artes. Entonces “la arena central se encontraba descubierta aproximadamente en un sesenta por ciento” (Picasso, p. 330). Finzi actuó como parte del coro de los excavadores: “con una enorme nariz de payaso ofició de presentador”, recuerda Frizán (p. 10). La función debió hacerse con una precaria e improvisada iluminación, ya que la Municipalidad cortó las luces de ese sector del Parque para dificultar, o acaso impedir, la realización del espectáculo. Contra viento y marea logró concretarse:

Nos valimos de celulares, encendedores, un tacho de luz de baja capacidad y la lámpara de una filmadora que registró todo el momento. (Frizán, p. 10)

El Anfiteatro, que puede albergar unas setecientas personas sentadas (Picasso, p. 329), tiene al menos un doble valor histórico-cultural para la ciudad de Neuquén: vale en sí mismo, como espacio público de reunión social y actividades artísticas (el texto teatral lo define como “espacio de creación, libre y solidario. Corazón de la alegría y reino de la imaginación”, Finzi, 2016:5); y por la base histórica de su locación, que remonta a la génesis urbana de Neuquén, ya que el Anfiteatro se construyó en “la fosa de maniobras del ferrocarril, casi piedra fundamental de la ciudad” (Frizán, p. 9).

Intertextualidad shakesperiana

Shakespeare aparece en el texto dramático desde el título. Finzi juega deliberadamente con un efecto ambiguo: el título parece sugerir que se trata de una crónica, una crítica teatral o un ensayo sobre una presentación de la obra *Hamlet*, de Shakespeare, en el Anfiteatro. En tanto Finzi, además de dramaturgo, es investigador-artista y académico de la Universidad Nacional del Comahue y escribe frecuentemente artículos, es posible pensar que se trate de un ensayo. Esa lectura del título es complementaria con la función que cumple el Anfiteatro y revela la necesidad de su existencia: un lugar donde hay actividad artística, donde el vecino podría encontrarse al aire libre con la representación de una obra clásica. Sin embargo, pronto advertimos que estamos ante una breve pieza teatral, no ante un ensayo, y que el Hamlet al que hace referencia el título no es toda la obra (de hecho no está en bastardilla ni entre comillas, como es común en el sistema de notación), sino solo su personaje protagónico. Hamlet “visita” (p. 5) el Anfiteatro. Al mismo tiempo, Hamlet está en contexto (un teatro) y fuera de contexto (en el Parque Central de Neuquén, en la Patagonia). Siguiendo a Martínez Fernández (2001:94), se trata de una des-contextualización y re-contextualización del personaje.

Como un artista o un vecino neuquino, Hamlet se moviliza hacia ese “corazón” que se ha convertido, ahora más que nunca, en un centro de convocatoria. Frente al atentado a la cultura neuquina, nada menos que la criatura shakesperiana se hace presente para sumarse a la movilización. La fuerza de la imagen es tal que podemos imaginar que, tras la “visita” de Hamlet, se sienten convocados por este centro de energía muchos otros personajes del teatro argentino y universal.

A la manera pirandelliana, con un artificio de la poética teatralista y el trabajo con la autorreferencia teatral⁵, el personaje de Shakespeare se autonomiza del texto de su autor, cobra vida y voluntad propias, dice palabras que su creador no escribió, salta de las páginas de “un libro de Shakespeare” que se supone alguien ha dejado olvidado en un banco del Parque Central (p. 6), pero que luego es encontrado por Marcelo entre los escombros, como libro enterrado (p. 8). Hamlet sale del libro “a dar una vuelta” (p. 6) y acude al escenario que artistas y vecinos están recuperando. Resulta cómico ver cómo Hamlet se reconoce parte de “un libro de Shakespeare” (p. 6) o más tarde propone que se llame a su propio autor (p. 8) para que explique el sentido de su personaje.

Inicialmente Hamlet cree que está viendo a los “sepultureros” del cementerio en el comienzo del Acto V, cuando se produce su regreso a Elsinore. Metateatral, autorreflexivamente, el mismo personaje cita el texto para justificar su interpretación de lo que pasa: “En el libro, fíjense: la primera escena del Acto Quinto. Ahí llego yo en compañía de Marcelo y otro más” (p. 6). Pero con el desarrollo de la intriga Hamlet se transformará en un excavador más: “¡El trabajo continúa! (*Y todos, entonces, retoman la labor.*)” (p. 8). Anfiteatro enterrado/libro enterrado/personajes enterrados: Finzi afirma que la medida municipal es un ataque brutal al arte, a la ficción, a la imaginación poética y contribuye con la obra a la defensa de los valores de la cultura. La convención teatralista, pirandelliana, elegida por Finzi adquiere así una relevante

dimensión de metáfora epistemológica (Eco, 1984:88-89): el personaje se autonomiza como símbolo de la revuelta del arte frente al ataque municipal, símbolo del arte que enfrenta a la arbitrariedad del poder político estatuido. Como demuestra *Hamlet en el Anfiteatro*, el arte, cuando lo atacan, adquiere una fuerza agregada y sale a defenderse, desborda el libro o la puesta y gana una vida más amplia en la que las fronteras entre arte y realidad se desdibujan.

Por otra parte, el título enmarca ya una convención que tendrá potencia constructiva a lo largo del texto, como enseguida veremos. Se trata de la conexión comparativa y contrastiva de dos series territoriales, al mismo tiempo diversas y complementarias: Hamlet/Anfiteatro, es decir, el tiempo de Shakespeare/la contemporaneidad de Finzi, la Inglaterra isabelina/la Neuquén del siglo XXI. Por extensión, el arte/la vida cotidiana, o también: la imaginación/la realidad social y política concreta. Toda presencia del texto de Shakespeare en la obra de Finzi adquirirá esa dimensión particular de la co-referencialidad (retomando a Rozik, 2014), verticalizada a su vez por el *site specific*, ya para generar un efecto cómico (*quiproquo*, malentendido, el tomar una cosa por otra) o marcar coincidencias, puentes y diferencias entre territorios.

La segunda referencia shakesperiana es una cita, a manera de epígrafe:

Si alguna vez hubo un lugar para mí en tu corazón,
Renuncia a ese reposo que ahora ansías
Y vive, vive, respirando la amargura del mundo alrededor
Para que puedas contar mi historia. (p. 5)

Finzi precisa la procedencia de la cita al final: “*Hamlet*, Acto V, Escena 2, de William Shakespeare”. Efectivamente, se trata de los versos 298-301 de dicha escena (Shakespeare, 1991:687), casi sobre el cierre de la tragedia. Hamlet agonizante, pide a Horacio

que no se mate y sirva de testigo de lo sucedido. En el nuevo contexto aplicado, la voz de Hamlet parece transfigurarse, animísticamente, en la voz del Anfiteatro y, por extensión, en la voz del Arte como genérico: el Anfiteatro, el Arte instan a Finzi, a las artistas y los vecinos (quienes asumen el lugar del interlocutor Horacio) a salir de su tranquilidad cotidiana y movilizarse para contar la historia del violento ataque municipal y mantenerla en la memoria. El texto de Finzi preservará viva la memoria de los acontecimientos para que no puedan repetirse ni multiplicarse. Hay que poner esta cita, y su implícita interlocución, en conexión con la dedicatoria inmediatamente siguiente en el texto: Finzi ofrece su pieza “A los artistas que recuperaron el Anfiteatro del Parque Central” (p. 5). También hay que enlazarla con las dos citas finales de Shakespeare, que analizaremos enseguida. Drama aplicado, teatro aplicado a una causa, *Hamlet en el Anfiteatro* celebra el compromiso movilizador, la acción social política en tanto es impulsada por los valores e intereses de la *pólis*. “Vive, vive, respirando la amargura del mundo alrededor”: Finzi piensa un arte integrado a la vida, por más amarga que sea, lejos del aislamiento de la “torre de cristal” y del elitismo, un arte imbuido en el propio contexto.

La primera situación teatral reenvía al cementerio de la Escena 1 del Acto V (Shakespeare, 1991:682-685), como el mismo Hamlet se encargará de explicitar (p. 6), a la manera de los intertextos marcados (Martínez Fernández, 2001:96). Finzi juega con el paralelo entre los sepultureros de *Hamlet*, que están desenterrando unos huesos (entre ellos, los de Yorick, bufón del rey) para habilitar la tumba donde será sepultada Ofelia, y el coro de los excavadores que están liberando al Anfiteatro de tierra y escombros. Todos, personajes shakesperianos y excavadores neuquinos, con palas en las manos. Como en el texto de Shakespeare, que abren Clown I y Clown II, se destacan del coro dos excavadores: Marcelo e Iván. Por la condición de “bufones” de los

sepultureros shakesperianos⁶, los excavadores de Finzi llevan nariz de payaso (p. 5), lo que explicita su condición de artistas. Pero Finzi establece ese paralelismo para marcar una diferencia sustancial: aunque todos cumplen con la acción de desenterrar, pala en mano, los excavadores no se reconocen como “sepultureros” (p. 6); por contraste, Finzi enfatiza que están salvando al Anfiteatro. El intertexto parte de una coincidencia en el desenterramiento, pero al mismo tiempo invierte el sentido radicalmente. El coro de excavadores trabaja no para la muerte, sino para la vida.

Es importante destacar que la canción que interpreta el coro mientras trabaja (“Mañana en mi ventana...”), que abre y cierra la obra, no procede del corpus shakesperiano sino que es creación del mismo Finzi, como nos ha señalado en una entrevista:

¿Conocerás el libro de Auden sobre la música en Shakespeare?
Bueno. ¿Figura la canción en el repertorio de El Cisne? No. Esa letra es de mi autoría y la melodía desapareció en el otoño neuquino, aquel atardecer inolvidable⁷.

Dentro de esa situación inicial, Finzi incluye otro intertexto en función lúdica. Cuando Marcelo e Iván ven aparecer a Hamlet, se preguntan si es “algún funcionario municipal” o “el intendente” (p. 6). Marcelo interroga: “¿Es o no es?” (p. 6), en evidente reelaboración, en otro contexto ficcional, del “*To be, or not to be; that is the question*” (*Hamlet*, Acto III, Escena 1, v. 58, edición de la Oxford University Press, 1991:669).

Finzi juega cómicamente con el contraste de territorialidades: así como Marcelo e Iván se sorprenden de su ropa y su aspecto, Hamlet no entiende de qué hablan cuando oye los términos “intendente”, “Neuquén”, o la locución “Éramos pocos y parió la abuela” (p. 6). En el sentido contrario, entiende a Iván cuando este cita la expresión latina *Vulnerant omnes, ultima necat* (Todas hieren, la última [hora] mata), que seguramente Iván ha tomado del contexto religioso y que acaso no comprende, pero que

le sirve para demostrar (*quiproquo* cómico) que Hamlet “es” el intendente.

El *quiproquo* se multiplicará enseguida por los nombres coincidentes entre los personajes de *Hamlet* y algunos de los excavadores neuquinos, en el juego con el cruce de las series territoriales. Para favorecer este procedimiento Finzi se permite una licencia que lo aparta del hipotexto: le hace decir a Hamlet que “en el libro, fíjense: la primera escena del Acto Quinto. Ahí llego yo en compañía de Marcelo y otro más” (p. 6). En verdad en el texto de Shakespeare, Marcelo no aparece en esa escena del Acto V junto a Hamlet, sino Horacio⁸. Finzi combina deliberadamente el cambio del nombre del personaje con otro artificio: Iván empieza a resumir la historia de Hamlet en alguno de sus acontecimientos principales. Cuenta que “a este pobre hombre le mataron al padre”, y se refiere a continuación, breve, coloquialmente, a los hechos que involucran a Claudio, al fantasma del Rey, a Ofelia. Cada referencia va generando un nuevo *quiproquo*, potenciado por la co-referencialidad. Cuando Marcelo se entera de la muerte del padre de Hamlet, recurre a su propio imaginario territorial para entender lo sucedido: “¿Y cómo fue? ¿Un ataque cardíaco leyendo el recibo de jubilado, tratando de cruzar la multitrocha...?” (p. 7). Así como antes Marcelo, Claudio será confundido con un excavador, lo mismo le sucederá a Ofelia. Marcelo pregunta si Ofelia murió en el Río 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? (p. 7)

En un sentido inverso y complementario, el *quiproquo* hace que Hamlet identifique a Ofelia con una excavadora, y al ver que está viva, que no se ahogó, la persigue para declararle su amor. La Ofelia neuquina lo rechaza: “¿Quién es este tipo? ¡Sáquenmelo de encima! Por favor. Qué le pasa. ¡Degenerado!” (p. 7). Finzi genera

comicidad confrontando territorialidades, y sostiene al mismo tiempo que los argentinos somos parecidos y muy diferentes a las criaturas shakesperianas. ¿Qué es un fantasma para los neuquinos? Marcelo afirma: “¡Si los fantasmas no existen, por favor! Hay uno en la Torre Talero, dicen, pero vaya uno a saber...” (p. 7).

No solo está presente el intertexto de *Hamlet*, sino también la historia de sus interpretaciones. Uno de los tópicos de la lectura hamletiana que regresa a la pieza de Finzi es la pregunta por la “locura” del protagonista, su grado de fingimiento controlado o de enfermedad. Iván resume que “el Príncipe Hamlet se hizo pasar por loco con el objetivo de encontrar el momento donde cumplir con su padre y matar a Claudio”. Marcelo interroga: “¿Se hizo el loco o quedó ‘medio medio’...?” (p. 7). El mismo Hamlet duda qué responder y propone pirandellianamente resolver la inquietud de Marcelo yendo a la fuente: “¿Por qué no le preguntan al autor?” (p. 7).

En la referencia al libro “entre los escombros” (p. 8) resuena el intertexto de otra pieza shakesperiana: el libro enterrado por Próspero en el último acto de *La tempestad*, pero cambiado de signo por los nuevos sentidos de la contemporaneidad. Nuevamente Finzi invierte radicalmente el sentido del símbolo jacobino. Si Shakespeare, premoderno, monárquico y ptolemaico, considera que el libro debe ser enterrado porque al ser humano no le corresponde el saber sino ponerse en manos de Dios, porque lo mejor que puede pasarle es no acceder al conocimiento y concentrarse en la fe, en dirección contraria la cultura argentina (de raigambre moderna) ve en el libro sepultado bajo la tierra un símbolo negativo, recuerdo del horror de la dictadura, la represión, la censura, el oscurantismo totalitario y fascista.

Marcelo desentierra el libro al rescatarlo de los escombros. Una nueva cita de *Hamlet* se hace presente en el texto de Finzi, pero esta vez a través de la relación con el libro que hace Marcelo lector: “¡El mundo está fuera de juicio...! ¡Suerte maldita!... Que

haya tenido que nacer yo para enderezarlo” (p. 8). Se trata de los versos finales del Acto I de *Hamlet*: “*The time is out of joint. O cursed spite/That ever I was born to set it right!*” (vv. 189-190, 1991:663). Finzi realiza una traducción más libre de *out of joint*: “fuera de juicio”, o acaso se trate de una involuntaria errata de tipeado por “fuera de quicio” (traducción más cercana a la instrucción del original). La voz de Hamlet, en la co-referencialidad, se vuelve la voz del pueblo neuquino, que debe enfrentar al poder municipal. Así la pieza adquiere su potencia crítica y su sentido político aplicado.

Finalmente será Hamlet quien asuma la última referencia al texto shakesperiano. Le agradece a Marcelo por leer el fragmento antes citado (Acto I, Escena 5) y pide que vuelvan a recitarlo más tarde “en un tablado, en un Anfiteatro” (p. 8), es decir, que la obra de Shakespeare vuelva a ser representada. Apuesta a la repetición creativa de la ritualidad de representación del clásico. Pero cita luego otro texto de *Hamlet* vinculado a los artistas que llegan al castillo de Elsinor para la representación:

Señores, reciban a los artistas como se merecen. ¿Oyen? Que reciban el mejor trato, pues son el resumen y la crónica del presente! (p. 8)

Corresponde a la última escena del Acto II:

(*To Polonius.*) *Good my Lord, will you see the players well bestowed? Do ye hear? Let them be well used, for they are the abstracts and brief chronicles of the time.* (1991:668, en prosa en el original)

Costa Picazo traduce: “porque son el compendio y la breve historia de los tiempos” (2004:64). En el texto de Finzi, Hamlet remata la cita con “¡El trabajo continúa!” (p. 8), en referencia no solo al desenterramiento del Anfiteatro, sino también al trabajo del arte en Neuquén y en el mundo. Finzi expresa su reclamo final para

que el arte sea respetado por el poder político en Neuquén y el mundo. Denuncia que el mundo contemporáneo puede avasallar al arte, y que la sociedad necesita del arte y debe protegerlo. Hay que conectar esta última cita con la dedicatoria del inicio.

¿Por qué Hamlet? Porque Hamlet es consciente de la potencia política del teatro:

He oído decir

Que las personas culpables que presencian una obra de teatro,
Al sentirse impresionadas por el hechizo de la escena,
Que les ha llegado hasta el alma,
Han proclamado su delito. (Acto II, Escena II, 2004:66)

Hamlet sabe que “la obra es el lugar/Donde la conciencia del rey he de captar” (*ibídem*, 2004:67). Hamlet llama a su obra “La ratonera”: “¿Que cómo se entiende el título? Pues en forma figurada” (Acto III, Escena 2, 2004:86). En su carácter de drama aplicado y teatro aplicado, *Hamlet en el Anfiteatro* es “la ratonera” del contexto neuquino.

Por su condición *site specific*, que aprovecha el territorio real (espacio material y dimensión subjetiva) como espacio poético y tensiona esa relación entre mundo y *poíesis*, *Hamlet en el Anfiteatro* es una expresión de teatro liminal entre vida y arte, entre performance política y representación ficcional. Por eso el Anfiteatro es tan protagonista de la pieza de Finzi como Hamlet o los excavadores. Finzi trabaja con una variante del drama espacial, que Juan Villegas define por oposición a drama de acción y drama de personaje:

El drama de espacio entrega, predominantemente, un mundo a la contemplación del lector (...) incita a contemplar “sosegadamente” el mundo. La obra dramática de tipo espacial, conservando su posibilidad apelativa, más que un tenso dirigirse hacia el desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo. (1982:64)

Finzi se vale de la pieza como instrumento de revelación del Anfiteatro en tanto territorio social y artístico. El arte como una forma de ver mejor la realidad y, recursivamente, como una forma de construir y habitar la realidad.

En suma, por su poética *site specific* y liminal, de drama aplicado y teatro aplicado, por su reelaboración intertextual y sus juegos con la co-referencialidad y las relaciones inter-territoriales, la autorreflexividad y la convención consciente, la ficción y la performatividad, por su sentido político, *Hamlet en el Anfiteatro* constituye uno de los capítulos relevantes en la historia de la recepción de Shakespeare en la Argentina y Latinoamérica.

BIBLIOGRAFÍA

BETANCOR, Juliana, 2014, “¿Qué es Hamlet en el Anfiteatro”, en M. A. Garrido, dir., *Actas V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Víctor Mayol 1948-2007)*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, pp. 337-343.

DUBATTI, Jorge, comp., 1996, *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común.

-----, 2013, “Reescrituras de Shakespeare, política de la diferencia (hacia el 450° aniversario del nacimiento del autor de *Hamlet*)”, *Anuario de Estética y Artes*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, y Talleres Gráficos de Editorial Marín, Año V, Vol. 5, pp. 38-56.

-----, 2014, “Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente”, en Cristina Quiroga, comp., *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo - ATEACOMP* [Asociación

Argentina de Teatro Comparado], Buenos Aires, Leviatán, pp. 11-28.
-----, coord., 2016, *Shakespeare en la Argentina I y II, Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, año XIII, N° 28 y 29, mayo. Selección de los trabajos presentados en el *Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina* organizado por la Universidad de Buenos Aires en abril de 2014.

-----, 2017a, “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, María Ester Gorleri y Marisa Budiño, eds., *Actas XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina “La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo”*, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades (en prensa).

-----, 2017b, “Teatro matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”, en *Poéticas de liminalidad en el teatro*, J. Dubatti coord., Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 13-36.

ECO, Umberto, 1984, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

FINZI, Alejandro, 2016, “Hamlet en el Anfiteatro”, *Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional de Teatro, año XIII, N° 29, mayo, pp. 5-8.

-----, 2018, Entrevista realizada por Jorge Dubatti, 17 de junio (inédito).

FRIZÁN, Pablo, 2016, “Shakespeare en Neuquén: (In)voluntarios protagonistas”, *Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, año XIII, N° 29, mayo, pp. 9-10.

FUKELMAN, María, 2017, “Teatro aplicado/*applied theater* y liminalidad”, en *Poéticas de liminalidad en el teatro*, J. Dubatti coord., Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 55-73.

GASSNER, John, 1967, *Teatro moderno*, México, Editorial Letras S. A., Traducción de Andrés M. Mateo.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, 2001, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.

NICHOLSON, Helen, 2005, “An Introduction to Applied Drama”, en *Applied Drama. The gift of theatre*, Basingstoke, Inglaterra, Palgrave Macmillan, pp. 1-13.

OBERMUELLER, Joseph. A., 2013, “Development and Definition”, en *Applied Theatre: History, Practice, and Place in American Higher Education*, Virginia, Estados Unidos, Virginia Commonwealth University, pp. 6-16.

PAVIS, Patrice, 2016, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México, Paso de Gato. Traducción de Magaly Muguercia.

PÉREZ ARTASO, Ariana, 2017, “La toma del espacio para generar obra. Sobre la especificidad del acontecimiento teatral en experiencias *Site Specifics* participativas”. En *Poéticas de liminalidad en el teatro*, J. Dubatti coord., Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 153-167.

PICASSO, Esteban M., 2014, “El Anfiteatro de Neuquén y los espacios escénicos”, en M. A. Garrido, dir., *Actas V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Víctor Mayol 1948-2007)*, Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, pp. 329-336.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio, 2017, “¿Traducir performance? La representación subvertida”, en Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz y Anne W, Johnson, coords., *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Juan Pablos Editor, pp. 31-55.

REDMON, James, 1991, “Si la sal perdió su sabor: algunas obras de teatro ‘útiles’, dentro y fuera de contexto, en los escenarios

londinenses”, en H. Scolnicov y P. Holland, *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo XXI, pp. 86-117.

ROZIK, Eli, 2014, *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*, Buenos Aires, Colihue Teatro.

SHAKESPEARE, William, 1991, *The Complete Works*, Eds. Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press.

-----, 2004, *Hamlet*, Traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Colihue Clásica.

VILLEGAS, Juan, 1982, *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.

NOTAS

¹ Director del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

² Véanse Dubatti 1996, 2013, 2014, 2016, 2017a. Todas las citas de *Hamlet en el Anfiteatro*, de Finzi, se hacen por la edición de 2016.

³ Llamamos teatro liminal, opuesto al drama absoluto, a un teatro fronterizo con el no-teatro, con componentes dramáticos y no-dramáticos, diverso al teatro convencionalizado por la Modernidad. Para describirlo destacamos cinco ejes: revelación del convivio, convención consciente, hibridez, no-ficción, capacidad de absorción de materiales no teatrales (Dubatti, 2017b:28-29).

⁴ Para el concepto de intertextualidad, seguimos a Martínez Fernández, 2001:73-82. En un sentido amplio, comprendemos como intertextualidad “las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado” (p. 74).

⁵ Desde el punto de vista de la Poética Comparada, el teatralismo es la poética de la convención teatral expuesta y consciente. El teatro, a través de diversos procedimientos combinados jerárquicamente, pone en evidencia deliberadamente su entidad de artificio, de construcción, de lenguaje con reglas propias. El teatro se muestra en tanto teatro, la enunciación teatral se transforma en enunciado. Es una variante de la función metalingüística, radicalizada. Según John Gassner (*Teatro moderno*, 1967:126 y *passim*) el teatralismo se opone en su propuesta al “ilusionismo”, que persigue la ilusión de efecto de realidad (identificación de la verosimilitud artística con la verdad empírica). Patrice Pavis prefiere el término “autorreflexividad”: “Cuando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro)” (2016:48).

⁶ Sobre los bufones, véase observación de Costa Picazo en nota 97 de *Hamlet*, 2004:78.

⁷ Entrevista realizada por correo electrónico el 17 de junio de 2018.

⁸ Marcelo es, en *Hamlet*, uno de los oficiales que en la guardia nocturna ve al fantasma del Padre de Hamlet (Acto I).

“EL TEXTO CORPÓREO”

TALLER

(12 y 13 de octubre 2017)

IX Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina

Mariana Sirote

“En la danza, el cuerpo en sí mismo es el texto. El cuerpo como texto trae a la superficie el lenguaje del inconsciente. Coreografiar es escribir en el espacio”.

(Gabriele Brandstetter)

“La narración consiste por lo tanto en hacer cantar el material. Esa materialidad es indescriptible a priori... y es la narración a través de su forma, la que puede darle a ese magma neutro, un sentido. Narrar no consiste en copiar lo real, sino en inventarlo”.

(Juan José Saer)

Las palabras inquietan y motivan el movimiento, los textos afectan el modo en que nos movemos. En este Taller nos propusimos descubrir y desarrollar esas afectaciones entre el lenguaje de la palabra y el del movimiento. Así como trabajar en la transformación de ambos.

Los objetivos fueron asomarse a la investigación sobre el cruce de lenguajes a través de trabajar sobre el significado y la literalidad, sobre la sonoridad y su repercusión en el movimiento. Así como entender el proceso de abstracción.

Danza y Literatura

La danza y la literatura están vinculadas por una larga historia de relaciones y dependencias que se remonta a la Antigua Grecia cuando “el movimiento, el ritmo, el canto y la prosodia conformaban una única sinergia”¹. La dependencia de la literatura

se manifiesta también durante el s. XIX con el ballet romántico (“Giselle” de Théophile Gautier) y continúa hasta el siglo XX, en el que las obras coreográficas dejaron de crearse siguiendo el material literario, y en su lugar, así como sucedió con la autonomía respecto de la música, ya no se trató de traducir una historia al movimiento, sino que al trabajar directamente desde las energías del cuerpo, los materiales se comienzan a narrar como historias del cuerpo, y no como literatura bailada.

Pero no es mi objetivo historizar esa relación, sino establecer nuevos vínculos desde el lugar de la autonomía, como punto de partida para generar en la danza un mundo propio de estímulos y asociaciones. La propuesta es incluir en ese campo de las letras y la danza, diversos “integrantes” de la escritura, pertenecientes a la gramática y la sintaxis, para explorar la corporeidad de la palabra, darle a la lengua, la agilidad dinámica de un cuerpo vivo y proveerla de un espesor orgánico. Así como lo hace Jacques Derrida a través de estas contundentes y corpóreas metáforas, con las que propone cocinar y masticar las palabras, a fin de transformarlas.

(...) me sentí como arponeado por la literatura [...] flechas de metal o de madera, cuerpo penetrante de palabras envidiables, temibles, inaccesibles, aún cuando entraban en mí, frases de las que había que apropiarse y a la vez domesticarlas, engatusarlas, es decir amarlas inflamándolas, tal vez destruirlas, en todo caso mascarlas, transformarlas, cortarlas, forjarlas, incorporarlas al fuego, hacerlas volver de otra manera.

De la palabra al movimiento Letras en danza

El interés en descubrir y desarrollar relaciones entre el lenguaje de la palabra y el del movimiento me llevó a establecer

procedimientos de exploración específicos, que puse hace algunos años en juego con alumnos de danza, teatro y docentes de letras.

Los textos impactan en el modo en que nos movemos, tanto desde la sonoridad: el fraseo del movimiento, los niveles, la dimensión; como desde los sentidos: acciones, metáforas, imágenes a partir de las cuales “puede gestarse un tipo de movimiento, que a su vez potencie la poética de la que proviene, confiriéndole un discurso ‘en paralelo’ y dotándola de nuevos sentidos”.

Los ojos hablan,
Las palabras miran,
Las miradas piensan.
Oír los pensamientos,
Ver lo que decimos,
Tocar el cuerpo de la idea
Los ojos se cierran, las palabras se abren. (Octavio Paz)

En el dictado de talleres sobre esta temática, el trabajo se implementó a partir de la experimentación semántica, fónica y morfológica. Investigamos sobre el significado y la literalidad, sobre las formas y la sonoridad de las palabras, que provocan e impactan en el movimiento y sobre el “proceso de abstracción”². Se emplearon textos literarios en prosa y poesía, aunque también se recurrió a la escritura personal. Planteamos estructuras sintácticas y las relaciones posibles con las estructuras coreográficas. Se buscaron contenidos de la gramática y de las figuras retóricas para descubrir sus correlatos en la danza: las oraciones con las frases, los acentos con los impulsos, la puntuación con las pausas, los verbos con las acciones en el movimiento. A partir de lo cual pudimos verificar la transformación de ambos lenguajes deviniendo muchas veces en un nuevo formato al que podríamos llamar: texto corpóreo.

Nuestro propósito fue el de motivar la experimentación con el propio cuerpo, un proceso físico de construcción de

significados, una alternativa para articular e involucrar el cuerpo con el pensamiento. Una vinculación que propicia la indagación de las propias capacidades motoras y expresivas, en tanto y en cuanto, pueda concebirse la danza no para representar palabras, sino para crear nuevos sentidos. (Plan de Lectura del Consejo Provincial de Educación de Neuquén 2006)

Aclaración:

Debo decir que en absoluto soy especialista en letras, por lo que mi asomo a este campo tiene que ver con mi asombro por las palabras: Cómo inquietan y motivan el movimiento, cómo impactan y abren universos, emociones, fuerzas internas que generan relaciones corporales. Palabras con las que mantengo una íntima relación y que están presentes en muchas de mis obras.

Gesto, voz y movimiento

Ninguna palabra existe sin la corporeidad que la envuelve y le da carne. *“Los gestos son los tambores de agua de las palabras”* (proverbio tuareg). (Le Breton)

El trabajo combinado con la voz, el gesto y el movimiento, genera una forma particular de conexión entre los distintos recursos del campo compositivo, provocando en la danza, como decía al comienzo de este capítulo, una “fuerte impronta teatral y una dramaturgia que centra su atención en la corporalidad”.

El contenido emocional del sonido, en sus múltiples posibilidades (la emisión de fonemas, textos, canciones, etc.) interviene y repercute de manera especial en el cuerpo, en su gestualidad y en el movimiento. Esta manera articulada de trabajar en simultáneo los tres recursos, provoca un efecto “hacia afuera”, que tiene que ver con la proyección en tanto comunicación y

potenciamiento de la expresividad. E incluso, pero velado, provoca un efecto al interior, más auténtico, que tiene que ver con la aparición y producción de imágenes, emociones, recuerdos que habitan en ese sujeto, todos elementos que podrían sin dudas, formar parte de la Puerta QUIEN. Por la razón de compartir contenidos de varias puertas, es que me decido por ubicar a este nuevo tema, formando parte del último capítulo.

Propongo una serie de pautas de improvisación basadas en dos ejes de trabajo: el potenciamiento de la expresividad del movimiento a través de la emisión de la voz, tanto desde la respiración como desde la búsqueda del sonido proveniente de su fuente. Y por otro lado, la trascendencia hacia lo escénico desde la expresión cotidiana, aplicando las variaciones de espacio, tiempo, energía.

Relatoría Taller “El texto corpóreo”

Día Uno:

*Realizamos ejercicios de calentamiento en el piso.

*Durante una caminata comenzamos a buscar un pulso en común y a unirlo con números, luego sílabas y por último palabras de dos sílabas por cada paso.

*El texto de cada uno: Formas de recordarlo, de escucharse y de unirlo progresivamente con el movimiento.

Armamos una estructura de movimiento individual: camino, me siento, ruedo y me paro. Le agregamos el texto. Agrandamos la estructura con una entrada al piso, un gateo y una deslizada. Le agregamos el texto con el cuidado de hacerlo evitando la fragmentación y buscando la conexión orgánica y fluida entre palabra y movimiento.

De a dos: se tomaron de una mano y mientras mantenían los brazos tirantes, sintiendo el sostén del peso del cuerpo del otro en ese punto de las manos tomadas, tomaban aire y lo largaban al

bajar el nivel, en simultáneo o como un subibaja. Luego remplazaron el aire por el texto. Agregaron la mirada hacia afuera: misma acción, mismo texto pero mirando y diciendo el texto a otro compañero.

* Libre asociación de las palabras con el movimiento: Ejercicios que permiten observar cuál es la primera respuesta física al impulso de la palabra.

En una ronda con dos o más personas en el medio, los integrantes de la ronda van tirando palabras sueltas con suficiente velocidad como para que la respuesta física de los de adentro sea automática.

Observación: En general al comienzo de los ejercicios, el cuerpo reacciona literalmente, es decir representando a través de la mimesis, la palabra escuchada, o con movimientos estereotipados de las técnicas de danza. Esto sucede con alumnos de poca experiencia en la improvisación y recurren a imágenes convencionales que tienen en la memoria.

Podríamos llamar a esta primera reacción, periférica.

¿Cómo transformarla en otro tipo de reacciones?

Desde la escucha: a partir de la sonoridad de las palabras y no del significado. A partir de la sílaba acentuada.

Desde el cuerpo: reaccionar con una forma abstracta:

con un gesto

con un cambio de nivel

con un cambio de frente.

*Trabajamos la abstracción a partir de los verbos:

Extraemos tres verbos del texto y generamos tres movimientos.

Recursos aplicados para el proceso de abstracción:

-delimito el espacio

-elijo un nivel

-imprimo una energía particular

-lo realizo con una parte diferente del cuerpo

-determino una dimensión

-pongo en ritmo

Luego se agruparon de a tres y compusieron de acuerdo a la secuencia de cada uno. Intentamos adivinar los verbos al observar la danza, y surgieron NUEVOS VERBOS.

*Fuentes y emisión del sonido:

La función de las fuentes o resonadores es amplificar la conducción de la voz emitida, direccionando el aire a una parte del cuerpo determinada. Subjetivamente se tiene la impresión de estar hablando con esa parte del cuerpo. Son cuatro fuentes de sonido a las que se asociará con cuatro elementos: la tierra ubicada en la zona entre el pubis y el ombligo, la madera en el pecho, el metal en la glotis y el aire en la frente.

Trabajamos sobre la fuente de la tierra:

- Buscamos el sonido a partir de los rebotes de las rodillas para sentir la conexión de la pelvis con la tierra (ubicar la fuente entre pubis y ombligo). También cayendo desde parado a las manos, en el momento de la caída emitir el sonido. Por último cantamos juntos el himno desde ese sonido. Luego decimos el propio texto.

- Generamos una pequeña partitura de movimiento a partir de tres gestos personales, un movimiento de esconderse, un giro, una carrerita y un movimiento expandido en el nivel medio. Agregamos el texto con sonido de la tierra.

Día Dos:

*Realizamos ejercicios de calentamiento en ronda moviendo las articulaciones, respirando y largando aire con sonido: suspiro, luego la voz de la tierra.

*El texto de cada uno:

Abrir la ronda diciendo el texto y cerrarla tomando aire. Variamos velocidad y volumen de la voz.

Luego cada uno armó una pequeña serie de movimientos a partir de cuatro articulaciones, a la que le sumaron la canción. Cantaron su canción frente al público mientras hacían los pequeños movimientos, para potenciar el cuerpo lo hicieron llorando y luego riendo.

*Fuentes y emisión del sonido:

Trabajamos sobre el metal, buscando el sonido al sacar el aire como si fueran a empañar un vidrio y luego mandando el sonido desde la glotis. Lo buscamos también emitiendo sonidos con la boca cerrada (lengua hacia el paladar). Tomamos ese sonido para decir el texto.

En parejas: uno se desplaza muy lentamente, en nivel medio, y el otro elige momentos dificultosos que tengan que ver con el equilibrio, los pasajes de peso, los movimientos amplios, para tocarlo como aviso para que se detenga. Respirar en la detención y largar el texto con el sonido del metal. Vuelve a tocarlo para que continúe el desplazamiento.

* Bailarín y escritor: Para entender hay que estar en los dos lados...

Se agrupan de a cuatros personas: Una persona lee su texto a otra que le pone coreografía. Lo repiten varias veces hasta tanto la lectura como la danza tengan una clara definición de intensidad y ritmo.

En un segundo momento aquellos que bailaron, ahora ocupan el lugar de los que dicen su texto y viceversa.

En un tercer momento: Cada integrante del cuarteto repasa por separado su danza y su texto.

En el próximo paso, dos de ellos le bailan a otros dos y estos escriben el texto que la danza les sugiere. Invierten los roles.

Resultado que se muestra: un texto dicho e interpretado por la danza, luego se lee el texto que la danza originó. Lo mismo para cada integrante del cuarteto. Se realiza un análisis del proceso.

Diferencias y coincidencias en las percepciones. Enriquecimiento del texto y de la danza.

NOTAS

¹ “Márgenes. La danza en los umbrales de la literatura” de Roberto Fratini Serafide, en *Filosofía de la danza*. Universidad de Barcelona.

² El proceso de abstracción es un modo de alejarse de la imitación o “reproducción” fiel o verosímil de las acciones y de los significados literales, mediante el trabajo (transformación) sobre la forma, la calidad y todas las variables de energía, espacio y tiempo propias del movimiento.

HACIA LA PRAXIS DEL ESPECTADOR HISTÓRICO-REAL DESDE UNA FILOSOFÍA DEL TEATRO

Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires

En octubre de 2017, en el marco de las *IX Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En Homenaje a Cristina Mancilla)*, organizadas por la Universidad Nacional del Comahue, la investigadora Juliana Betancor presentó con estas palabras las *Narrativas expectatoriales en la Norpatagonia* que el lector tiene ahora en sus manos:

Con esta publicación la licenciada Alba Burgos Almaraz da espacio, voz y visibilidad a quienes son, en sus propias palabras, imprescindibles: los/as espectadores/as del hecho teatral.

Betancor señalaba que se podía observar en el campo teatral neuquino una tendencia a considerar “discursos menores tanto la crítica zonal como la devolución expectatorial”. Betancor afirmaba, con acierto, que este libro nacía de la voluntad de revertir esa tendencia, con el objetivo de “visibilizar esos discursos”. Y agregaba:

Estas narrativas expectatoriales son ni más ni menos que un aporte al campo cultural de la zona. Aquí se recogen experiencias de docentes y estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, del Instituto Superior San Agustín (Río Negro) y aún de experiencias en el Programa Formación de Espectadores del Instituto Nacional del Teatro. Como metodología se propone el registro escrito de lo que se conjuga cuando asistimos al teatro, aquello sin lo cual se hace difuso el sentido de la *poíesis*: nosotros/as, nuestros cuerpos, la espera, la expectativa y la conciencia de que algo pasa para

ser mirado.

¿Cómo nació, entonces, el proyecto de este libro, por qué el interés por la expectación? Alba Burgos nos contestó en una entrevista que realizamos en octubre de 2017:

La idea del libro surge a partir de la valoración del trabajo de estudiantes y profesoras integrantes del proyecto “Corpus donde mirar-nos. Teoría/praxis teatral”. Tal proyecto surgió en el Área de Formación General de la Carrera de Profesorado de Arte Dramático en la Escuela de Bellas Artes del Neuquén. Necesitábamos pensar las prácticas docentes y teatrales en la escuela. Se piensa en general un lugar para la teoría y otro para la praxis. Postulamos que están juntas. Al considerar la relación *convivio/poíesis/expectación* según la Filosofía del Teatro, nos identificamos con la pregunta: ¿qué hacemos en este espacio del que mira? Sabemos también que, en principio, la escuela nos “ve” (¿vigila?) cuando miramos. ¿De qué hablamos y cómo antes, durante y después de ver una obra de teatro? Atravesamos muchas crisis (con el auxilio de Juan Carlos Gené con sus verdades sobre el teatro), entre ellas, la de preguntar: ¿qué nos ocurre, cómo nos afecta la presencia de cuerpos en convivio? Se extienden luego los espacios: de la escuela al teatro, de la universidad al teatro, el teatro en el profesorado, una actriz expectando su propia obra, profesoras hablando de teatro. Todos los espacios atravesados de las palabras que nombran, y que luego narran sucesos en convivio. Ahora ocurre que teatristas nos llaman a los ensayos, a los estrenos, a funciones y nos dicen: “escriban, digan qué ven”.

¿De dónde provienen los materiales que integran este volumen? Alba Burgos, en la misma entrevista, nos señaló:

El proyecto Dramaturgia(s) de la Norpatagonia (Facultad de Humanidades), cuyo equipo integramos, abrió el espacio desde las prácticas de expectación en la Cátedra de Literatura Griega Antigua y Lengua y Cultura Griega (Departamento de Letras). Consideramos pertinente el registro de algunos trabajos realizados en otras instituciones mencionadas atendiendo a la entidad de espectadores que crean su propia versión del acontecimiento teatral. Las fuentes son, entonces, la Universidad del Comahue, la Escuela Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano, el Instituto Superior San Agustín y el Programa Formación de Espectadores.

Este libro pone en práctica las coordenadas de una Filosofía del Teatro, disciplina de la Teatrología que, en la acepción más raigal del término, es una Filosofía de la Praxis Teatral, un pensamiento producido desde una Razón de la Praxis, es decir, como ha señalado Mauricio Kartun, desde una reflexión sobre el “teatrar” del teatro a partir de la experiencia misma del teatrar.

La Filosofía del Teatro sostiene que el teatro es acontecimiento convivial-poético-expectatorial (según la síntesis del teatro-matriz, tesoro cultural de la Humanidad: convívio + *poíesis* + expectación) y, por lo tanto, hay que indagar ese acontecimiento desde la singularidad de su acontecer mismo, en el que lo que pasa no puede ser pensado desde una Lógica racionalista ajena a las dinámicas que impone el acontecimiento. *Ab esse ad posse* [si es, puede ser]: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y esta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. No se puede pensar lo que no acontece.

La Filosofía del Teatro busca una Razón Práctica¹. Lo que pasa en el teatro solo pasa en el teatro, en la construcción de su zona única de experiencia y subjetivación. Entender el teatro implica, en consecuencia, condiciones específicas de producción de conocimiento y validación, que surgen y son reclamadas por el mismo acontecimiento. Se necesitan una Epistemología, una Teoría, una Metodología que atiendan a esa singularidad. Una Epistemología de las Ciencias del Teatro, emparentada en muchos aspectos (no en todos) con una Epistemología de las Ciencias del Arte, en tanto como ha escrito Jean-Luc Nancy, hay artes (en plural) y no un único arte que las englobe a todas. La base empírica y la actitud radicante son fundamentales. Se trata de percibir y problematizar una diferencia del teatro, no de anularla.

El teatro es un acontecimiento territorial, de allí que el pensar teatral debe asumir una actitud radicante. Nos apropiamos libremente del sentido que otorga al término *radicante* Nicolas Bourriaud. El estudio consiste no en aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante en su territorialidad.

Estos materiales de una Filosofía de la Praxis Teatral reunidos por Alba Burgos son pensamiento cartografiado en la realidad de la territorialidad neuquina. La praxis teatral no solo incluye el poner mundos poéticos a existir a través de la dramaturgia, la dirección, la actuación, la iluminación, etc.; también implica expectar esos mundos, co-crearlos desde el ejercicio del espectador como parte inseparable de la función ontológica del acontecimiento teatral. Ser espectador es praxis teatral, por lo que pensar la expectación es Filosofía de la Praxis Teatral. Una de las dimensiones menos estudiadas de la complejidad del teatrar es la dinámica del espectador real, muchas veces imprevisible y sorprendente, como algunas páginas de este libro lo demuestran.

Podríamos construir *a priori* un sujeto espectador ideal, un modelo, consistente y riguroso desde el punto de vista lógico, que no entre en contradicción con los basamentos científicos racionalistas. Sin embargo, ¿ese modelo ideal cifraría las dinámicas del espectador real, histórico, en su encrucijada territorial, temporal, la contundencia del individuo que se sienta en la sala y crea/participa en la zona de experiencia convivial del acontecimiento desde la peculiaridad de su comportamiento, la contundencia de los individuos que construyen zonas de subjetivación plurales dentro del mismo acontecimiento, apropiándose de él? Si seguimos el enfoque de la Filosofía Analítica, no nos interesaría tanto “el” espectador como “este” espectador, “estos” espectadores que asumen conductas acaso únicas, impredecibles y que desafían la previsibilidad de la Lógica racionalista.

Justamente con este/estos últimos espectadores reales, concretos, particulares (“individuos”, según P. F. Strawson) venimos trabajando desde 2001 en el marco de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. A lo largo de 17 años de trabajo ininterrumpido, la EEBA se ha ido transformando en un espacio de (auto)observación de los comportamientos de los espectadores histórico-reales, así como en la plataforma de una Filosofía de la Praxis Expectatorial. De la misma manera, a través de las prácticas neuquinas, Alba Burgos y equipo se proponen pensar algunas cuestiones vinculadas a las prácticas de los espectadores, observadas empíricamente y que se trata de analizar sin perder su origen empírico.

El lugar del espectador en la zona convivial

En los últimos años se ha asistido a la reconsideración del teatro como acontecimiento. No se trata solo de un acontecimiento de lenguaje y comunicación. La base del acontecimiento teatral es la estructura ancestral de la reunión, el *convivio*, el fenómeno

humano de la cultura viviente en el que se genera una zona singular de experiencia(s) y subjetividad(es) colectiva(s). En el teatro, en una encrucijada de espacio y tiempo, se reúnen los artistas, los técnicos y los espectadores. Si cambian los espectadores, cambia el convivio, y en consecuencia cambia el acontecimiento. La relevancia del espectador en el convivio lo llevó a Eduardo Pavlovsky a imaginar esta situación en su obra recuperada *Camello sin anteojos*, no por ionesquiiana y absurdista menos reveladora:

EL DELEGADO: Las demás personas del público tampoco lo oyen. (*Pausa. Con voz fuerte.*) Yo soy el representante de todo el público. (*Se para y se sienta.*)

EL ORADOR: (*Sumamente confundido.*) ¿Ud. es el representante? ¿El representante del público?

EL DELEGADO: (*Se para.*) He sido nombrado hace dos días en votación democrática en el Sindicato del Público de Teatro. ¿O no sabe Ud. que nosotros también tenemos nuestro sindicato? (*Se sienta.*)

EL ORADOR: (*Confundidísimo.*) ¿Sindicato? ¿Representante del público?

EL DELEGADO: Sí, yo soy el delegado. He ganado en votación democrática el derecho de representar al público en todos los teatros de la ciudad. Tengo derecho (*Saca un reglamento.*) por nuestro artículo 142 inciso 8 a interrumpir la obra cuando quiera y las veces que quiera. (*Guarda el reglamento. En voz fuerte.*) Un derecho social. El público teatral ha logrado también el derecho de tener su representante, su delegado. (*Pausa.*) ¿Por qué? ¿Le parece mal?

EL ORADOR: (*Muy nervioso.*) No, no. Digo. Sí. Sí claro. Me parece correcto. Claro. Los derechos sociales. (Eduardo Pavlovsky, 2010:35-36)

Nadie va al teatro para estar solo. La reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar,

discutir con los otros. Es una reunión de cuerpo presente, aurática, territorial y efímera, que no se deja intermediar tecnológicamente por la televisión, la radio, el cine, la red digital o cualquier otro mecanismo que permita la sustracción del cuerpo presente. Hemos analizado las relaciones entre convivio y tecnovivio. El convivio es necesario e irrenunciable en el acontecimiento teatral; el tecnovivio, solo contingente. Si el convivio desaparece, se produce un cambio de paradigma, que reclama otra constelación categorial. En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico y del espectador. El teatro no se deja enlatar ni capturar con máquinas, de la misma manera que no se puede detener el tiempo. Esta singularidad del teatro (que hemos definido como “teatro-matriz”) lo hace único y uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad.

Sin espectadores no hay teatro. De la mano de la Semiótica y la Teoría de la Recepción, se ha asistido a una valorización de la presencia y el rol del espectador en el acontecimiento teatral. El espectador es un “co-creador”. Lo ha dicho Alfredo Alcón, desde una razón de la praxis sostenida por una vasta experiencia actoral, en diálogo en la EEBA:

El teatro se hace entre los que están abajo y los que están arriba del escenario. Si el barrilete vuela, si se produce el hecho de comunión, es porque se hizo de a dos, no lo puede hacer solamente el actor sin el público.

La palabra teatro proviene del griego (*théatron*) y puede traducirse como “mirador”. Sin embargo, el espectador no se limita a “mirar”, ni se resigna a la supuesta pasividad de la contemplación, ni acepta que carece de la fuerza y el talento necesarios para subir a escena. Marco De Marinis (*En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*) coincide con Alcón:

El espectador no es un actor fracasado sino uno de los dos protagonistas de la relación teatral, de la misma manera en

que no se puede evidentemente considerar al lector como un escritor fracasado.

Felizmente, como demuestran estas *Narrativas expectatoriales en la Norpatagonia*, el espectador se ha convertido en el lugar por excelencia para repensar y redefinir el teatro. El espectador puede ser hoy un laboratorio de (auto)percepción teatral. De allí la importancia del trabajo con los espectadores histórico-reales, la necesidad de crear escuelas y de investigar en su campo de experiencia.

Espectadores histórico-reales explícitos, abstractos y voluntarios

En nuestro trabajo en la EEBA distinguimos al menos cuatro tipos de espectadores. Creemos que todos ellos están presentes en las páginas de este libro.

Hay un espectador “histórico-real”, que posee sus propias características únicas (su historia, su personalidad, su relación con el teatro, su ideología y su subjetividad, su memoria, su deseo y su proyecto, su pertenencia de clase, sus gustos, sus emociones cambiantes, su educación, su vínculo con la sexualidad y las prácticas de género, sus circunstancias, etc.). Es el individuo del que habla la Filosofía Analítica. Un espectador incapturable e impredecible en vastas aristas, insondable, contradictorio, siempre en desvío o francamente desenmarcado de la convención esperada. Un espectador del que solo podemos tener una aproximación parcial, fragmentaria y siempre relativa, del que nunca sabremos del todo qué hace con los espectáculos. Es el que asiste a los acontecimientos teatrales y se incorpora como alumno de las escuelas. En términos de Teatro Comparado y Poética Comparada, este concepto de espectador histórico-real tiene su correlato en la noción de micropoética: es el “microespectador”, el individuo.

Podemos pensar las dinámicas y observaciones de la relación de este espectador histórico-real con el acontecimiento en términos de una micropoética. Cada espectador construye una micropoética única, cada espectador es en cada ocasión teatral una nueva micropoética. La posibilidad de agrupar a estos espectadores individuos en conjuntos (por ejemplo, el conjunto o grupo de espectadores que asisten a la EEBA o los que escriben en el presente volumen) establece un correlato de la noción comparatista de macropoética. Espectador/individuo, grupo de espectadores/conjunto de individuos.

En segundo lugar, hay un espectador “imaginado y explicitado” por el/los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc.), generalmente para organizar sus prácticas o consecuencias de estas. Incluso para negarlo, como en el caso de Eugene Ionesco:

Un productor me proponía cambiar todo en mis piezas y volverlas accesibles. Le pregunté con qué derecho se inmiscuía en los problemas de mis construcciones teatrales que sólo a mí me concernían y mi director de escena; pues me parecía que el hecho de dar dinero para producir el espectáculo no era una razón suficiente para dictar, para corregir mi obra. Me declaró que representaba al público. Le contesté que nosotros, justamente, teníamos que luchar contra el público, es decir, contra él, el productor. Luchar en contra o no tenerlo en cuenta. (*Notas y contranotas*)

Esos diseños de espectadores explícitos responden a diferentes concepciones teatrales, como parte de las poéticas con que trabajan, incluso opuestas, por ejemplo según se desprende de la confrontación de estas observaciones de Federico García Lorca y Manuel Gálvez:

Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba siempre, del paraíso. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas

todo estará resuelto. Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah, y cómo saben verlo cuando lo ven! (García Lorca citado por José L. Cano, *García Lorca*)

Éramos aristarcos o creíamos serlo. Condenábamos a los que, como García Velloso, escribían para el gran público. Pero García Velloso descendía a los bajos gustos populares -o “subía”, porque el público populachero va al paraíso- por razones de doctrina, si puede decirse. Él creía que con los actores y el público de ese tiempo -los actores y el público del teatro vernáculo, entiéndase- no era posible hacer literatura de calidad elevada, parecía necesario ir formando lentamente a los intérpretes e ir educando la sensibilidad y el gusto del público. (Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria*)

Estos espectadores imaginados o explícitos no necesitan coincidir necesariamente (y por lo general no coinciden) con los espectadores histórico-reales que asisten a los espectáculos de Lorca o de Gálvez. No solo los artistas construyen espectadores explícitos: también lo hacen los mismos espectadores. En la EEBA escuchamos a los alumnos diseñar todo el tiempo espectadores imaginarios, ya sea para pensarse a sí mismos en sus propias prácticas, o para especular sobre posibles ejercicios de la expectación. Es frecuente oírlos hablar del espectador que pide Ibsen, o el que reclama Pina Bausch, o de cómo imaginan el espectador del teatro comercial. Aparecen diseminados también en las páginas de estas *Narrativas...*

En tercer lugar, hay un espectador “abstracto”, modelo ideal surgido de una construcción intelectual de los teatrólogos, autosuficiente, consistente, riguroso, fundamentado, dotado de previsibilidad, desprendido de una relación directa con los casos particulares, como muchos de los que ha diseñado la Teoría de la

Recepción Teatral en tanto rama interna de la Semiótica del Teatro. Por ejemplo, el “espectador emancipado” del que habla Jacques Rancière. El correlato de este espectador abstracto, en el plano de la Poética Comparada, es la poética abstracta o archipoética. Estas construcciones teóricas de los espectadores, así como observamos antes respecto de los imaginados o explícitos, no necesitan coincidir necesariamente (por lo general no coinciden) con los espectadores histórico-reales que asisten a los espectáculos. Estos últimos son muchísimo más complejos, heterodoxos, producto de mezclas contrastantes, plenos de variables y en permanente metamorfosis.

Finalmente hablamos de un espectador “voluntario” o implícito, que es el que diseñan idealmente los espectáculos, correlato de la noción de espectador-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula*). ¿Qué espectador voluntario o implícito diseña esta obra, es decir, qué modelo de espectador está reclamando esta obra como máquina inteligente, más allá de lo que piensen los artistas?

Dadas estas cuatro diferencias, cabe preguntarse, ya que es la presencia real de las Escuelas de Espectadores: ¿quién es el espectador histórico-real, el que se sienta en la sala donde se reúne la escuela? Pregunta difícil de responder, porque se caracteriza por su inasibilidad. Las encuestas sociosemióticas, los estudios de mercado, el conocimiento que da la experiencia en el campo teatral durante años, no alcanzan para develar el misterio del funcionamiento del público en tanto suma de espectadores histórico-reales. Alfredo Alcón reflexionó sobre los espectadores en la reunión de la EEBA:

Hay días que uno tiene la impresión de que no sabe para qué fueron al teatro esa noche. Hay funciones en que parece que se juntan los que no tienen ganas de jugar. Hay días que el público está pintado. Solemos decir: “‘Son de (Saulo) Benavente’, es decir, están dibujados, son de decorado”.

Y agregó:

Tengo la fantasía de, alguna vez que el público está así, adelantarme hasta candilejas y con una gillette cortarme las venas. Estoy seguro de que seguirían impávidos. Esas noches no hay manera... Así como otros días el público se ríe de cualquier mínima monería. Es tan difícil esa comunión.

Pero tal vez el mayor misterio radica en qué pasa en su interior, cómo piensa los espectáculos, qué lo estimula, si se deja o no conducir por lo que la obra propone, por qué se aburre, por qué ríe, qué recuerda, y qué hace con los espectáculos cuando terminan. Alcón llamaba a esa experiencia interna el “viaje del espectador”. August Strindberg mostró su preocupación por la imprevisibilidad del público en su prólogo a *La señorita Julia* en 1888:

En la vida real, un acontecimiento -¡esto es, relativamente un descubrimiento!- es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos; pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquél que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de discernimiento. Alguien se suicida. ¡Problemas de negocios!, dice el burgués. ¡Amor desgraciado!, dicen las mujeres. ¡Enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, dice el fracasado. ¡Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria!

Tempranamente Strindberg desestima la posibilidad de guiar al espectador en una única dirección de estímulo. Cada uno está haciendo su propio viaje, diría Alcón. El espectador hace con los espectáculos lo que quiere (en materia de subjetividad), y lo que puede (en materia de formación). De allí la importancia de las

Narrativas expectatoriales en la Norpatagonia, por su gesto de atención científica a los espectadores reales (retomando las palabras de Juliana Betancor, los “imprescindibles”) y por los materiales textuales que reúnen, en los que podemos leer trazos de las experiencias y las dinámicas del misterioso espectador real. Felicitamos al equipo de la Universidad Nacional del Comahue por este giro de la investigación hacia el espectador, y esperamos que a este volumen sigan otros en la misma línea de preocupaciones.

NOTA

¹ Oponemos una Razón Práctica (vinculada a la observación del acontecimiento, de lo que acontece en la praxis), a una Razón Lógica (que encuentra su fundamento en la pura coherencia abstracta, no necesariamente conectada a los hechos observados) y a una Razón Bibliográfica (aquella que, de acuerdo a un criterio de autoridad, *magister dixit*, sostiene que alcanza con que algo haya sido escrito/publicado para tomarlo como verdad confiable). En nombre de la razón lógica y de la razón bibliográfica se puede perder el vínculo con el objeto estudiado. Razón práctica, razón lógica y razón bibliográfica implican tres concepciones y ejercicios epistemológicos profundamente diversos.

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL

A partir de unas primeras reflexiones sobre el teatro griego antiguo, las siguientes ponencias revelan el ejercicio de una experiencia - primera experiencia, en muchos casos- con el teatro norpatagónico actual.

Desde la asignatura de Literatura Griega Antigua, carrera de Letras de la UNCo, acompaña este proceso de expectación y escritura, la Prof. Margarita Garrido.

MUJERES EN OFERTA

Ficha técnica

Dramaturgia: Federico Roca

Actuación: Raúl Braga, Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa,
Agustina Lucero, Alejandra Kasjan Maroa, Mariel Suárez

Asistencia técnica-Vestuario: Yazmín Mer

Diseño audiovisual: Galia Guerrero

Fotografía: Emiliano Ortiz

Dirección y puesta en escena: Carlos Barro

Grupo: Escénica TeaDanz Experimental

Lugar: Ámbito Histrión (Chubut 240)

(Estreno en Neuquén, 16 de octubre de 2015)

(Participó en la XXXII Fiesta Provincial de Teatro, 2017)

Más información: <https://mujeresenoferta.wordpress.com/>

LA VIOLENCIA A TRAVÉS DEL TEATRO

Onelio Farías

La trama comienza con la historia de un ama de casa agotada por el tedio de su matrimonio, de la convivencia con su suegra y de una vida rutinaria que comenzó al casarse. Se arrepiente de su matrimonio y de no haberse casado con quien ahora sería el dueño de una cadena de supermercados. Esta escena es protagonizada por un actor disfrazado de mujer. Este travestismo es utilizado con el objetivo de empatizar con el espectador, de aportarle un ingrediente satírico al comienzo de la obra, que nos ayude a introducirnos en lo que luego será una propuesta un tanto más seria.

La siguiente actriz representa a una esposa más joven la cual llevaba un matrimonio normal hasta que un día su pareja la golpea por no haber ella preparado la comida que habían acordado, de esta manera se volvió habitual el hecho de ser golpeada. La protagonista experimenta una “peripecia” viendo en su pareja un cambio repentino en su actitud y también siendo un hecho que su vida no volvió a ser la misma ya que los episodios de violencia, según ella, se volvieron habituales. Y a su vez también se podría observar una “anagnórisis” en el reconocimiento que la protagonista hace sobre un aspecto de su pareja que hasta el momento en que es golpeada no había notado. Va a referirse a esto como “algo muy oscuro dentro de su corazón”.

Vemos en la siguiente escena a una mujer exitosa, dueña de una empresa que ofrece diversos productos, madre de dos hijos, divorciada de un marido al cual terminó odiando. Nos cuenta que al momento del parto de su segundo hijo, parto por cesárea, el médico observó que existía la posibilidad de que en un hipotético embarazo posterior la salud de la madre corriera riesgo con lo cual consideró la ligadura de trompas, pero al estar ella sedada delegó la decisión

en el marido y así ella se encontró viviendo con un cambio en su cuerpo del cual no tuvo opinión alguna.

Observamos en la siguiente actriz, el personaje de la madre de una hija que llevaba una vida normal, iba a la escuela, tenía una amiga y estaba esperando su primer período menstrual, hecho que la ponía muy ansiosa ya que era la última de su grupo de amigas en tenerlo. Un día como cualquiera salió a la escuela y no regresó en el tiempo esperado. Esto preocupó a la madre quien comenzó a averiguar, llamó a la escuela pero le contestaron que ella no había asistido a clases. Llamó por teléfono a la madre de su amiga a lo que esta contestó que tal vez se estaba viendo con algún chico, y esto le pareció lógico hasta que escuchó de fondo a la amiga de su hija la cual comentó: “Pero mamá, si Valeria no tiene novio”. La madre desesperada trató de hacer una denuncia en la comisaría donde solo tuvo como respuesta que la denuncia era tomada pero para que se iniciara una búsqueda debían pasar como mínimo 48 horas. De noche, la madre sintió, de alguna manera, que su hija había sido asesinada. Lo sintió tan intensamente que supo que era real y en ese mismo momento se descompensó. Se despertó después de una pesadilla, para enterarse de que su hija estaba muerta. En la morgue tuvo que reconocerla y al verla ahí en la cama fría, golpeada, herida y blanca, solo pudo decir: “no puede ser que esa sea mi hija”. Más allá de la peripecia y anagnórisis que se encuentran claramente en este relato, se puede trazar una analogía con la historia de la joven sacrificada en *Ifigenia en Áulide*, no tanto por el rol que cumple el padre sino más bien por el contexto de violencia masculina en donde se ve inmersa tanto la madre como su hija.

A continuación la obra nos presenta a una mujer humilde que vive con su madre, y un marido alcohólico. Su vida es miserable hasta que luego de asistir a una iglesia, la cual le prometía fortuna y una buena vida, resultó ganadora de la lotería y se convirtió en millonaria. Pero, aunque no le volvió a faltar dinero, su vida siguió

siendo miserable, además sospechaba que su madre y su marido estaban teniendo relaciones a pesar de que antes de ser millonarios vivían peleando. Ella puso una peluquería, obviamente como un intento de darle sentido a su vida, pero que a pesar de su éxito decidió cerrar pronto.

La anteúltima actriz en escena representa a una mujer que amaba a un hombre, lo extrañaba ya que este se había marchado: “mi cama ahora es muy grande”. Mostró cómo vive una mujer el desamor.

Finalmente nos encontramos con una cocinera profesional que nos cuenta cómo a los 8 años se da cuenta -gracias a que su madre, quien se encontraba enferma, le pide que prepare un té- que su vocación es la cocina. Se dedica toda su vida a ello hasta que en un momento se enamora de un hombre, también cocinero. Se casan y viven felices por un tiempo hasta que ella se da cuenta de que la estaba engañando. Se da cuenta de esto gracias a su olfato, del cual ella está muy orgullosa y del que él no hacía un buen uso. Gracias a esto una noche lo esperó con una comida en donde había colocado veneno, este último solo era percibido por el olfato con lo cual él disfrutó de su comida sin la más mínima sospecha. Así ella continuó con su vida, esta vez sola, con su primer amor que fue siempre la cocina. Aquí encontramos un fuerte correlato con ciertas protagonistas de las tragedias griegas -Clitemnestra, Medea- que escapan del lugar predeterminado por su sociedad y cobran sus venganzas sin dudar.

De esta manera termina un hecho teatral donde se desarrolla claramente y desde diferentes perspectivas, el contexto social y cultural en donde viven las mujeres actualmente. La problemática de género está presente de muchas formas, basada en la propiedad del cuerpo de la mujer por parte del hombre, cuyos fundamentos se encuentran en la religión que dice que la mujer es la “naturaleza” y, por lo tanto, la naturaleza está a disposición del hombre. Entonces vale decir que, así como el hombre puede destruir la

naturaleza porque él es su dueño y señor -según la cultura judeocristiana- también puede destruir lo que es parte de la naturaleza que es el cuerpo de la mujer.

Es interesante ver que, a pesar de que han pasado miles de años desde la Grecia antigua hasta hoy, se siguen repitiendo patrones de conducta en las sociedades, en donde el hombre siempre detenta el poder relegando a la mujer al rol de objeto. Tanto en muchas tragedias griegas como en *Mujeres en oferta* se ve planteado esto, y en esos casos se ve cómo hay mujeres que intentan salir de ese paradigma. Esto nos ayuda a problematizar una situación que se da a menudo y que evidentemente acarreamos hace ya mucho tiempo.

OFERTANDO HISTORIAS

Carolina Otermin

En esta oportunidad quiero expresar algunas consideraciones sobre *Mujeres en oferta* de Federico Roca, dirigida por Carlos Barro, que vi en el Ámbito Histrión de la ciudad de Neuquén.

Federico Roca estrenó la obra en Uruguay (su país de origen) y allá tenía una forma escénica a partir de una lectura muy distinta de la realizada acá en Argentina. Fue Carlos Barro quien la organizó de la manera que podemos ver hoy en el teatro de Neuquén, según cuenta una de las actrices, Alejandra Kasjan, a Radio y Televisión del Neuquén.

El Ámbito Histrión como lugar físico es bastante menor a lo que yo imaginaba. Tiene un espacio para el “café” donde ponen música y la gente puede pedir algo para tomar (gaseosas, infusiones, alcohol) o comer (tostados, medialunas, empanadas, pizzas). Esa parte está decorada con cuadros. Y antes de entrar a la sala teatral hay un *hall* con una pequeña biblioteca y un cartel con una frase de Eduardo Galeano: “Mucha gente pequeña en lugares pequeños, haciendo cosas pequeñas puede cambiar el mundo”.

Con respecto a la sala de teatro propiamente dicha era más o menos como la imaginaba, con sillas rojas todas como en gradas que, según nos dijeron ahí, anteriormente fueron de plástico. El espacio escénico me pareció más grande que la platea.

Antes de presenciar el hecho teatral estaba muy ansiosa y entusiasmada ya que siempre me gustó ir al teatro (fui unas tres veces de chica pero no a ver obras que yo había elegido y no a ese teatro específicamente), y hacía unas semanas que quería ver una obra. Cuando desde la cátedra de Literatura Griega Antigua se nos asignó la tarea de hacer una monografía sobre nuestra experiencia expectatorial, busqué obras y dos me llamaron la atención: *Mujeres en oferta* y *Aun así los quiero*. Siendo sincera, tenía más ganas de ver la segunda pero por una cuestión de tiempo vi la primera. Unas

horas antes de llegar al lugar, algunos compañeros de clase dijeron que ya habían visto *Mujeres en oferta* y que no les había gustado, si bien no especificaron qué no les gustó (imagino que fue porque trata de temas delicados y fuertes). Esto me desanimó muchísimo porque ya de por sí tenía mis dudas. De igual forma fui a verla y me gustó más de lo que imaginé.

Se trata de una puesta en escena en la que se muestran siete historias, de siete mujeres diferentes, cada una en un ámbito distinto. Estas historias nos llevan desde el llanto a la risa y de vuelta al llanto, historias de mujeres que de algún modo han sido “sacrificadas” por esta sociedad. Encasilladas en un rol “de mujer” se han sacrificado sus sentimientos, sus tiempos, sus familias, sus cuerpos. Con estas historias, los espectadores pueden sentirse tanto identificados como totalmente ajenos a lo que se les está contando. Los personajes que se nos presentan son:

“María” interpretada por Raúl Braga. Según contó a una radio, su personaje estaba inicialmente interpretado por una mujer pero por cuestiones personales la actriz tuvo que dejar la obra y quedó él en el papel (antes estaba como asistente de dirección). María es una señora quizás de unos cuarenta años, ama de casa. Ella nos introduce en la cotidianidad de su vida en la que tiene que lavar la ropa de su marido y de sus hijos, cocinar, hacer los mandados y aguantar a todos. Dice también que parece una “sirvienta” de tantas cosas que hace en su casa, sin la ayuda de nadie. Esta calificación me pareció muy triste pero real.

El siguiente personaje es “Mariela” interpretada por Bárbara Veselis. Mariela es otra ama de casa pero que sufre la violencia familiar a manos de su esposo. Ella nos cuenta cómo fue el primer golpe: su marido le había pedido una comida específica para el almuerzo pero ella, entre una cosa y otra, se quedó sin tiempo para comprar los ingredientes entonces cocinó algo diferente. Cuando él llegó de trabajar, ella lo estaba esperando para almorzar pero algo diferente pasó, él la golpeó por no cumplir con lo que le pidió. Ella

cuenta que esa escena se repitió muchas veces más, y que cuando fue a hacer la denuncia no le prestaron atención.

Itatí Figueroa interpreta a “Alma”, una madre a la que le secuestran y matan a su hija.

El siguiente personaje es el de “Nélida” interpretada por Analía Calvo, una mujer que de ser un ama de casa pasó a ser la dueña de una empresa exitosa.

El siguiente personaje es el de “Teresa”, de la mano de Mariel Suárez. Es una cocinera excelente que se enamora perdidamente de un *chef* famoso, con el cual después viven juntos hasta que un día él llega a casa con un perfume extraño. Teresa tiene buen olfato y lo nota. Eso se repite varias veces hasta que confirma que él la engaña. Ella en una comida le pone veneno de ratas. Cuando termina su relato nos damos cuenta de nos cuenta todo eso desde la cárcel.

También está el personaje de “Sandra”, interpretada por Alejandra Kasjan Maroa. Es una mujer que se separó de su pareja o él se murió, eso es algo que no me quedó claro porque ella no lo dice en ningún momento. Ella cuenta que hace cuatro o cinco años espera que él vuelva.

Y el último personaje es “Jaqueline” que fue interpretada por Silvana Farinelli aunque en el folleto aparece Agustina Lucero. Jaqueline tenía una familia disfuncional. Todo eso cambia cuando ganan varias veces la lotería y se vuelven millonarios.

Con cada personaje sentí emociones diversas. Con María y Teresa me reí muchísimo. Primero porque la obra empieza con María, eso fue una buena introducción a esta experiencia convivial. El hecho teatral podría decirse que empezó mucho antes de que nos sentáramos en las butacas, bajaran las luces de la platea y nos pidieran que apaguemos los celulares. Empezó con María, en el bar del teatro, mientras hacíamos la fila para entrar a la sala, diciéndonos que siempre la gente deja sucia esa parte del lugar; ella dice que siempre pide que dejen un poco de orden pero que

nadie le hace caso. Eso llamó muchísimo la atención porque no es algo que pase en todas las propuestas teatrales, que los actores interactúen directamente con el espectador. Incluso la gente que estaba fuera del bar sintió curiosidad sobre lo que estaba pasando adentro y entró con rapidez.

Y con Teresa la cosa fue diferente porque ella desprendía “locura”. Su forma de hablar mostraba cordura pero sus gestos me hacían dudar. Me hizo caer en el pensamiento de que esta mujer está verdaderamente loca. Y el final de su acto fue espléndido cuando se da una peripecia, (“paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan”, concepto propuesto por Aristóteles en *Poética*) porque -personalmente hablando- de pensar que ella nos contaba toda la historia tranquila, en su casa, se nos revela un pequeño dato que nos hace dar cuenta de que está presa, y que todo el relato se hace desde la cárcel.

Siguiendo con esto de las emociones, llega la indiferencia. Con tres casos sentí eso, con el de Sandra, Nélide y Jaqueline. Entendía sus situaciones pero no me llegaban por completo. Por ejemplo, en el acto de Jaqueline no entendí cuál era el punto de lo que nos contaba. Creo que querían transmitir el mensaje de que la gente con plata puede vivir materialmente mejor que el resto pero que su vida personal y la de su familia seguían siendo las mismas, que la plata no cambia a la gente. Ella se quejaba de que le había pedido ayuda a Dios, y de que él le había dado como “demasiada ayuda”.

El caso de Nélide me dio risa por la forma en que hablaba, como supuestamente hablan las mujeres “con mucha plata”. Pero tampoco entendí el punto de todo eso, no me quedó claro. Lo que rescato de todo su diálogo son estas palabras: “¿Por qué hay tipos que se creen que pueden decidir sobre el cuerpo de una?”, en un contexto en que su marido había decidido, mientras ella estaba anestesiada durante su último embarazo, que le ligen las trompas de Falopio. Esa pregunta me hizo mucho ruido y considero que es de

suma importancia. Las mujeres deben ser las únicas que puedan decidir sobre su cuerpo.

Por último, está Sandra, una mujer que se separó de su pareja o él se murió. Su parte en la obra me fue indiferente, no me llamó la atención. Ella cuenta que aun cuando todo terminó, sigue esperando que vuelva, y que extraña los momentos vividos con él. El único sentimiento que saqué de su acto fue el de la soledad.

Con Mariela y Alma sentí dolor, compasión, angustia. La escena de Mariela fue algo familiar, ya que conozco personalmente a mujeres que han sido maltratadas por sus maridos. En Argentina y el resto del mundo es algo desgraciadamente muy normal. Yo creo que *Mujeres en oferta* es un llamado de atención a situaciones como estas. Puedo identificar la anagnórisis (reconocimiento, “el paso de la ignorancia al conocimiento”, concepto dado también por Aristóteles en *Poética*) porque Mariela, de forma rápida, se da cuenta de que está en una situación de violencia.

Y con Alma fue muy diferente. Me permití llorar, sentir el dolor de una madre aunque no lo soy; sentí la desesperación de alguien a quien le matan a un familiar, aunque nunca me pasó. La actriz interpretó tan bien su papel, se metió tanto en el personaje, que por un segundo pensé que eso de verdad le había pasado. Y no fui la única a la que esto le pasó, mucha gente en la sala lloró también.

Aunque tuve sentimientos diferentes ante cada monólogo, me impresionó de forma general que todo el elenco rompió la cuarta pared haciéndonos participar de la escena. Sentí que ellas nos contaban sus historias como si nos conociéramos, con ese trato con el que se le cuenta algo a alguien que conocés hace tiempo. Por ejemplo, Alma cuando contaba su historia, miraba a los ojos a los espectadores. Esto es algo que considero importante ya que el mensaje se recibe mejor, aparte se deja claro que ella está hablando a la gente, no al “aire”.

Y con respecto a romper esa cuarta pared, en el caso de Teresa, ella cuenta que lo primero que cocinó a la edad de siete u ocho años fueron *scones*. Mientras cuenta su historia hace como si estuviera preparando algo, que son los *scones* que luego se reparten al público.

Otra cosa que también me llamó la atención fue que todos los que participaban en la obra actúan mientras se cuenta una historia ajena a las suyas. Quiero decir que mientras Mariela estaba en su rol protagónico, las demás mujeres acomodaban la mesa/vaso/plato/silla que aquel personaje iba a usar. Estaban todas dentro de una misma escena, estaban todas sumergidas en sus respectivos papeles. Referido a eso, en la parte en que Mariela grita: “¡Y me pegaba, y me pegaba, y me pegaba!”, el resto grita lo mismo y todas se mueven como si estuvieran siendo golpeadas, al mismo tiempo que suena *Sweet dreams* en la versión de Marilyn Manson. Esto me provocó la sensación de que cuando una mujer está siendo maltratada, todas sienten su dolor.

Cada una en forma de monólogo cuenta su historia, sin embargo se trata de un diálogo teatral aunque nosotros no respondamos.

Si tuviera que describir cómo fue la iluminación de la escena durante el hecho teatral, diría que era oscura. No en el sentido de que no había iluminación, sino que era tenue. Había algunas luces de colores que se usaron todas al mismo tiempo, si no me equivoco, en la escena donde Mariela y las demás gritan: “¡Basta!”, cuando la golpea el marido. Siempre hubo una iluminación central del espacio escenográfico protagónico y el resto quedaba a oscuras, acentuando a quien estaba contando su historia.

Para concluir, en forma de risa y llanto creo que *Mujeres en oferta* nos hace ver las cosas en las que la sociedad está mal. Por ejemplo en la historia de Mariela, ella dice que fue a hacer la denuncia pero no se la recibieron. Esto no es ficción, esto pasa todos los días. Por negligencia de la justicia, esas denuncias no son

tomadas y sigue la violencia hasta que ocurre una desgracia. Con Alma, es una situación similar. Porque la justicia no les hace nada a los violadores y a las mujeres les siguen pasando cosas así. La hija de Alma fue secuestrada, violada y asesinada e incluso no se nos dice si hubo justicia. Con María se da algo no tan fatal pero que tiene mucha importancia. Ella se siente una sirvienta en su propia familia. Es algo que a muchísimas mujeres les pasa. Y aunque se ha roto ya con ese estereotipo de “mujer”, hay mujeres que siguen estando en esa posición y no de forma voluntaria. No tienen descanso. Y con Nélide puede rescatarse la parte en que ella cuenta que su marido tomó una decisión sobre su cuerpo, sin su propio consentimiento. Esto también puede verse día a día, con el aborto por ejemplo.

Todas estas historias pueden llevarnos al acto de reconocimiento (anagnórisis) de nuestros problemas como sociedad. Aunque sea una obra de teatro, con personajes ficticios, tratan temas muy reales y si se presta un poco de atención podemos darnos cuenta de que la mujer está representada en cada una de esas historias. Una ama de casa, como María. Una mujer con ganas de emprender un negocio y ser exitosa, como Nélide. Una mujer golpeada, como Mariela. Una mujer engañada, como Teresa. Una mujer con el corazón roto, como Sandra. Una mujer con una familia disfuncional, como Jaqueline.

Y mientras un personaje está en su rol protagónico, el resto del elenco participa de algún modo. Creo que, a mi parecer, esto podría decirnos que todas las mujeres tienen que ver cuando a una mujer la maltratan. Todas llevan un poquito de cada mujer en ellas mismas. Todas las mujeres al fin y al cabo terminan siendo *Mujeres en oferta*.

UN CHOQUE CON LA REALIDAD

Sol Sáez

Hacía mucho que no iba al teatro, en realidad creo que fui una vez en mi vida por eso me sentía un poco nerviosa. Por cercanía y comodidad elegí ver *Mujeres en oferta* en el Ámbito Histrión, lo cual me generaba más nervios porque no conocía el lugar. El ámbito teatral estaba un poco escondido. Al entrar me encontré con un *buffet* donde se podía tomar alguna bebida previamente al hecho teatral. En un costado estaba una señora que cobraba las entradas; me acerqué a ella, pagué mi entrada e hice la fila aguardando que abran las puertas de la sala. La espera fue larga. Había pasado quince minutos. Yo me sentía impaciente y nadie anunciaba la entrada a la sala hasta que sucedió algo inesperado. Una persona con una voz bastante fuerte apareció quejosa por la limpieza del bar. Era un hombre con ropa de mujer, una peluca, un plumero y un maquillaje exagerado. Fue él quien luego de hacerme reír nos invitó a mí y al resto de las personas a entrar a la sala.

Pensé que iba a encontrarme con un escenario rectangular, alto y butacas formando hileras una detrás de la otra pero por el contrario, observé una escenografía totalmente diferente. Las butacas eran como las imaginaba pero el escenario no, y eso llamaba mi atención. El público estaba a oscuras mientras que las luces iluminaban el centro del espacio escénico. La escenografía era sencilla pero al observarla detalladamente me hacía imaginar de qué podría tratar la obra. Había seis mujeres como estatuas, una cama, sillas, mesas, vajilla y dos muñecas en el piso. Con este último detalle pensé ¿Por qué eligieron muñecas en vez de agregar actores que fueran niños? ¿Cuál sería el sentido de esas muñecas?

Así dio comienzo la obra escrita por Federico Roca y dirigida por Carlos Barro. Se trataba de los monólogos de siete personajes femeninos. Cada mujer contaba su historia. No eran historias lindas,

románticas o felices, eran historias que reflejaban los temas más difíciles que atraviesa la mujer desde hace muchísimo tiempo.

El primer personaje denuncia el trabajo duro y sin pausa que hace María como ama de casa descuidando sin querer su feminidad o asuntos personales. Este personaje fue el que nos recibió en el bar. Antes parecía un personaje apurado por dejar todo limpio, intentando hacer reír, pero luego, en el espacio escenográfico, cambió por completo, abrió sus sentimientos contando lo difícil que es cumplir con las tareas del hogar. Así me permití observar mejor su ropa. Un vestido viejo con un delantal y unas alpargatas rotas eran el reflejo triste de su infelicidad.

En otra escena, el dolor de Mariela cuando al hacer la denuncia por violencia de género tiene que explicarle al oficial el “porqué le pegaron”, atravesando una vez más ese horrible recuerdo. Este monólogo me impactó por completo. La historia la contaba ella con gritos, llantos y angustia y los personajes femeninos se convertían por un segundo en oyentes simulando compartir el dolor que expresaba el personaje que principal. Luego, cuando Mariela comienza a contar cómo la golpearon, las demás mujeres actúan en la escena haciendo más real el momento. Esta actriz mostraba un vestuario desarreglado, sin maquillaje, dando a pensar que estaba arruinada, destruida y sin ánimos. Tras ver sus expresiones, escuchar la música que transmitía dolor, e imaginar cómo la golpearon, no pude contener las lágrimas.

Le sucede la escena del remordimiento y bronca de Nélida cuando su marido decide, luego del parto, el ligamento de trompas sin importarle sus deseos de ser madre nuevamente. Ella hizo un personaje cómico, hablaba gracioso, tenía una postura segura de sí misma y demostraba ser una mujer de clase social alta. Su actuación me llevó a pensar que intentaba esconder su dolor y su bronca detrás del dinero. Usando ropa cara, perfumes caros y carteras extravagantes ocultaba ese horrible sentimiento que deben sentir muchas mujeres.

Luego, el rencor e impotencia que sintió Alma, una madre que pierde a su hija de la peor manera. Este monólogo estaba cargado de dolor y lágrimas. Esta actriz era una demostración de lo que es una familia feliz hasta que una desgracia arrebató por completo ese sentimiento. En esa escena aparecen las muñecas que representan a aquel personaje que ya no está, que es invisible pero que se interpreta como existente, como un recuerdo. Me llevó por un camino de sufrimiento porque pude sentir lo que el personaje buscaba transmitir. En ese momento reconocí que la escenografía, la música melancólica, las luces bajas y los demás personajes femeninos escuchando con lágrimas esta desconsolada historia, provocaban en los espectadores una enorme angustia y nadie pudo contener las ganas de llorar.

En otra escena, el vacío de Sandra tras la ruptura de una relación de amor. Con este monólogo creo que la sala se llenó de un sentimiento de soledad. El personaje demostraba cierta resistencia a dejar ir aquellos recuerdos de la persona que amaba. Pude percibir esto por el camión blanco que llevaba y el cabello despeinado señal de que no se cambiaba por miedo a olvidar. Sandra me envolvía con su voz suave y con sus movimientos abundados por el dolor hasta un punto en el cual pensé lo difícil que es dejar ir un amor.

Después, la locura y el desequilibrio de Teresa que ha sido engañada. Particularmente este personaje mostraba cómo una dulce pastelera puede convertirse, tras una traición, en una asesina. La cocinera, que desde pequeña encontró el éxito, se desmoronó transformándose en una mujer al borde de la locura. A su vez fue un personaje que provocaba gracia ya que abría los ojos grandes y movía la boca lentamente en señal de locura e irracionalidad.

Otro monólogo fue el de Jaqueline. Una mujer coqueta con faldas cortas, remera ajustada y maquillaje exagerado en comparación al resto de las actrices, mostraba un perfil bajo. Su

historia iba acompañada de la comedia musical, la alegría y la actuación de las demás actrices. Voy a admitir que en particular este monólogo no me gustó. Más allá de que iba por el carril de la risa y la diversión no me pareció atrayente.

Cada una de estas historias, cada actriz, cada personaje, me permitía viajar viendo de cerca los conflictos existentes. Pude sentirme parte de historias que quizás no conocía detalladamente. Fue asombroso cómo pude pasar de la risa al llanto y viceversa. Vi cómo el resto de los espectadores transitaba por las mismas emociones que yo. Creo que compartir ese espacio fue fantástico.

Otro punto que llamó mucho mi atención fue que las actrices y el actor no solo transmitían su personaje a través de su voz y sus gestos sino que en ocasiones actuaban mirando al público a los ojos. Esta característica me parece fundamental y necesaria porque de lo contrario no podrían haber llegado al público de la misma manera. Creo que el efecto de mirar a los ojos provocó, en los espectadores, un acto de mayor credibilidad e hizo que pudieran sentir en piel propia aquellos sentimientos que querían compartir.

Al finalizar el hecho escénico, las actrices y el actor se despidieron agradecidos. El público aplaudía muy satisfecho y yo me fui reflexionando sobre la postura de la mujer. Viajé en colectivo hacia mi casa, pensativa. *Mujeres en oferta* me generó muchas emociones. Y tras haber pasado varios días de aquella enriquecedora experiencia me sigo replanteando algunas preguntas: ¿Cómo será la vida de aquellas mujeres que en algún momento han sufrido esas temáticas? ¿Por qué existen mujeres sufriendo? ¿Alguna de las actrices sufrió en la vida real lo que manifestaban los personajes?

Lo más atrayente en *Mujeres (...)* es el conjunto de elementos, música, luces, escenografía, vestuario y excelente actuación, que hacen que el espectador se sumerja en cada historia y sienta emociones diferentes. Otro elemento, para mí el más importante, es la conexión que busca el personaje con la persona

que está sentada, mirándola a los ojos para revelar sentimientos profundos.

El centro del escenario pasó a representar el ágora, que era el lugar donde se desatan las reflexiones en torno a la *pólis*. Durante el acontecimiento teatral, los espectadores no podíamos dejar de mirar ese centro donde los personajes femeninos se animan a contar sus vivencias que no escapan de nuestra realidad.

LAS MUJERES

Entre la opresión y la rebeldía

Milagros Semerano

Mujeres en oferta fue escrita por Federico Roca, un dramaturgo uruguayo, además músico, cantante y docente.

Esta obra fue premiada en festivales y en concursos de dramaturgia. En Neuquén, se estrenó en el Ámbito Histrión, dirigida y puesta en escena por Carlos Barro.

Un sábado por la noche comencé a buscar obras de teatro que me llamaran la atención y apareció, luego de abrir varias páginas de *internet*, *Mujeres en oferta*. Me llamó mucho la atención, el título por sus múltiples maneras de interpretación y por la importancia que tiene el tema de la lucha de la mujer en este tiempo.

Al llegar al Ámbito Histrión me encontré con un lugar acogedor en el que te dan ganas de quedarte a compartir momentos con amigos. Tiene un bar en la parte de adelante, decorado con cuadros abstractos, y mientras esperaba a mi amiga me quedé un largo rato mirándolos. Luego hay un pasillo con sillones y revistas, en los que te podés sentar a esperar la hora de la función.

Antes de entrar a la sala teatral sentía muchos nervios por la experiencia que estaba por vivir ya que era algo nuevo y desconocido que me producía temor pero a su vez era emocionante ya que podría conocer cosas que al fin y al cabo me terminarían atrapando.

En la sala se encontraba un escenario despojado (solo un recuadro blanco), alrededor de él están sentadas las actrices que en todo momento de la obra intervienen más allá de su personaje protagónico, sacando o poniendo escenografía, cantando, bailando e interactuando con el personaje principal al que acompañan con gestos faciales y corporales.

El acontecimiento teatral comenzó fuera de la sala, cuando estás esperando para entrar, pues de manera sorpresiva llegó María. Este personaje es llevado a cabo por un actor, lo cual para mí es mucho más llamativo ya que no es algo que estemos acostumbrados a ver. Su vestimenta es un delantal y un vestido de color gris, lleva los ojos muy pintados como una mujer coqueta. El personaje está bien cuidado por el actor que rompe en cierto sentido el estereotipo de mujer flaca y menuda. No cae en los lugares comunes ya que en ningún momento ridiculiza al personaje siendo grotesco sino que representa a una mujer normal, de aproximadamente cincuenta años, que es ama de casa.

Al inicio María comienza a regañarte por ensuciar algo que luego ella va a tener que limpiar, y te invita a pasar a la sala para poder terminar de limpiar rápido: lo hace de manera muy graciosa. Una vez en la sala, María cuenta su historia. Es una mujer que se pasa la vida limpiando, además de cuidar a su suegra, a sus hijos, a su marido, y siente que nadie valora su trabajo. Tiene mucho sentido del humor pero en su rostro refleja cansancio, y además se lamenta por no haberle hecho caso a su madre cuando le decía: “No te cases con ese salame”. En reiteradas ocasiones repite: “Nunca un piropo para María”, que se siente invisibilizada y su trabajo nadie lo aprecia.

Otra de las historias es la de una mujer que va por primera vez a una comisaría a denunciar el maltrato que sufre por parte de su marido: siente duda, vergüenza y humillación al hacerlo (porque cree que lo ama). Otra vez la indiferencia pero en este caso es de parte de quien le toma la declaración: el oficial trata algo tan doloroso para ella como una simple “discusión de pareja”. Esta escena me generó mucha impotencia porque estas situaciones ocurren a diario en nuestro país donde muere una mujer cada 18 horas, aun haciendo la denuncia y buscando todas las maneras de proteger su vida.

“La primera vez que me pegó fue el día que me pidió pastas para cenar y como no tuve tiempo para comprarlas decidí cocinarle milanesas”. En este momento intervienen las demás actrices, reconstruyendo la escena en la que ella cae al suelo a causa del golpe, y con movimientos lentos simulan cómo los objetos (mesa, platos y vasos) caen al suelo por el impacto del golpe. Cada actriz toma un objeto de la mesa y con movimientos amplios, en cámara lenta para darle un efecto más dramático, muestra cómo los objetos son arrojados al piso violentamente. Esto genera en el espectador un sentimiento de angustia e impotencia. La música en este momento es elevada y muy dramática generando un ambiente de profundo dolor. Luego de lo ocurrido, cuenta que se sentaron a comer como si no hubiera pasado nada. Estos episodios de violencia comenzaron a ser cada vez más seguidos, pero ella decía que “lo perdonaba porque no podía no perdonarlo”, y además porque no tenía adónde ir. En todo momento su rostro, su voz y su relato denotan angustia y tristeza. Y ella se pregunta cómo se hace para vivir después de esto.

La historia de Nélide Gutiérrez de Popovich es la de una mujer que pasó de ser ama de casa a ser una empresaria con mucho prestigio. Su empresa de cosmética realizaba desde perfumes y condones hasta viajes privados. Cuando ella promocionaba sus productos, las demás actrices hacían un coro cantando y bailando sus exitosos comerciales con canciones pegadizas y divertidas en ritmo. Esta historia por momentos tuvo mucho humor ya que su manera de hablar era la de una mujer muy creída, egocéntrica, y se movía de manera muy exagerada queriendo todo el tiempo llamar la atención. En todo momento se muestra como una mujer fuerte y superada, que todo lo puede hasta que se quiebra. En ese momento habla como una mujer triste, ya no se mueve, está sentada y se la ve nerviosa. Cuenta sobre cuando tuvo a su segundo hijo por cesárea, en ese momento el doctor consideró que los siguientes embarazos podrían ser de riesgo entonces le preguntó a su marido si

le ligaban las trompas a lo que este le respondió que sí. Ella, dormida por la anestesia, no se enteró; nunca le preguntaron. Casos como este ocurren todo el tiempo en el que las mujeres sufren en su cuerpo decisiones que otros se creen con derecho a tomar. En ese momento se la ve angustiada y enojada, descubre que su marido no es bueno sino que es un “hijo de puta”, y dice una frase muy cierta: “porque hay hombres que deciden sobre el cuerpo de una”. Luego de este quiebre vuelve a ser la mujer fuerte del principio, que en mi parecer es una coraza que se pone para no sufrir y poder seguir adelante.

Esta historia fue la que más me emocionó. La actriz interpreta el papel de Alma con mucha pasión metiéndose en el personaje, te hace sentir lo que su personaje sufrió. La vestimenta a comparación de las demás actrices, es de color oscuro. Se trata de una madre para la cual su hija era todo en su vida, vivía para ella. Cuenta que Verónica, su hija, quería hacerse señorita ya que su mejor amiga (Sabrina) y todas sus compañeritas ya lo eran, y que para cuando ello pasara no quería ni flores ni perfumes, quería una moto. Dos años después, cuando llegó el momento, ya se había olvidado de lo que había pedido; su madre estaba contenta de que no lo recordara porque consideraba las motos como algo peligroso.

Una mañana Verónica tuvo que ir al colegio sola porque Sabrina estaba enferma. Era el mediodía y su madre la esperaba para almorzar como todos los días, pero Verónica no llegaba. La preocupación aumentaba. Ella no quería que su hija se sintiera controlada. Cada minuto que pasaba aumentaba su ansiedad. Decide llamarla, el teléfono de su hija estaba apagado. A esta altura la madre ya estaba desesperada porque su hija siempre le avisaba cuando llegaba tarde. Pensó que estaba en lo de Sabrina, cuando recibió su llamado preguntándole por Verónica. Comenzaron a cruzarse por su mente miles de pensamientos. Cuando llamó a la comisaría le dijeron que no podían tomarle la denuncia porque “se deben esperar 24 horas” haciendo suposiciones sobre esa persona a

la cual ni siquiera conocen, y dando respuestas como: “se debe haber escapado con un novio” o “se habrá peleado con su mamá”.

Sabrina y su madre Ana fueron a acompañarla. Recién en ese momento Alma se dio cuenta de que no le había avisado a su esposo. Este, al enterarse, fue enseguida a su casa. Llamaron a todo el mundo, amigos, familiares, hasta a la escuela para confirmar si había ido: le dijeron que no pero que no se preocupara porque seguramente le habría mentado para faltar. Alma conocía mejor que nadie a su hija y sabía que nunca le mentaría, no tenía por qué hacerlo. Las horas pasaban y no había rastros de Verónica. Decidió ir a la comisaría, cuando vieron su desesperación recién en ese momento le tomaron la denuncia. Al volver a su casa sintió un dolor desgarrador y ahí lo supo, se dio cuenta de todo y comenzó a llorar desesperadamente. Salió a la calle y comenzó a correr; corrió, corrió y corrió hasta que cayó, por el cansancio y por el dolor. Comenzó a sentir que un río de sangre le corría por la entrepierna, no podía ni quería creer lo que estaba pasando. Ana agarró su mano, la miró a los ojos. Ana también sabía todo porque solo entre madres se puede entender una mirada así. Llamaron a emergencias y la durmieron. Soñó con su hija que le pedía una moto, se reían, la recordó hermosa, muy hermosa. Al despertar y ver a su marido percibió en su cara que ahora él también lo sabía y al mediodía tuvieron que ir a la morgue. Verónica tenía la ropa rasgada, moretones en las piernas y en el abdomen; su cara estaba deformada. Esa no era su hija; su hija era hermosa, sonreía; esa no podía ser su hija. Se maldijo por no comprarle la moto, por no abrazarla la mañana cuando se fue, por no decirle más veces lo mucho que la amaba. Y ahí se quedó ella, “huérfana de hija”.

Con esta historia todos los espectadores se conmovieron, hasta las mismas actrices. Fue muy dramática la interpretación de esa actriz. Sentí un frío que me corría por la espalda. Y otra vez la impotencia y la indiferencia ante el dolor de saber que algo malo está pasando y que no te dan la ayuda que debieran darte. Y lo que

para vos es tu vida entera, para ellos es un trámite. Todos los días mueren mujeres y niñas que tenían toda una vida por delante y nadie hace nada. Mi miedo es que esto pase a ser parte de la cotidianeidad cuando miremos un noticiero y no nos conmueva y no nos movilice a cambiar la situación. Porque el cambio tiene que empezar en cada uno y es algo que nos incumbe a todos.

Yolanda, una mujer de bajos recursos. Era el único sustento para su marido, su hijo y su madre. Su esposo era alcohólico, no trabajaba, y su madre tampoco tenía trabajo. Su hijo estaba raquítico; se le caía el pelo a causa de la desnutrición y no lo mandaban a la escuela. La poca plata que tenían se la gastaba el marido en alcohol. Desde que conoció a Dios, ella oraba todo el día. En ese momento las demás actrices representan a fieles devotas de la religión, cantando y bailando con ella como poseídas por el espíritu del señor. La actriz protagonista estaba parada sobre un altar, bailaba y saltaba con mucha alegría, mientras que las otras bailaban a su alrededor, escuchando y admirando lo que le había pasado a aquella mujer. Comenzaron a llegar los milagros y así ganó el Quini cuatro semanas seguidas, se hizo millonaria. Su marido y su madre comenzaron a llevarse muy bien hasta el punto que Yolanda empezó a sospechar que eran amantes. Los dos se emborrachaban juntos, comenzaron a tener más complicidad y a ella la trataban cada vez peor. Yolanda no daba más, estaba cansada y nerviosa.

Otro de los milagros fue que a su hijo comenzó a crecerle el pelo pero ya no morocho y ondulado como lo tuvo siempre sino rubio y lacio lo que provocó que su madre y su marido la acusen de infidelidad, de que ese hijo no era del padre. Ahora Yolanda no quiere más plata, prefiere su vida anterior en la que no era feliz pero por lo menos estaba más tranquila.

Teresa es una cocinera apasionada por lo que hacía y con muy buen olfato. Su amor por la cocina empezó a los ocho años cuando su madre estaba enferma y le pidió que le haga un té. Ella prendió la hornalla, puso el agua, sacó un saquito de té y lo puso en

la taza. Al introducir el agua hirviendo y ver ese maravilloso momento en el que el agua comienza a teñirse de color marrón sintió una felicidad enorme y se dio cuenta de que eso era lo que quería hacer toda su vida, ser cocinera. El tiempo pasó y se convirtió en una cocinera reconocida. Un día un importante *chef* llegó a uno de sus negocios para conocerla y ella se enamoró de inmediato, al poco tiempo se casaron. Ella estaba completamente enamorada, vivía para él, lo acompañaba a su programa y cuando no estaba con él lo veía por la tele. Comenzó a descuidar sus negocios al punto de tener una pelea con su madre la cual le advirtió que lo único seguro que tenía en la vida era ella misma. Una noche cuando llegó su marido, Teresa sintió el olor en su ropa y se dio cuenta: tenía olor a mujer. Ella esperaba que él le dijera algo, que hablaran, pero eso nunca sucedió; parecía que él era feliz engañándola. Muchas noches pasaron hasta que Teresa decidió hacer algo, preparó un riquísimo guiso de lentejas con un ingrediente “secreto”. Su marido lo saboreó y le preguntó por qué no comía a lo que ella respondió que estaba mal del estómago. Se lo comió todo y ni siquiera sintió el olor del veneno para ratas que le había puesto.

Ahora Teresa sigue haciendo lo que más ama en la vida, cocina para todas sus compañeras reclusas y quiere que la trasladen a otro penal para seguir transmitiendo su pasión a otras compañeras. Volvió a recuperar su esencia, su magia, lo que había perdido, que siempre estuvo ahí, en esa taza de té. Muchas veces el amor nos hace perder nuestra esencia, nos olvidamos de quiénes somos y nos transformamos en una sombra detrás de la persona que amamos.

Me alegro mucho de haber elegido esta obra. Me sorprendió en todos los sentidos, desde la manera en que estaba formado el espacio escénico hasta la actuación. Y además porque me importan los temas que trata ya que soy mujer, hija, amiga, etc. y me sentí identificada con algunas de las situaciones que se representaron.

Todo lo que mostraron en la ficción teatral pasa en distintos ámbitos de la sociedad y siempre se ve reflejado el sufrimiento de la mujer frente a diferentes situaciones cotidianas que nos tocan vivir. Me parece que esta es una manera de tomar conciencia de la sociedad machista en la que vivimos.

Se nota que atrás de este hecho teatral hay mucho esfuerzo y compromiso para lograr que un tema tan sensible sea mostrado de la mejor manera y pueda llegar a la gente. Superó mis expectativas y me encantó poder vivir esta experiencia en la cual conocí el espacio del teatro, el cual me encantó.

A MODO DE REFLEXIÓN

Gisela Carrizo Romero

El 8 de abril concurrí al Ámbito Histrión ubicado en la calle Chubut 240, en Neuquén capital, con el propósito de presenciar la propuesta escénica de *Mujeres en oferta*. Es una obra escrita por Federico Roca, la dirección y puesta en escena es de Carlos Barro, la asistencia técnica y el vestuario están a cargo de Yazmín Mer. Las actrices y el actor son Raúl Braga, Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa, Agustina Lucero, Alejandra Kasjan Maroa y Mariel Suárez. Las actrices y el actor nombrados aparecen en igual orden que en el hecho teatral.

Fui a ver *Mujeres (...)* por casualidad, porque unos días antes me puse de acuerdo con una amiga para ir a ver una obra teatral y nos habíamos propuesto recorrer todos los teatros de Neuquén. El primer teatro que se encontraba en nuestros propósitos era la sala Ámbito Histrión. Entramos y preguntamos qué obras había, los horarios y su costo. Elegimos esta obra por el horario más que por su título.

Cuando llegó el día pensé en cuál sería su tema en cuanto al lugar que podía ocupar la mujer en la sociedad representada en la escena. Al entrar a la sala nos ubicamos al lado izquierdo, en la fila cuarta, butaca número cuatro. Desde ese lugar pude apreciar todo el escenario, las luces, la escenografía y cada movimiento de los personajes.

Este acontecimiento teatral supo provocarme diversas emociones: sorpresa, risa, confusión, llanto. Cada historia contada hacía que la relacionara con los temas de nuestra sociedad, desde los más cotidianos y menos tomados en cuenta hasta los más señalados por los diversos medios de comunicación, algunos más intensos que otros pero no por eso menos importantes.

La función comenzó cuando estaba ubicada en la fila para ingresar a la sala teatral. De pronto escuché un intenso golpe en la

parte trasera del bar que se antepone a la sala. Al principio me exalté un poco aunque no le di demasiada importancia. Luego de unos segundos oí una voz que provenía del mismo lugar donde se había producido el golpe. Aquella voz pertenecía a un personaje que nos pedía que vayamos ingresando a la sala. En un comienzo no supe qué era lo que pasaba hasta que vi al personaje acercarse desde el fondo del recinto. Él mismo fue el encargado de dar comienzo al hecho escénico. Dicho personaje era parte de uno de los momentos de humor que tenía la obra. Era un ama de casa que tenía como tema principal denunciar el poco interés que se muestra hacia el trabajo que la mujer realiza en el hogar. En esta escena, ella comenta el esfuerzo que despliega para complacer a su familia, y también hace referencia a la jerarquía que posee ocupando el último lugar dentro de su propio hogar, de modo que menciona que cuando ella se enferma nadie está para ayudarla, que nunca hay tiempo para su persona. No solo pone en evidencia que el trabajo de la mujer no es reconocido por los integrantes de su familia sino tampoco por el Estado. Esto último queda expuesto cuando comenta la eliminación de la jubilación para las amas de casa.

La trama trata diversos temas sociales que se ven representados por siete mujeres. Entre esos temas se encuentran la violencia de género y la problemática a la que se enfrenta una mujer cuando se acerca a hacer una denuncia a un destacamento policial y no se la toman ya que argumentan que no es tan grave el hecho. Por otro lado, el tema de la desigualdad a nivel social con el que cuenta la mujer en cuanto a los derechos que tiene frente al varón como, por ejemplo, el poder de decisión que les es negado sobre su propio cuerpo. También la importancia que se resta a las denuncias policiales hechas ante la desaparición de una mujer, diciendo que tienen que pasar por lo menos 24 hs. También se aborda el engaño amoroso y las promesas hechas por el otro miembro de la pareja, y el sufrimiento que conlleva esa desilusión. También se toma a la mujer como un ser ingenuo frente a lo obvio,

como es el caso del personaje de una *chef*, cuando se percata de que su marido la engaña. Y en otra escena se muestra a una mujer sumida en una depresión profunda y la transición que realiza para poder salir de la misma tras haber superado problemas como el alcoholismo de su marido, la pérdida del cabello de su hijo al sufrir una enfermedad como es el raquitismo y la deserción escolar que padece por consecuencia de la enfermedad, además de las constantes peleas entre su madre y su marido.

Generalmente como sujetos individuales tratamos de eludir el abordaje de estos temas, buscamos excluarnos pero es ahí donde el teatro, de un modo dinámico, entretenido y hasta de manera sigilosa, nos lleva a involucrarnos. Al poner en manifiesto temas a los que preferimos no ver ni escuchar, el teatro nos hace parte de la actualidad a nivel sociocultural ya sea a través de lo cómico o lo trágico.

En cuanto al vestuario de los actores advertí que representaba las características propias del personaje como por ejemplo cuando la actriz que sufre el engaño amoroso vestía una prenda que simulaba ser un camión de color blanco ya que su actuación transcurría en la habitación que había compartido con su pareja. En cambio las prendas que poseía la *chef* eran de color negro y consistían en un delantal, un gorro y una chaquetilla, lo que deja expuesta su culpabilidad al ser la causante de un homicidio.

Y en cuanto a las vestimentas de los restantes personajes podemos dar cuenta de que cada uno marca una peculiar distinción. Por ejemplo, el ama de casa vestía una camisa de color marrón al igual que su falda, prendas que denotaban su clase social. Por otro lado, en cuanto a la actriz que da vida al personaje encargado de mostrar la violencia de género así como la actriz que expone el femicidio de su hija, los vestuarios eran más sencillos. Sus vestimentas eran de colores claros como el blanco en este último caso, o el verde claro en el caso de la mujer golpeada. Dichas

prendas dejan ver con qué simpleza desde el punto de vista visual se enfatiza la posición social de ambos personajes.

Se diferencian, en cambio, los atuendos de las actrices que representan a las mujeres exitosas, por así decirlo. Estas vestimentas son un tanto más llamativas ya que simbolizan una jerarquía social alta. Sus colores eran vistosos aunque predominaban tonalidades oscuras, y a su vez eran brillantes lo cual hacía desplegar mayor resplandor cuando las luces se enfocaban en ellas.

En cuanto al sonido, la sala teatral contaba con una gran disponibilidad. En determinados momentos, más particularmente en los momentos de humor, se podía apreciar que el volumen se amplificaba haciendo profundizar las emociones que los personajes junto a sus historias hacían emerger de los espectadores. Pero en otros momentos, el sonido intervenía de dos maneras diferentes. Cuando el personaje entraba a escena solía ser sutil, la música era suave pero a la vez profunda, y de esta manera una, como espectadora, se conectaba con el sentimiento del personaje.

Otro rasgo significativo era el volumen de los monólogos, que por algunos instantes solía ser un poco más bajo pero de igual manera claro y entendible. En otros momentos el volumen subía cuando el personaje irrumpía conflictivamente.

En lo que respecta a lo personal, el sonido me supo impactar de un modo muy particular ya que me hacía pasar de la risa al llanto casi sin que yo lo percibiera. A su vez cada canción hacía que me estremeciera ya sea en la parte dramática o cómica, haciendo más profundas mis emociones.

Para concluir podemos decir que el teatro ha sufrido cambios a lo largo del tiempo, cambios que abarcan desde lo escénico hasta el espacio físico, aunque de igual manera sigue conservando su carácter reflexivo y empático.

ESE MUNDO MISTERIOSO DEL TEATRO

José Sacu

En mi recorrido por la materia de Literatura Griega Antigua en la UNCo, me vi en la necesidad de presenciar una obra de teatro por lo cual fui a ver *Mujeres en oferta*.

Fue presentada en el Ámbito Histrión, en la calle Chubut al 240, durante los meses de abril y mayo del año 2017, los días sábados a partir de las 21:30. Escrita por Federico Roca, de la dirección y la puesta en escena se encargó Carlos Barro.

Las actrices y el actor son: Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa, Silvana Farinelli, Mariel Suárez, Alejandra Kasjan y Raúl Braga.

El vestuario está a cargo de Yazmín Mer. De la fotografía, Emiliano Ortiz. El diseño gráfico y audiovisual es de “Artemisa Comunicación”.

La asociación del Ámbito Histrión cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, y el director junto con los actores son parte del grupo de teatro Escénica TeaDanz Experimental.

Perspectiva y desengaño

Al principio no quería elegir esta obra ya que se trataba de una perteneciente a lo dramático, y por el nombre de la misma uno podía darse cuenta del tema principal. Además no soy alguien que disfrute mucho de este género ya que prefiero las comedias porque transmiten mucha alegría, te alejan los problemas, despejan tu cabeza y ayudan a relajarte. En cambio los dramas involucran muchos sentimientos de tristeza, desesperación, ira, frustración que, dependiendo de cómo se los represente, pueden ser muy impactantes para el espectador. Eso era lo que yo pensaba. Pero al no tener opción, debido a que ese fin de semana había conseguido un trabajo temporal en el cual debía entrar a las 23 hs., tuve que

optar por ir a ver esta obra, que empezaba a las 21:30, y a la salida ir a trabajar.

De camino a verla mis expectativas no eran muy altas, no estaba del todo convencido de que me agradara. Sabía que algunos temas podrían aparecer y me impactarían mucho a mí, como la violencia hacia las mujeres. Me inquietaba mucho tener que presenciar algo referente a esos temas, más en un ambiente teatral que lo mostraría tan crudo y real como es. También estaba el hecho de tener que sentir esos sentimientos puestos en escena. ¿Acaso esa obra donde el sufrimiento, el dolor y muchas emociones más estarían presentes, llegaría a mí forzándome a sentir lo mismo que los personajes en cada escena? O ¿podría yo soportar todo ese drama escénico sin identificarme con los personajes, y mantener mis emociones junto con mi mente en mi asiento de espectador sin sumergirme en la escena, y solo observar? Esas eran algunas de las preguntas que rondaban por mi mente, las cuales me producían escalofríos.

Aún no me sentía con el suficiente valor para afrontar esta obra pero ya estaba por llegar, ya no importaba porqué la había elegido, no podía dar marcha atrás, la tenía que ver sí o sí. Ni bien llegué pude observar que en la parte del bar, que sería como la recepción, se encontraba mucha gente esperando. Yo decidí quedarme afuera para tomar aire y fuerzas.

Luego de varios minutos apareció un actor disfrazado de ama de casa que, según mi deducción, debía ser un personaje de la obra. Este ejecutó un gracioso monólogo lo cual me motivó a entrar. Compré mi entrada y él nos guió hacia la puerta de la sala teatral. Cruzamos por un pasillo que estaba cerca de los baños y luego por otro más corto que nos dejó frente al escenario. Me sorprendió el hecho de que este estuviera a un nivel igual al del piso. Pude observar que las actrices ya estaban ahí, y que por el pasillito por donde pasamos había dos gradas, una a la derecha y otra a la izquierda, destinadas para que los espectadores se sentaran. Así

pude comprender que desde una altura adecuada nosotros podríamos observar por completo el escenario, y veríamos a los personajes moverse con más libertad.

Mientras analizaba todo este esquema fui a sentarme en la grada que estaba a mi derecha. Noté que los asientos eran muy cómodos y que sobre el escenario, en el techo, había varas de metal suspendidas y ahí se encontraban las luces, también que el teatro en sí era algo chico lo cual puede que ayude a la acústica.

Luego de esperar unos breves minutos, de seguro para asegurarse de que todos los espectadores estuvieran en sus asientos, comenzó la acción escénica. Las luces se centraron en este personaje que se nos presentó en el bar, este seguía con su monólogo de un modo que parecía que interactuaba con nosotros ya que hablaba y decía cosas graciosas pero sin acercarse a las gradas de los espectadores, ni mirar fijamente a nadie. En esta peculiar forma de interlocución, donde no hay un intercambio, al cuerpo del actor le corresponde todo el trabajo escénico. Ahí es donde el habla solitaria es el sitio del actor.

Por cierto, él era el único en el centro escénico ya que las demás actrices se encontraban fuera de ahí, sentadas e inmóviles al lado de la pared mirando la escena, junto con otros objetos que de seguro se usarían en las escenas posteriores. Esto claramente se debía a la estética que adoptaron.

La estructura dramática constó de siete escenas muy fluidas donde el habla solitaria estuvo presente. El tiempo mismo parecía transcurrir lento en el teatro. Hubo momentos de graciosa ironía, y eso me gustó mucho y ayudó a calmar mis nervios. En todas las escenas, los otros personajes que estaban inmóviles mirando, al margen del espacio central, aparecían e interactuaban a veces llevando y trayendo objetos, otras como parte de una coreografía de baile, también como parte de un coro, y en ocasiones como personajes que solo se reían, movían la cabeza o murmuraban. El

director en una las entrevistas me comentó que estas interacciones simbolizaban la forma en que las mujeres se apoyan unas a otras.

Ahora me enfocaré en hablar de lo que sentí particularmente en dos escenas que por suerte no fueron seguidas. En estas escenas mis emociones se descontrolaron tanto que sentí mucha impotencia, rabia, enojo, con respecto a lo que estaba presenciando. Sin duda eran momentos muy fuertes y se me hizo un nudo en la garganta. La violencia y la tristeza se habían mostrado en profundidad. Claro que sabía muy bien que eran actuaciones pero me transmitieron emociones muy desgarradoras, tanto que pude sentir que yo era parte de esas escenas. Comenzaba a identificarme con los personajes y debía desprenderme de alguna manera de eso pero sin levantarme de mi asiento de espectador. La acústica del salón hacía que el sonido se escuchara más fuerte pero eso no me ayudaba. Comencé a transpirar y tenía que calmarme, concentrarme en dejar de sentir. Lo único lógico que pude hacer fue cerrar los ojos por dos o tres segundos, tratando de respirar lenta y calmadamente. Lo hice en esas dos escenas fuertes y me sirvió, además tuve la suerte de que nadie notara que me pasó eso. Habiendo superado esas partes pude disfrutar de la obra hasta que concluyó y puedo decir que me encantó, tocó bastante mi sensibilidad en algunas partes pero me transmitió más sentimientos de tristeza, dolor, ira, sufrimiento, etc.

En mi última visita para ver la obra nuevamente pude observar a dos espectadoras que lloraron en las escenas más fuertes. Tuve la fortuna de toparme con ellas en la zona de los baños al finalizar la obra, así que no dudé en entrevistarlas para saber qué sintieron. Una de ellas me dijo que lloró porque lo vio desde su rol como mujer, y la otra, porque se puso en el lugar de mujer y de madre. Sin duda esto me dejó en claro que la obra toca en más profundidad la sensibilidad de la mujer que la del hombre, porque las pone en una situación más habitual, tanto como mujeres y madres.

Gracias a una mirada más objetiva que adopté después del acontecimiento convivial, y a una breve entrevista al director, entendí mejor lo que viví como espectador. En lo poco que pudimos hablar, ya que se encontraba en medio de un ensayo, me dijo que los actores buscaban compartir y liberarse en las obras, que el espectador se mimetice con la escena y los personajes, y que el público experimente diferentes emociones. Ellos buscan contar una historia de la mejor manera que pueden hacerlo, y que no es fácil ya que para desarrollar *Mujeres en oferta*, y que el espectador la viera como yo tuve el gusto de verla, tomó mucho esfuerzo y sacrificio. El director empezó de a poquito, armando y desarmando cabos, puliendo cada idea que los actores aportaban con su actuación. Se debió cambiar el orden de las escenas del texto literario, para así evitar una reacción opuesta a la esperada y que el espectador no saliera destrozado emocionalmente.

La última vez que hablé con el director le pregunté sobre este actor que aparecía como personaje en medio del bar, y que interactuaba con los allí presentes. Me dijo que esto lo hizo para romper con la cuarta pared, y para lograr algo diferente a una propuesta teatral convencional. Que no sea solo ir a sentarse a ver la obra, él quería que el convivio teatral empezase antes de entrar a la sala. Por eso este personaje se aparecía en frente de toda la gente del bar. También me comentó que puso a este actor como ese personaje femenino, no porque no tuviera más actrices sino que fue una decisión para experimentar cómo sería la expectación. Lo debieron trabajar bastante para que no se viera grotesco, y para que el público no perdiera de vista que era un hombre interpretando a una mujer.

Finalmente pude entender que mis miedos o dudas estaban basados en prejuicios tontos e inexpertos, de alguien que no conocía este género. Por eso no espero la hora de volver a ir a verla, ahora ya sin miedo de afrontar esas escenas fuertes.

MI RECORRIDO COMO ESPECTADORA

Carina Parraguez

Llegué a esta obra solo por cuestiones del azar, una compañera me la recomendó en una clase y al otro día decidí ir a verla. Reconozco que el título fue lo primero que me llamó la atención. ¿Qué sería eso que tienen de particular estas mujeres para estar “en oferta”? ¿Qué las haría que tengan menos valor? ¿Cuál es la valoración que está en juego para definir las específicamente “en oferta”?

Sin ni siquiera saber de qué se trataba *Mujeres en oferta*, fui hasta el teatro el sábado 08 de abril, la misma noche que encuentran muerta a Micaela García, una estudiante que llevaba varios días desaparecida. Hago alusión a esto porque no puedo dejar de lado la conmoción que sentí ese día, en el teatro y en la calle. Esa noche en la función se percibía un ambiente triste, se lo sentía en el aire.

La estructura dramática, que está compuesta por monólogos, desde el comienzo expone todos sus personajes en escena: siete mujeres con diversas problemáticas: un ama de casa, una víctima de violencia de género, una exitosa en los negocios, una millonaria que se siente triste, una madre que perdió a su hija por un femicidio, una mujer enamorada que no puede olvidar y una cocinera asesina.

Sin muchos recursos tecnológicos más que los básicos como por ejemplo la música, y con una sencilla escenografía, los personajes expresan sus monólogos con un desarrollo ágil de cara a los espectadores. De esta manera el público parece funcionar como un personaje más en el acontecimiento teatral.

Como espectadora, con cada uno de los personajes experimenté sensaciones muy diferentes. Desde el comienzo fue inevitable cierta identificación, cada personaje tenía algo en lo cual

podía reconocermé. Eran siete espejos en donde por momentos las imágenes me reflejaban o se distorsionaban ante mí.

Para Juan Carlos Gené (2012:4), el teatro es la más corporal de las creaciones culturales y en esta obra lo experimenté. Las mujeres frente a nosotros (los espectadores) no solo nos interpelaron con las palabras sino también con sus cuerpos. Desde la expectación me sentí dentro de la ficción misma totalmente vinculada, atraída y modificada por esas otras realidades que estos personajes me hacían vivir.

Y es el cuerpo quien vincula. Por empezar, es el que mira y ve, escucha y oye, palpa y siente y también se hace sentir; es el que atrae, repele y empuja, el que acaricia y abraza, el que ataca y mata; y es el que habla para modificar a los otros, como hace todo lo anterior para modificarlos en función de lo que necesita. Y es el que experimenta afectos y pensamientos y los modifica, como modifica los ajenos. Pues esa voluntad de modificación impone que, previamente, él se modifique adaptándose permanente y dinámicamente a las dificultades que los otros ponen a su acción. (2012:13)

Según Charles Segal, el teatro, más aún que la asamblea o los tribunales de justicia, es el lugar donde las emociones de las masas encuentran su más completa liberación. Es en donde se explora la discrepancia entre lo que uno es y lo que uno por fuera parece ser. (1995:228)

Los personajes de *Mujeres (...)* me demandaron toda la atención posible. En la obra no hay cortes y la sucesión de monólogos no me dio respiro más que el que pudo darme una pequeña escena de baile. Desde este punto de vista, y al igual que en el siglo V a. C. de la antigüedad griega, observé que los espectadores pudimos liberar nuestras emociones: reír, llorar, indignarnos o simplemente observar.

Estos cuerpos en la escena me llevaron varias veces a pensar en las tragedias griegas. Vi rasgos de Clitemnestra en casi todos los personajes, vi a Ifigenia, a Casandra y a Electra también. En el desarrollo de este trabajo me gustaría ocuparme de las algunas similitudes entre la Clitemnestra de *Orestía* de Esquilo y *Mujeres en oferta*.

Clitemnestra

Clitemnestra es una mujer fuerte con muchos contrastes; es reina, esposa, amante, madre y asesina. Es un personaje que rompe con la convención. Es una mujer que se hace cargo del poder mientras su marido no está, algo que para la antigüedad es asombroso, o por lo menos entra en el orden de lo extraordinario.

Nilda León en la *Revista de Lengua y Literatura* de la UNCo, refiere que se sabe con certeza que en la Atenas clásica la mujer era considerada inferior, no gozaba de derechos políticos, pocas veces salía de su hogar y en el ámbito público no tenía ningún espacio salvo el religioso (1997:95-100). Es por esto que las modificaciones que introduce Esquilo en este personaje son muy significativas y contrastan fuertemente con los testimonios que se tiene de las mujeres de aquella época.

Al ver *Mujeres (...)* aprecié historias que me remitían a la cotidianidad, historias que tenían mucho que ver con la realidad que vivimos diariamente. A diferencia de Clitemnestra, donde vemos muchos aspectos en un solo personaje, en esta obra se pueden ver fragmentadas diversas facetas de lo femenino. En todas las mujeres hay un conflicto, y algo de lo trágico se visualiza en sus cuerpos y en ese aspecto particular que sobresale en cada personaje. De acuerdo a esto hay dos personajes que me llamaron la atención.

Clitemnestra y la cocinera Un plan

Al igual que Clitemnestra en *Orestía*, la cocinera de *Mujeres* (...) nos cuenta cómo ideó la muerte de su marido en venganza por su infidelidad. Una mujer exitosa en su vida profesional se choca con la realidad cuando descubre que su marido la engaña. Todo el cuadro ordenado y maravilloso que sostenía la vida de esta mujer se viene abajo, se rompe con la estructura de la mujer exitosa y con una vida perfecta. A partir de esto se pierde todo equilibrio emocional para esta mujer. Un hecho desencadena el crimen.

La muerte de Ifigenia en manos de Agamenón -padre de esta y marido de Clitemnestra- fue suficiente para que su esposa planee su muerte y espere el momento adecuado para llevar a cabo su venganza tras un banquete.

Desde el punto de vista discursivo ambas mujeres se confiesan responsables del hecho aunque para las dos es un acto de justicia. El tratamiento de la culpa en ambas se canaliza a través de un acto de justicia. Clitemnestra dice:

No sé por qué, muerte tal haya de ser indigna de este hombre. ¿Por ventura no trajo él la desdicha a esta casa con torpe engaño? Inicuo fue con mi lloradísima Ifigenia, con aquella su hija que llevé en mis entrañas; que no diga ahora en los Infiernos que padece injusticia porque fue muerto a hierro y pagó las que hizo. (*Orestíada*, 2008:275)

Clitemnestra es también la madre que perdió a su hija

La escena desgarradora de una madre que cuenta cómo vivió la desaparición y luego la aparición del cuerpo de su hija víctima de un femicidio -un filicidio, en *Orestíada*- es una de las más impactantes y conmovedoras de *Mujeres* (...).

Recuerdo el silencio que se produjo mientras el personaje de la madre en *Mujeres (...)* transmitía angustia, dolor y desolación a través de su cuerpo y sus palabras. Pude ver en ese cuerpo, lo que dice Gené respecto de un personaje que desborda vida, una criatura literaria que desde el dolor propone una forma intensísima de vida (2012:5).

Por otra parte, en Clitemnestra también vemos al personaje producir compasión a través del discurso ya que Ifigenia es el fruto amadísimo de su vientre, y se lamenta frente a un coro de ancianos porque su hija no tuvo más vida que la que pudiera haber tenido “una res”. A través de este personaje se muestra también el dolor, la desolación y el impulso de venganza que produce la muerte injusta de una hija.

Lenguajes no verbales y fragmentación

La corporalidad que expresan los personajes de *Mujeres (...)* se ofrece al público como el instrumento para la transmisión de las emociones más fuertes. Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006:96) refieren que la corporalidad se puede dar como un objeto estético, lúdico, que permite la posibilidad del encuentro y el desencuentro, como un instrumento de violencia activa y pasiva.

En *Mujeres (...)* los cuerpos transmiten y acompañan lo que el lenguaje verbal expresa. Por ejemplo, la cocinera es un personaje que habla mucho y con celeridad, sus movimientos coinciden con su verbosidad, todo su cuerpo recorre el escenario con rapidez, el movimiento de las manos transmite el nerviosismo con el que habla.

Otro personaje, la mujer enamorada, se mueve en el escenario de forma tranquila y armónica, en ocasiones como si bailara pero siempre con calma y apaciblemente. Da cuenta de su historia de una manera pausada y triste provocando por momentos compasión.

Es importante también aclarar que en todos los personajes se pueden ver cambios de ritmo a nivel discursivo pero solo se dan como pequeñas interrupciones que permiten al espectador retomar la atención. Es decir, en general hay una conciliación entre los movimientos de los cuerpos y sus discursos. El hecho teatral transcurre como un concierto: siete canciones que se desarrollan en el escenario con diferentes ritmos y melodías. Con sus respectivas fragmentaciones cada historia se desarrolla independientemente de la otra pero sin dejar de pertenecer a una construcción mayor. Cada parte tiene una estética y una forma propia. Se puede ver una especie de pulsión rapsódica, tal como define Beatriz Trastoy (2016:153), ya que hay una deconstrucción-reconstrucción que cose, descose y recose lo discontinuo, lo fragmentario.

Con respecto a esto, también Trastoy y Zayas de Lima sostienen:

La estética del fragmento construida sobre la base de la preeminencia de tales sistemas expresivos responde a la intención de los realizadores de generar propuestas teatrales no autoritarias, que no manipulen ideológicamente al espectador, que le eviten sentirse obligado a entender. Asimismo, la fragmentación diseña un espacio lúdico y placentero en el que el espectador puede armar una historia que no necesita ser verificada ni confrontada con modelos regulativos. (2006:99)

En *Mujeres (...)* lo lúdico es parte de cada personaje y la relación con el público desde el comienzo es placentera. Porque, si bien el dolor increpa a través de estos cuerpos, también el humor permite que se produzca el equilibrio que los espectadores necesitan para sobrellevar esta angustia. El personaje que permite la risa es el que en un espacio fuera del escenario irrumpe antes de comenzar el hecho escénico. A partir de allí se experimenta una

especie de fusión entre el mundo real y la representación, el espectador comienza a ser parte del espectáculo.

Patrice Pavis sostiene que el acontecimiento teatral es una realidad de práctica artística que comporta un intercambio entre actor y espectador (1998:191). En *Mujeres (...)* resulta logrado en todas sus dimensiones. El lenguaje verbal contiene una fuerza comunicacional que transmite muchas emociones: alegría, tristeza, dolor, empatía, enojo, risa. Y el lenguaje no verbal a través de la corporalidad permite, además de intensificar las acciones, que los personajes vayan al límite en un espacio lúdico donde el intercambio con los espectadores es completamente activo.

A su vez la variedad de personajes en escena permite a los espectadores elegir con quién vincularse o con quién empatizar o con quién confrontar. Y el objetivo de la representación, como dice Pavis, ya no sería la ilusión de los acontecimientos presentados sino más bien la toma de conciencia acerca de esas realidades.

La ilusión que intentaremos crear ya no se basará en la mayor o menor verosimilitud de la acción, sino en la fuerza comunicativa y la realidad de esta acción. Cada espectáculo se convertirá así, en una especie de acontecimiento.
(1998:192)

BIBLIOGRAFÍA

- ESQUILO (2008). *Orestía*. Buenos Aires: Losada
- GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit, Teatro: Teoría y práctica n° 13*. Buenos Aires.
- LEÓN, Nilda (1997). “Clitemnestra, ¿Una mujer varonil?”, en *Revista de Lengua y Literatura*, 9 (11), Nro. 17-22.
- SEGAL, Charles (1995). “El espectador y el oyente”, en Vernant, J. P. (Ed.). *El hombre griego*. Madrid: Alianza.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA (2006). *Los lenguajes no verbales: estrategias y modalidades receptivas en el teatro argentino*. Recuperado de <http://www.caia.org.ar>.

TRASTOY, Beatriz (2016). “Vista de Artes en cruce: autorrepresentación y teatralidad. En torno de *Rapsodia Inconclusa* de Nicola Costantino”. Recuperado de <http://www.badebec.org>.

DESDE MUJERES EN OFERTA A LAS TROYANAS

Daniela Morales

Mujeres en oferta se estrenó en el Ámbito Histrión, en Neuquén. La historia de este ámbito teatral comenzó cuando los propios actores fueron los que se pusieron los mamelucos y comenzaron con la tarea de transformar un galpón en la sala de teatro que es hoy. Ámbito Histrión se inauguró en abril de 2007 con 280 metros cuadrados. Ese lugar había sido la casa de una familia que se dedicaba a la marmolería, luego fue una funeraria y también, en algún momento, sede de la Escuela de Bellas Artes. A *posteriori*, antes de transformarse en Ámbito Histrión, ese lugar albergó los talleres de una mueblería.

Para ingresar a lo que hoy es el teatro, al final de una cochera se encuentran dos puertas que al entrar dejan ver, a la izquierda, un café-bar y, a la derecha, la boletería con un pasillo hacia el camerino. Derecho se puede dar con una de las entradas a la sala teatral. Su espacio escénico tiene 10 x18 mts con un total de 63 luces en una estructura de hierro colgada en el techo. Al final de ese espacio se hallan cuatro parlantes, en las esquinas y en el centro. A la derecha dos puertas dan al camerino donde se cambian los actores. Entre las gradas se encuentra un pasillo utilizado para ingresar a la sala desde la zona izquierda del bar. Esta entrada da a los baños y a un pequeño *hall* con sillones y cuadros. Adentro de la sala teatral, al final de la parte alta de las gradas, se encuentra la caseta de control del sonido y las luces. El espacio cuenta con dos aires acondicionados y dos ventiladores.

En cuanto a la propuesta escénica, *Mujeres en oferta* nos ofrece siete monólogos que nos van envolviendo en casos de mujeres desesperadas. El director nos dijo en el comienzo de la entrevista:

De algún modo tiene que movilizar, algo tiene que pasar, y al público le pasan cosas, o sea, más allá del aplauso y todo, algo

le pasa. Más que nada el público se identifica con lo que está pasando, se va metiendo, va sintiendo lo que le pasa al personaje.

Si describo mis sentimientos hacia esta obra puedo decir que en algún punto me sentí identificada, atrapada por la intensidad con la que cada uno representaba su papel. El director nos dijo en la entrevista: “Es una obra que no solo atrapa a mujeres, también hay hombres que se sienten identificados con las situaciones”.

Federico Roca escribió esta obra sobre la violencia de género. Hoy en día la violencia de género es más vista de lo que era cuando comenzó con la escritura de texto literario. La violencia de género aparece como uno de los temas más difundidos pero sigue sin hacerse demasiado.

Volviendo a la obra, podemos advertir el montaje de escenas diferentes. De una escena triste, como la de la madre que perdió a su hija, se pasa a una escena de comedia en la que el personaje se gana la lotería. Para el director, el hecho teatral requería no solo de la actuación sino que quería también que el espectador se sintiera parte del acontecimiento. El director dijo: “Estamos en un proceso de echar condimento. Yo sé lo que busco y a dónde voy”.

Lo que inicialmente el director busca es el caos; mientras haya caos, la idea se va a encontrar. Para él, en la trama no hay un punto final, ni un medio. Cuando se propuso estrenar tuvo que rearmar partes de nuevo, cambió el orden de algunas escenas agregando su toque experimental. Lo que dijo en la entrevista es una aclaración sobre su forma de trabajar, no solo con *Mujeres en oferta*: “El teatro es una cuestión de liberación. Lleva todo un proceso tratar de transmitir, de llevarte a ser otra persona”.

Mujeres en oferta no fue su primera opción pero al no hallar otra comenzó a experimentar con este texto literario dándole unos ajustes.

Una de las escenas que más me impactó fue la del golpe (una de las historias de violencia de género interpretada por Bárbara Veselis). Todo transcurre en cámara lenta: el movimiento de los platos volando, de la mesa, de los vasos, de la panera, de los cubiertos; la manera en la que se rompe ella por dentro al caer... Todo en cámara lenta. Cómo se te mete ese horrible momento entre la piel de gallina que te produce. Todo ese movimiento producido por las demás mujeres va dándole vida a los movimientos de los platos volando, de la mesa, de los vasos, de la panera, de los cubiertos; pero la protagonista está sola en centro, las demás se mueven a su alrededor. Cómo va relatando, cómo todo de a poco vuelve a su lugar... “Me golpeaba y me golpeaba y me volvía a golpear”. Esa parte se me grabó a fuego con la forma en la que ella, mirando al frente, iluminada por una luz roja, repetía arrodillada en el centro de la lona sobre la que actuaba. “Él me golpeaba y yo lo perdonaba porque lo quería”, con esta frase se despide. Puedo afirmar que esa escena fue una de las que más me afectó y con la que más me emocioné al punto de querer llorar.

Otra de las escenas fue la de la madre (interpretada por Itatí Figueroa) que perdió a su hija, un hecho que en estos tiempos está sucediendo mucho. La desgarradora escena en la que uno se encuentra en ese momento, la angustia transmitida por el “corrí y corrí y corrí hasta que lo supe”, el sentir de una madre transmitiéndote su dolorosa pérdida, su describir el proceso del hecho, te da a entender que todo eso puede de verdad pasarle a una madre, puede de verdad estar pasándole a una persona. En la entrevista el director dijo:

La parte de la morgue, cuando cuenta cómo estaba el cuerpo sin bombacha, es una escena que muchas veces se quiso sacar, pero les dije que no: “Eso se tiene que escuchar clarito, porque es donde termina todo, donde terminó todo esto. De algún modo se está mostrando”. ¿Sirve para crear conciencia?

Deja mucho que pensar esta obra sobre esta clase de casos en la Argentina donde la violación y la trata de persona (de mujer en este caso) se están dando con mucha frecuencia.

Mujeres en oferta merece ser vista y aplaudida. El director hizo un muy buen trabajo. Nunca antes había visto una obra de teatro y para ser la primera me gustó mucho al punto de dejarme un mensaje sobre las muchas situaciones que vive una mujer. Tal vez no para todas sea así pero hay muchas mujeres que sufren alguna de las situaciones planteadas. De alguna forma podemos decir “son situaciones de vida que no deberían pasar, sin embargo suceden”. Esta obra trabaja eso en dos aspectos, cómico y trágico. Me gustó mucho poder sentir esa transmisión de emociones.

Es una obra que te deja mucho que pensar, te dice tanto con las palabras como con las acciones, te transmite tanto en distintas realidades. En la entrevista a las actrices, la más clara a mi parecer, Bárbara Veselis, dijo: “Un juego de roles, de ser una persona a ser muchas”. Lo que ella quiso transmitir es que cuando actúa puede ser muchas personas a la vez; el teatro es ella, es su mejor esencia. Todas estuvieron de acuerdo en que el teatro es lo que son ellas, es en donde se pueden descargar de algún modo, es su psicólogo. Agustina Lucero, otra de las actrices, dijo: “Nunca van a saber si de verdad estamos locas o lo estamos actuando”, lo que causó gracia entre los presentes. Al ser una forma, para ellas, de descargarse no se lo toman solo como un trabajo sino que también es su vocación, es lo que saben, es lo que les sale de tanto esfuerzo y dedicación.

La forma en la que se va desarrollando todo en escena me provocó mucha emoción. Es tan diferente a ver una película porque simplemente te van incluyendo, te van emocionando con un trabajo actoral tan bien ensayado de antemano. En los ensayos, la forma colectiva de aportar ideas es notable. Se da a entender que todos son parte de la creación escénica.

Ahora están ensayando una nueva obra, propia de ellos. Voy también a aportar un poco más conforme vaya a ver los ensayos, porque la temática de esta nueva propuesta es *Las troyanas* y, si Carlos Barro nos deja ser partícipes de esto, me gustaría también hacer un par de notas sobre el tema. Quiero poder incursionar más en el hecho teatral, poder hablar más con las actrices y preguntarles cómo es que van desarrollando el personaje.

Sobre *Las troyanas* el director nos dijo:

No sabemos. Puede ser mía, puede ser de ella (ese mismo día decidió trabajar en conjunto con una escritora que fue a ver los ensayos), puede ser de algunas de las actrices o de todas. Es de todos, en realidad siempre es de todos porque las acciones, las expresiones faciales que utilizan, son lo que se va desarrollando de a poco. Entonces yo voy inspirándome con esas ideas y van pasando días y días hasta que se pule un resultado final.

LA MAGIA DEL TEATRO

Cecilia Merino

Cuando hablamos del teatro, cada niño, adolescente, joven o adulto tiene su propia concepción del mismo. Esta varía dependiendo de a quién se le pregunte pues lo que puede resultarle interesante a un adulto tal vez no lo es para un adolescente o niño ya que estos últimos son las más propensos a admitir que se aburren o que posiblemente se distraen más. Personalmente he de admitir que mi actitud con lo que al teatro se refiere se asemeja muchísimo más a estos dos últimos mencionados debido a que la imagen que yo tenía de este es que sus obras eran realmente como uno las lee en los libros o como uno las ve en algún programa de artes por televisión. Pero a mi parecer los antiguos griegos no tenían ese problema para atraer la atención de todas las personas en general. ¿En qué me baso para decir esto? Seguramente se lo preguntarán, y es que la investigadora Ana Iriarte en su libro *Democracia y tragedia* habla de cómo las representaciones teatrales se imponían como parte central del evento sagrado de las Grandes Dionisias, fiestas cívico-religiosas donde a lo largo de tres días, tres dramaturgos previamente seleccionados le presentaban al público cuatro obras. Se trataba de una tetralogía compuesta por tres tragedias y un drama satírico.

En la actualidad este espacio al que nos referimos como “teatro” nos brinda una amplia variedad de géneros para el gusto de cada espectador y eso es algo que decidí confirmarlo por mi propia cuenta junto a una amiga. ¿Cómo es que lo confirmé? Sencillamente decidí darme la oportunidad de poder apreciar el teatro y verificar a su vez si realmente ese sitio tan horrible que me imaginé en mi niñez y en mi actualidad era como realmente lo pensaba. Así que ambas nos dirigimos a un teatro local que recibe el nombre de Ámbito Histrión, porque una amiga de mi madre había escuchado que era un buen sitio para ver obras de teatro.

Ambas nos quedamos frente a un cartel que estaba afuera y que tenía escrito en grande *Mujeres en oferta*, acompañado con fotos de mujeres detrás. Sin dudar nos miramos y sabíamos que teníamos que verla así que solo reservamos las entradas completamente ansiosas de lo que nos depararía el sábado por la noche.

Al llegar el día tan esperado, por la noche, junto a mis padres pasé a buscar a mi amiga en auto a su hogar para ir hasta la calle Chubut al 240 donde estaba el dichoso *Ámbito Histrión*. Tengo que decir que quedé literalmente sorprendida. Cuando nos bajamos del auto se veía completamente diferente de noche a como se veía por la mañana cuando fui a reservar nuestras entradas.

Quizá sea que lo vi distinto debido a la cantidad de personas que ya se encontraba en el lugar. Realmente, que hubiera tanta gente dispuesta a ver *Mujeres en oferta* me hizo pensar que tal vez no nos equivocamos al elegir esta obra porque parecía atraer muchísimo la atención. Pese al gran tumulto de personas logramos llegar hasta la boletería y conseguir nuestras entradas, rápido. También fue fácil encontrar unos asientos libres para ocupar y así esperar nuestro ingreso a la sala.

En lo que esperábamos me dispuse a observar el programa que nos habían otorgado el día que nos presentamos para reservar las entradas. En este aparecía el nombre del director que era Carlos Barro y los nombres del actor y actrices que estarían en escena los cuales eran Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa, Agustina Lucero, Raúl Braga, Alejandra Kasjan Maroa y Mariel Suárez, también estaba el nombre de la obra, la cual en un principio no me pareció nada llamativa porque creía que sería puro drama, pero qué equivocada estaba.

Minutos antes de nuestro ingreso a la sala, mi amiga y yo notamos cómo todos comenzaban a hacer una fila que poco a poco se volvía más larga. Rápidamente nos movimos para entrar en esa fila. A los pocos minutos todos fuimos sorprendidos por una voz que

sonó en la zona de la boletería. Fue en ese momento cuando al parecer todo comenzó: un personaje femenino (que era interpretado por un varón) apareció desde la boletería o al menos eso creo porque no estaba atenta, se quejaba por nuestra tardanza para ingresar y también por todo el trabajo de limpieza que podía ver en el bar-café del lugar. Este curioso personaje se movía entre las mesas que estaban en aquel sitio y entre las personas.

Escucharla hablar era como escuchar a la típica madre que te contaba todo su día y aun así parecía no haber hecho nada ante los ojos de su familia, mientras se ponía a interactuar de vez en cuando con algunas de las personas de la fila. En el momento en que terminó de quejarse se apresuró a ir hasta el inicio de la hilera donde nos repitió que debíamos apresurarnos aún más y desapareció tras la puerta de color negro de la sala donde se llevaría a cabo el hecho escénico. Fue un gran inicio. Admito que realmente logró sacarme un par de risas.

Luego de ver cómo desaparecía, las puertas de la sala se abrieron y dos personas aparecieron seguramente para verificar nuestras entradas y permitirnos el ingreso. Una vez adentro pude observar que aquel personaje que se nos presentó minutos atrás, estaba de pie en el centro de una especie de cuadrado marcado por una cinta adhesiva blanca y a sus costados se encontraban los demás personajes, inmóviles, casi como estatuas, esperando que alguien les diera la señal para moverse. El interior de la sala donde estábamos, tanto nosotros como los personajes, era de un color negro por completo aunque estaba bastante iluminada para que nos acomodáramos en los asientos. Por otro lado pude apreciar que había dos gradas a cada costado, lo suficientemente cómodas como para estar todos ubicados en espera del inicio que no tardó mucho en comenzar. El primer personaje femenino era la misma que nos había sorprendido en el comienzo. Nos relató su vida matrimonial y familiar, expresando siempre el cansancio que tenía y lo poco agradecidos que eran todos ante el trabajo hogareño que ella

realizaba para los demás. Lo interesante de toda su queja fue ver cómo la música coincidía con esta y cómo los demás personajes que estaban a los costados o detrás de ella comenzaron a ingresar al cuadrado que parecía determinar dónde ocurrían los hechos.

Todos los nuevos personajes que ingresaron se unieron a la mujer mientras esta había comenzado a cantar y bailar. Las seis mujeres que se encontraban en escena danzaban y cantaban junto a ella como si nada, y poco a poco se fueron retirando del interior del cuadrado. En ese momento aquellas acciones que realizaron me hizo recordar en cierta medida a cómo eran representadas hace mucho tiempo atrás las obras en la Antigua Grecia, a base de mitos y rituales, donde las emociones y las ideas se transmiten a través de elementos metatextuales como los movimientos corporales y la voz.

En el momento en que estas se retiraron, mi mirada pudo notar que a los costados y enfrente había muchas cosas que parecían que serían utilizadas en determinados momentos, aunque lo que me causó más impacto fue que estuvieran a la vista y no ocultas detrás, tapadas por alguna tela o algo. No parecían seguir la misma rutina que los griegos seguían al usar la *skené*. La *skené* hacía referencia al camerino para el cambio de trajes de los actores o donde sencillamente estaba la utilería. Era curioso que en *Mujeres en oferta* no hubieran ocultado nada aunque viendo cada objeto le permitía a uno hacerse una idea de a quién le pertenecía cada cosa. También pude apreciar en aquel momento la cantidad de hileras de luces que había en la sala. Si logré contar bien, diría que había un total de seis hileras.

Pero volviendo al punto, cuando la primera mujer salió del espacio protagónico acompañada de las demás, ingresó una de ellas por otro lado hablando del abuso que sufría por parte de su pareja, siempre mencionando el terror y recordando la primera vez que la golpeó. Escucharla hablar fue como escuchar a las miles de mujeres que reciben abuso físico o psicológico por parte de su pareja en la actualidad, y a la vez fue volver a traer a mi mente un concepto

aprendido en mis clases de Literatura Griega Antigua que logré relacionar con este personaje y ese concepto fue el de *hamartía* o también conocido o traducido como “error trágico”. Relacionarla con eso fue fácil pues ella misma hacía mención a que fue un error haberlo perdonado debido a que su pareja no cambió su actitud.

Y la *hamartía* nos habla exactamente de eso, de cómo el héroe trágico intenta hacer lo correcto en una situación en la que ya no se puede hacer eso. Y al igual que antes, en esa escena pude notar cómo la música y las luces volvían a tomar un papel importante marcando siempre los momentos críticos del personaje. Cada tono de luz parecía tener su propio papel en el desarrollo de la trama. En esta escena predominaba el rojo. Por ejemplo, cuando esta mujer nos relata la primera vez que fue golpeada, esta luz hace su aparición y también entra otro recurso que es la cámara lenta porque esta mujer cae lentamente con la ayuda de los demás personajes que ingresan como apoyo en determinadas partes. Entonces la música también hace su aparición porque se puede apreciar el cambio de este personaje cuando la música repentinamente suena.

Luego de que todas volvieron a abandonar el centro de la escena, volvió a ingresar otro personaje femenino que traía una vestimenta que lograba hacerla lucir como alguien de clase alta. Esta, a diferencia de las otras dos primeras, nos explica el motivo de su triunfo como empresaria y de cómo su ex marido se siente ante su éxito. En esta historia también podemos apreciar que la palabra de la mujer no parece ser escuchada porque nos cuenta que tras quedar embarazada, su marido (ahora su ex) y el médico que ayudó en el parto le hicieron una cirugía para cerrarle las trompas de Falopio. A causa de esto ella expresa su enojo contra aquel y habla de su ruptura matrimonial.

Algo que logré notar y que confirmó mi primer pensamiento con respecto a la participación de los demás personajes es que ellos están como un recurso más, aunque tal vez pueda estar equivocada

en esta conclusión. Pues nuevamente aquí se hicieron presentes acompañando a esta mujer, y tal como ingresaron siguieron acompañándola hasta el último momento.

El cuarto personaje luego de la mujer empresaria, es una madre que en un principio nos relata el paso a la adultez de su hija de apenas trece años y cómo ésta desaparece tras irse una mañana al colegio, sin la compañía de su amiga de la infancia. Creo que aquí fue donde se pudo apreciar la aparición de más objetos en comparación al resto, ya que se usó dos muñecas que representaban a cada una de las niñas. Ambas muñecas se encontraban sentadas en sus respectivas sillas mientras que la madre se encontraba sentada en el medio de ambas relatando todo. A mitad de su relato es que nos enteramos de su repentina desaparición al irse al colegio sin su amiga porque esta estaba enferma ese día. Pasaban las horas y su hija no aparecía. Fue entonces cuando las luces comenzaron a encenderse nuevamente a medida que la mujer iba cayendo en su desesperación. Las luces comenzaban a seguirla de un lado para el otro, porque este personaje no se quedaba nunca en un lugar, nos mostraba en vivo una perfecta representación del dolor, desesperación y angustia de una madre que queda huérfana de hija.

Tristemente esta historia acaba como todas las que hemos visto por los medios de comunicación: la menor es asesinada tras ser violada. Nuevamente todas las demás mujeres ingresan a escena para acompañarla en la pérdida llevándosela del espacio escénico y retirando los asientos donde antes habían estado las muñecas. A ese momento también lo relacioné con otros conceptos aristotélicos como la *kátharsis*, descrita en la *Poética* como una purificación emocional.

La quinta historia es relatada por una joven mujer casada con un hombre incapaz de mantener un trabajo fijo. Ambos tienen un hijo que tiene una enfermedad que lo dejó calvo, además su madre no quiere a su marido. Ella luego empieza a decir cómo es que encontró en la iglesia la ayuda de Dios y cómo se volvió una fiel

creyente, lo que cambió su suerte trayéndole las soluciones a su vida pero también nuevos problemas. Mientras tanto las demás mujeres, que se habían encontrado fuera de escena central, solamente ingresan para hacer de clientas de una peluquería donde escuchan sus quejas. En esta escena me di cuenta de que pude relacionar muchas cosas de mis clases sobre el teatro griego antiguo, pues el caso de esa mujer me pareció una gran peripecia, un cambio rotundo de la pobreza a la riqueza.

Luego aparece ante nosotros una mujer que no logra superar la soledad porque su pareja decide abandonarla. Creo que de todas las que se presentaron esta fue la que más me aburrió. Lo único que ella hacía era recordar los sitios donde su ex solía besarla, las cosas que solían hacer y el olor de su perfume en su almohada. Esta se trasladaba de un lado para el otro en aquel espacio escénico y todas sus expresiones cambiaban cuando hablaba de su antigua pareja sumiéndose en una tristeza que sus facciones dejaban a la vista. Aquí solo pude ver más que nada la tristeza de una mujer al acabar su relación. Luego de recordar cada una de las cosas que pasó, se retira tras danzar con las demás mujeres que ingresaron solo para acompañarla en su baile y decir algunas palabras.

Para finalizar, la última historia fue la de una joven *chef* que parecía estar en su hogar porque la observamos utilizar varios materiales culinarios mientras que nos narra que ella siempre tuvo como gusto cocinar debido a que de chiquita una vez le preparó a su madre una taza de té y le resultó divertido, además porque su madre le dijo que fue la mejor taza de té que pudo haber probado. Con el paso de los años ella se vuelve una *chef* y comienza a trabajar en su propio restaurante donde conoce al amor de su vida, un hombre con el que tenía un gusto compartido por la cocina, así que se casaron, comenzando así una vida de pareja pero no todo fue color de rosa. Un día ella notó un labial en una de las camisas de su marido, claramente en ese momento se negó a creer que fuera capaz de engañarla así que se convenció de darle otra oportunidad

argumentando que este tenía que ser un error. Luego de un par de semanas empezó a notar que él llegaba con olores distintos y esta vez, llevada por los celos, decidió envenenarlo. Otra vez aquí pude notar un concepto anteriormente mencionado. Así que le preparó su comida favorita sirviéndosela cuando él llegó a casa, y se quedó bastante sorprendida al presenciar que este no parecía darse cuenta del olor a veneno que la comida llevaba. Claramente consiguió su cometido, le dio muerte y ella fue enviada a prisión. Allí nos damos cuenta de que nos narra todo desde la cárcel.

Luego de que el hecho teatral terminara y las actrices y el actor nos despidieran tras aplaudirlos, y todos nos retiramos para regresar a nuestros hogares, fue en aquel instante que me di cuenta de lo cambiada que salí de esa sala con respecto a este mágico lugar donde ocurrió el más grande acontecimiento que podría haber presenciado con mis ojos en un teatro. Realmente no creía que en dos horas, siete personas lograrían llegar a mí de una manera tan profunda y sobretodo que me hicieran pensar y reflexionar sobre temas tan actuales que uno puede leer o ver en los medios y ante los cuales no todos se ponen a pensar.

Ver las transformaciones de estas actrices y el actor, en vivo y en directo frente a mis ojos, fue algo que siempre va a quedar grabado en mi mente. Esas actrices y ese actor se adueñaron de todo lo que sucedía allí, de las emociones, de las acciones, de todo, atrapándome por completo en un mundo donde todas mis expectativas fueron cumplidas por todas las sensaciones que me transmitieron.

Además de todo, he de admitir que presenciar esta obra me ayudó a entender conceptos que he venido trabajando con referencia al arte teatral, conceptos que nunca pude comprender del todo porque, como ya lo he dicho, tenía cierta aberración a sentarme a ver una obra aunque ahora puedo decir abiertamente que eso se volvió diferente y de ahora en más dependerá mucho de

cuánto me llame la atención la obra que se esté presentando en alguno de los teatros de mi ciudad.

Ahora puedo decir a viva voz que uno nunca debe quedarse con un solo concepto o con su propia concepción de una cosa. Debemos darnos la oportunidad de conocer todo aquello que nos negamos a visitar o simplemente rechazamos porque creemos que será aburrido. Tomen mi ejemplo y maravíllense con todo lo desconocido, sumérjense de vez en cuando en una aventura mágica y dejen que otros les muestren cómo apreciar cosas a las que antes no le ponían interés. Si eres como yo y sentías una aberración con este arte viviente que es el teatro, te lo digo en serio, ve a ver una obra, ve y observa todo. Maravíllate y sal a recorrer solo o acompañado los teatros, elige una obra, llénate de expectativas y prepárate para vivir por un par de horas en un mundo mágico donde verás al arte cobrar vida propia, donde miles de emociones te recorrerán todo el cuerpo en minutos, y aprende a ver un lado positivo de todo aquello que creías negativo.

Esa es mi invitación para ti.

BIBLIOGRAFÍA

IRIARTE, Ana (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. España: Ediciones Akal.

GENÉ, Juan Carlos (2009). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro, en *CELCIT*.

DUBATTI, Jorge (2012). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Buenos Aires: Atuel.

HISTORIAS VEROSÍMILES

Micaela Meirelles

Elegí *Mujeres en oferta* porque me llamó la atención el título y porque tenía muy buenas críticas. No sabía muy bien de qué se trataba, entonces quise sacarme la duda y averiguar un poco más por *facebook*. Según la página del teatro, iba a estar en escena todos los sábados de abril y mayo en Ámbito Histrión.

La obra cuenta historias de vida de siete mujeres, donde lo cotidiano se mezcla con los deseos, las aspiraciones, las decepciones, los sueños, para formar así un panorama acerca de lo que significa ser mujer en esta época. El humor y el drama se entremezclan en una puesta llena de movimiento y audacia...

Después de haber investigado un poco más sobre la obra, mi interés aumentó y quise ir inmediatamente a verla. El problema estaba en ¿con quién? Mis compañeras, con las que tengo más afinidad, prefirieron ver *Gazpacho. Teatro a ciegas*, y eso a mí no me llamaba mucho la atención. Me decían que era una experiencia diferente y original ya que tenías que usar la imaginación. Yo opté por utilizar mis cinco sentidos. Aunque intenté convencerlas para que vengan conmigo, no lo logré.

En un primer momento pensé ir a ver la obra con mi mamá y mis hermanas, pero estaban sin plata y trabajaban. Después le pregunté a mi novio qué le parecía la idea, él me respondió que no le gustaba el teatro y que no tenía muchas ganas. Finalmente llegó el sábado y yo no tenía quién me acompañe, por eso le volví a insistir a Alex (mi novio) y me dijo que sí. Yo sabía que no me iba a dejar ir sola, él siempre está conmigo.

La función se realizó el sábado 7 de abril, comenzaba a las 21:30 horas. Alex y yo llegamos cinco minutos antes. Apurados y pensando que era tarde, sacamos las dos entradas e hicimos la fila

para ingresar a la sala. Había bastante gente, más de la que yo pensaba encontrar. Mientras esperábamos en el *hall* del bar, alguien pegó un grito muy fuerte. La gente se miraba y no entendía nada, nosotros tampoco. Había sido uno de los personajes que apareció detrás. Nos asustamos y nos reímos cuando nos dimos cuenta de la situación.

Se hacía llamar María, tenía pelo corto y estaba muy maquillada, vestía un delantal de cuadros y llevaba en su mano un plumero. Se quejaba de que la cafetería estaba toda sucia y de que siempre tenía que limpiar todo, sola. Solicitándole a la gente que colaboraran con la limpieza hizo abrir las puertas de la sala donde se realizaría la obra.

En la puerta nos dieron la bienvenida y nos pidieron la entrada. Una vez adentro pudimos apreciar el contexto. Era un lugar oscuro, solo estaban alumbrados los asientos de los espectadores. En el techo del espacio escénico había todo tipo de luces, de diferentes colores y formas; en el piso, una tela de color blanco. Los parlantes estaban ubicados en las esquinas y los personajes estaban sentados al fondo, en su propio mundo. Estos rodeaban el escenario y miraban fijamente al público. Con mi novio elegimos la primera fila y nos acomodamos.

María (Raúl Braga) comenzó la función contando su historia. Ella era ama de casa y empleada doméstica. Estaba cansada de los quehaceres diarios: limpiaba, planchaba, cocinaba, lavaba, llevaba a los chicos a la escuela y además tenía que trabajar fuera de casa. Cada vez que le pedía ayuda a su esposo, él le respondía que estaba agotado por el trabajo. Él no hacía otra cosa que sentarse en el sillón a mirar el fútbol. María vivía sirviendo a la suegra y se llevaba mal con su cuñada. Cuando se enfermaba todos desaparecían casualmente, nadie era capaz de acercarle “ni un té a la cama”.

María se sentía vieja y fea para la edad que estaba transitando, su marido hacía tiempo que había dejado de elogiarla. A la hora de salir a la calle nadie la miraba. Extrañaba que le digan

piropos lindos de vez en cuando. Finalmente se dio cuenta de que todo su esfuerzo era en vano, ya que nadie valoraba lo que ella hacía por los demás.

Los sentimientos que me provocó María fueron de gracia e ironía. Me parecía muy realista su historia, ya que le podría llegar a pasar a cualquier mujer. Alex se rió de esa escena, decía que ella era muy exagerada y expresiva.

En la segunda escena se presentó Mariela (Bárbara Veselis). Su estatura era mediana, tenía pelo negro, atado y piel morena. Llevaba puesto un vestido de color verde agua, largo hasta las rodillas. Sus ojos transmitían desconcierto. Ella hacía como que hablaba con un policía y le mostraba los moretones que su esposo le había dejado. Una amiga le había sugerido que vaya a la comisaría a hacer la denuncia, no se podía dejar golpear de esa manera. Si ella hubiese sabido antes que le iban a hacer tantas preguntas sin sentido, no se hubiese presentado.

Mariela ya había sufrido violencia de género por parte de su marido. La primera vez fue cuando ella no le pudo preparar la cena que él le había solicitado antes de irse a trabajar. Mostró mímicamente cómo fue la secuencia: él golpeó su cara dejándola inconsciente y tirada en el piso. Ella se quedó inmóvil y después largó el llanto. No podía creer que el hombre con el que estaba casada había actuado de manera tan violenta, por algo tan insignificante.

En ese momento el esposo de Mariela se dio cuenta de que la había lastimado. Le pidió perdón, le dio un beso y le prometió que nunca más iba a volver a pegarle. Ella lo perdonó, con cierta inseguridad, pero al tiempo se volvió a repetir la misma situación. Una, dos, tres veces. Él la agredía y la golpeaba cuando se le ocurría, total con un par de besos y abrazos sabía que podía volver a arreglar las cosas. Mariela no quería separarse de él, pero no podía seguir viviendo así. Tenía miedo. Ya no se bancaba tener que sonreír y hacer como si nada pasara. Al fin y al cabo se terminó

dando cuenta de que eso ya no era amor, tomó coraje y decidió dejar su casa.

Esta historia fue muy conmovedora para mí, me provocó pena y tristeza. Lloré. Es increíble cómo este personaje describió esa horrible situación de violencia. Por un momento sentí dolor, como si lo estuviera presenciando o como si Mariela fuera yo. Alex quedó helado.

En la tercera escena hizo su entrada Nélide Gutiérrez (Analía Calvo). Era una mujer alta, muy coqueta y extravagante. Su color de pelo era rubio rizado, estaba maquillada. Vestía una blusa de color marrón brillante y un pantalón largo de *animal print*. Llevaba alhajas y una cartera de color dorado en su mano. Tenía un tono de voz muy gracioso, era extranjera. Contaba que había creado una empresa de accesorios llamada *Solfaneidon*, donde vendía perfumes, preservativos, carteras y ropa. Su emprendimiento en Argentina había sido muy exitoso. Puso a trabajar a sus hijos, en su empresa, porque prefería que la plata se quede en la familia y no en otras manos.

Nélide se había separado de su marido porque él creyó tener el poder de decidir sobre su cuerpo. Describe esa situación de esta manera: después de tener a su último hijo por cesárea los médicos le indicaron a él, mientras ella dormía, que era muy peligroso otro embarazo. Entonces su marido les ordenó a los médicos que le obstruyan las trompas de Falopio, sin consultarle a ella. Cuando Nélide se despertó y se enteró de lo que él había decidido, se enojó muchísimo. Finalmente se separó y decidió hacer su vida, brillar por sí sola.

Esta historia me causó mucha gracia por la personalidad de Nélide, era una mujer tan coqueta que me simpatizaba. Pero por otra parte, me causó enfado. Creo que solo uno es dueño de decidir lo que hace o deja de hacer con su propio cuerpo. A Alex le gustó por su tono de voz.

En la cuarta escena aparece Alma (Itatí Figueroa), el personaje de una madre buscando a su hija entre el público. Era una mujer adulta, tenía puesta una remera blanca y *jean* azul. En el escenario había una mesa con tres sillas y dos muñecas sentadas. Empezó a acariciar y a abrazar a una de ellas. Contaba que su hija adolescente, llamada Verónica, hacía poco que se había hecho señorita y le había pedido de regalo una moto, la cual nunca pudo regalarle. Un día su hija salió para la escuela y nunca más volvió.

Alma relata su dolorosa historia de esta manera: cuando se dio cuenta de que Verónica estaba tardando en regresar, decidió llamar a la casa de su mejor amiga para preguntarle si por casualidad se había quedado con ella, aunque era algo raro porque su hija siempre le avisaba lo que iba a hacer. La amiga de Verónica no había podido concurrir a clases porque estaba enferma. Alma comenzó a preocuparse y llamó inmediatamente a la escuela. Le informaron que su hija no había asistido, ella no podía creerlo.

La mamá de la mejor amiga de Verónica la volvió a llamar para saber si había tenido nuevas noticias y la escuchó muy mal, por eso decidió ir a su casa a acompañarla. Al rato apareció la mejor amiga de Verónica, con frío y muy asustada. Se había encargado de llamar a todos sus compañeros, pero nadie sabía nada. La policía estaba buscando a Verónica.

Finalmente Alma se dio cuenta de que le habían arrebatado a su hija. Salió a la calle desesperada, hizo y deshizo el camino de la escuela mil veces. Corrió de un lado al otro, gritó y lloró. La buscó incansablemente sin poder dormir. No encontró nada. Su marido trataba de contenerla, pero él también estaba hecho pedazos. Cuando Alma, ya sin fuerzas, se quedó dormida soñó con su hija y se despertó con el peor presentimiento. Lo sabía. La policía le había avisado al marido que habían encontrado el cuerpo de la hija minutos antes. Sintió un dolor inexplicable, como si la estuvieran destripando. Verónica dejó un vacío que nunca nadie podrá volver a llenar.

Esta historia fue una de mis favoritas, lloré un montón. Mis ojos eran como una canilla de agua abierta. Qué dolor y qué tristeza me transmitió Alma, gran madre luchadora. Pensar que su historia no es nada de otro mundo. Esta vez pudo ser Verónica, pero la próxima puedo ser yo o vos. Alex me apretaba la mano cada vez que Alma gritaba.

En la quinta escena llegó Jaquelin (Agustina Lucero). Había mujeres sentadas esperando ser atendidas, parecía ser una peluquería. Jaquelin era una mujer de estatura pequeña, estaba muy maquillada, tenía el pelo recogido. Vestía una remera dorada de lentejuelas y un *short* blanco. Llevaba puesto unos grandes y coquetos tacos. Empezó a dialogar con sus clientas y les contó su larga historia. Al principio no le iba muy bien en su profesión, la plata que ganaba no le alcanzaba. Su marido había perdido el trabajo por lo tanto no les quedaba otra que vivir en la casa de la madre con su pequeño hijo. El niño tenía una enfermedad y sus compañeros le hacían *bullying* en la escuela, porque se le caía pelo. El marido y la madre se llevaban muy mal, no había forma de tener paz en ese hogar.

Todo iba de mal en peor hasta que un día encontró al Señor, su salvador!!! Fue a la iglesia, dejó todos sus problemas en manos de Dios y poco a poco su situación comenzó a cambiar. A su hijo le empezó a crecer el pelo. Su madre y su marido ya no se llevaban tan mal. En el trabajo le iba cada vez mejor. Jaquelin siguió rezando y cantándole al Señor cada vez más. Por un momento no entendía de dónde sacaba tanta plata. Se volvió multimillonaria. En vez de comprarse una casa se compró una mansión, un auto, dos camionetas y demás. Su vida era perfecta, no le faltaba nada. Pero llegó un momento en que la situación se le empezó a ir de las manos. El esposo y la madre se habían vuelto buenos amigos. Ya no se peleaban más, sino que la peleaban a ella. Se la pasaban tomando *whisky* juntos, hasta embriagarse. Jaquelin llegó a sospechar que había algo entre ellos. Estaba muy desesperada, no

sabía qué hacer con tanta plata. Sus clientas la escuchaban con atención y deseaban ser ella. No quería salir a la calle por miedo a que le caiga una bendición del cielo y empeore las cosas, más de lo que ya estaban. Deseó no haber pisado nunca la iglesia.

Esta historia fue una de las más graciosas, me divertí muchísimo con su actuación y su baile. Una genia la peluquera Jaquelin. A Alex también le gustó esa escena.

En la sexta escena entró Sandra (Alejandra Kasjan), en una esquina había una cama. Era una mujer alta, de pelo corto, tenía un vestido largo de color blanco, estaba descalza. Recién había terminado de bañarse, se miraba en el espejo buscando algo en su cuerpo. Me daba cierta impresión de tristeza y de soledad. No estaba equivocada. Ella había terminado con su novio y no podía lograr olvidarlo. Su corazón estaba hecho pedazos. No había absolutamente nada que no le recuerde a él. Se acostaba a dormir y sentía su perfume en la cama. Contaba que había lavado las sábanas mil veces pero su olor seguía estando ahí. Lo recordaba acariciando su cuerpo, con esas grandes y suaves manos. Describía esa situación como el paraíso. Para él la parte favorita del cuerpo de Sandra eran sus senos y a ella le encantaba cómo encajaban en sus manos. Gracias a él, ella había aprendido a aceptarse y a quererse a sí misma. Siempre creyó que él era el indicado, que la hacía mejor persona por eso sabía que necesitaba tenerlo en su vida. Pero ya había pasado mucho tiempo desde que él la había dejado. Ella hubiese preferido que la quisiera menos. Hubiese preferido no haberlo conocido. Todo esto era como una pesadilla de la que no podía despertar, o tal vez no quería hacerlo.

Esta historia me transmitió tristeza. Podía entender el sufrimiento y el vacío que Sandra estaba transitando. Y creo que todas las mujeres vivimos una ruptura de amor de esa manera. Parece ser el fin del mundo pero en realidad es un nuevo comienzo. A Alex también lo conmovió mucho.

La séptima y última escena fue protagonizada por Teresa (Mariel Suárez). Era una mujer muy loca y simpática. Estaba vestida con un gorro y traje de cocinera, color blanco y negro. Tenía ojos claros y piel blanca. Llevaba en su mano un cucharón. En el escenario había una mesa llena de utensilios de cocina.

Teresa cuenta la historia de cómo descubrió que la cocina era su profesión. Muchos años atrás, cuando era pequeña su madre había enfermado y le había pedido que le prepare un té. Recuerda que ese mismo día le perdió el miedo a la cocina. Prendió la hornalla y puso la pava. Una vez que el agua hirvió la colocó cuidadosamente en una taza donde había dejado el saquito de té. Por último le agregó dos cucharadas de azúcar y se lo llevó a su madre. “Teresa es el mejor té que probé en toda mi vida” exclamó la madre, y ella supo que su vida entera estaba ahí, en la cocina. Comenzó haciendo unos *scones* que había visto en una revista, para acompañar el té. Le quedaron exquisitos. Cada vez se profesionalizaba más y más. Logró poner un exitoso restaurante que administraba con su madre.

Gracias a la cocina conoció a su marido. Él era un *chef* muy famoso que trabajaba en la televisión. Un día fue a cenar a su restaurante y conoció a Teresa. El *chef* elogiaba todas sus comidas y a ella le encantaba que sea así. A su madre no le simpatizaba, siempre decía que él no era el indicado para su hija. Teresa no le daba mucha importancia, estaba enamorada. Hasta que un día, cuando su marido regresó de trabajar notó un perfume bastante raro. Ella no se equivocaba nunca, gracias a la cocina se había vuelto experta en olores y sabores. No le dijo nada pero empezó a prestarle más atención. Su marido no era el mismo de antes, algo o alguien lo había hecho cambiar. Los siguientes días apareció con diferentes perfumes y ella no se aguantó más. A la hora de la cena le preparó la comida y le agregó veneno para ratas. Un trágico final, aunque Teresa no se arrepentía de lo que había hecho.

Esta historia fue verdaderamente loca y divertida. Teresa fue uno de mis personajes favoritos, me encantaban sus caras y sus expresiones. Alex no paró un segundo de reírse.

Al finalizar el espectáculo, el actor y las actrices se volvieron a presentar, saludaron al público de manera deferencial. Toda la gente se paró para aplaudirlos, gritarles y silbarles. Juro que eran aplausos infinitos. Por mi parte no podía entender cómo una obra de teatro podía emocionarme de esa manera. Fueron muchos los sentimientos encontrados. Lloré y reí al mismo tiempo. En un momento me habían dado unas enormes ganas de abrazar a los personajes y cuando la gente comenzó a irse, lo hice. Fui personalmente a saludarlos. Les comenté lo bien que la había pasado y les dije lo que me gustó de cada uno/a. Después les di mi aliento para que nunca bajen los brazos porque su trabajo era verdaderamente excelente, increíble y exitoso. Por último les di las gracias. Todas y cada una de las siete vidas de mujeres me dejaron una enorme enseñanza. Ahora yo tengo el poder y el honor de transmitirla. No voy a dejar de recomendar esta obra. Creo que no se la pueden perder. Nadie debería perderse *Mujeres en oferta*.

La segunda vez que fui a ver la obra no fue lo mismo. Me senté en otro punto de la sala, volví a llorar y a reír, pero tenía la sensación de que a la gente no le causó lo mismo que a mí. Nadie se levantó a aplaudir al finalizar la función. Todos somos diferentes, pero para mí sigue siendo una montaña rusa de emociones, gracias a que trata una temática actual que atraviesa el mundo. Lo hermoso del teatro es que uno no para de aprender. Es un gran libro abierto. Nos da vida y fuerza para seguir adelante día a día, seguir luchando por nuestros derechos que es lo primordial, y nunca jamás bajar los brazos. Porque son mujeres en el altar de sacrificio y nos oponemos a más Marías usadas y desvalorizadas, más Marielas golpeadas, más Nélicas a las que les quiten el derecho a decidir sobre su cuerpo, más Almas huérfanas de hijas, más Jaquelines desesperadas, más Sandras abandonadas, más Teresas engañadas...

El arte, si no está en diálogo con la sociedad, no sirve de nada.

ENTREVISTAS

Federico Roca (escritor)

¿Cómo nació esta obra teatral?

En realidad yo fui escribiendo a lo largo de muchos años una serie de monólogos, sin pensar en hacer una obra única con todos ellos. Hasta que en un momento, a pedido de una actriz, yo reuní todos estos monólogos que estaban escritos y nació *Mujeres en oferta*.

¿Por qué *Mujeres en oferta*?

Hay un problema con el título, la gente dice: “Ay ‘Mujeres en oferta’ debe ser una cosa como medio picantona” bueno no. Nada. Ni un poco. Son mujeres que se ofrecen a sí mismas, ofrecen sus historias al público. En general son personas muy fuertes, muy complejas, que sienten las cosas con gran intensidad y piensan un montón.

¿Qué tema trata?

La obra trata el tema de la violencia de género. Son modelos de mujer en situaciones un poco límites, que cuentan ese momento particular de su vida. La mayoría de las mujeres las conozco personalmente, son entes reales por fuera de mi imaginación.

¿Qué tipo de género es?

No existe un género en específico, vos venís y te emocionás por partes iguales. Son monólogos, algunos muy dramáticos otros muy graciosos. Cuentan vivencias bien femeninas de distintos tipos, hay por ejemplo una empresaria que cuenta cómo se hizo exitosa, hay una mujer golpeada por su marido, hay una madre que pierde a su hija.

¿Qué se siente ser el espectador de tu propia obra?

Es emocionante ver tus creaciones vivas en un escenario. Todos los personajes, de cualquier obra que uno escribe, siempre son manifestaciones de aspectos de uno mismo y encontré en el trabajo de Carlos, de las actrices y del actor, facetas de estas mujeres que yo no había visto, ni previsto. Me quedé muy contento porque también fue un aprendizaje para mí.

Carlos Barro (director)

¿De qué trata *Mujeres en oferta*?

Es una propuesta. Son siete mujeres, cuentan historias de vida que van relacionándose a través de nuestra estética y de nuestro trabajo. Es un espectáculo integral donde el movimiento o la danza están incluidos dentro de estas siete historias.

¿Fue difícil dirigir la obra?

La verdad es que fue un desafío de algún modo. Cuando me presentaron el texto y lo leí por primera vez, al ser hombre, uno no entiende ciertas cosas, pero a medida que fui trabajando con ellas fuimos encontrando muchos detalles, cosas muy internas que la mujer tiene en ese mundo que nosotros no vemos.

¿El espectáculo es para hombres también?

Sí, es para hombres también. Así como la mujer se va a identificar totalmente y plenamente, el hombre también porque, más allá de que la obra habla de la mujer, tiene que ver con todo.

¿Cuál es el objetivo?

La Escénica TeaDanz Experimental busca que no sea solo un espectáculo, sino encontrar algo en vos que te haga reflexionar. Busca que la gente se vaya emocionada. Se rieron tanto como lloraron, pero se fueron con algo dentro, algo los movilizó.

¿Tiene algún tipo de género específico?

No. Si bien la obra trata el tema de la violencia, tenés tanto humor como tragedia podría decirse, o salís riendo o salís llorando. En realidad, hay que ver el contexto completo de la obra, todos los

personajes tienen algo para contar, vos podés identificarte con una o con otra.

Alejandra Kasjan (actriz)

¿Por qué *Mujeres en oferta*?

Lo que el autor propone con *Mujeres en oferta* es justamente esta variedad de mujeres que somos. El autor se dedicó a escribir solo siete historias de mujeres, las cuales son ofrecidas al público. No hay que asustarse tanto con el título de la obra.

¿De qué se trata la obra?

La obra consta de siete monólogos, siete historias, distintas búsquedas de nosotras mismas para superarnos. Después, la puesta que propone Carlos Barro es la mujer apoyada en la mujer, como el hombro ese que necesitamos a veces cuando la fuerza no nos da más.

¿Cómo describirías a tu personaje?

Mi personaje se llama Sandra. Es una mujer joven, de unos treinta años. Su temática es la soledad, el vacío después de una pareja. Esta historia cuenta cómo las mujeres traspasamos esa difícil situación. Cada uno lo interpreta a su manera, pero puede ser una persona abandonada o directamente una viuda.

¿Cómo lo armaste?

Lo compuse basándome en historias de vida que conozco, en lo personal también. Uno va sacando de todos lados, va recopilando información y así fue como compuse a Sandra desde lo interno del personaje y después lo externo, fue obviamente con la dirección de Carlos que: “Esto sí, esto no”.

¿De los otros personajes cuál es con el que sentís más cercano?

El que más me moviliza es el personaje de Mariela, interpretado por Bárbara Veselis. Ella sufre violencia de género y yo estoy conteniendo mucho esa situación, entonces me desarma. Una

intenta no caer en lo que es la violencia y cree que lo puede resolver muy fácilmente. Mariela nos hizo ver otra realidad. Creo que nos ha movilizado a todas y a todos porque tenemos un compañero también.

¿Por qué la decisión de poner un hombre en la piel de una mujer?

En realidad, al principio del trabajo no era la idea poner a un hombre. Raúl era parte de la dirección, asistente de dirección, y le gustó mucho el texto, entonces en broma un día le dijo a Carlos: “Si se llega a bajar alguna de las chicas yo quiero estar” y así sucedió. Con el tiempo nos fuimos conociendo y amigando con la propuesta.

Raúl Braga (actor)

¿Cómo describirías a tu personaje?

Mi personaje se llama María, es una señora de unos 50 años que es ama de casa y empleada doméstica. Es un poco más cómico o más agradable a comparación de otros. Pero en ningún momento deja de decir todas las cosas que le pasan o cómo vive y siente María, su sexualidad, su madurez, su trabajo en el hogar y con la familia, su trabajo fuera de casa.

¿Cómo lograste armarlo?

Fui viendo en las madres de mis amigos, en la televisión, en actores que han hecho de mujeres también, como el gordo Porcel o Jorge Luz, qué se puede incorporar que no sea grotesco ni chabacano.

¿Fue difícil ponerte en la piel de una mujer?

Es un gran desafío porque implica que tenés que estar en el personaje, tenés que ser el personaje todo el tiempo y por suerte me encanta. Parece que me sale bastante bien porque la gente se divierte. Es una intensidad difícil de manejar, sobre todo yo que tengo cierto trato con el público.

¿Como grupo qué fue lo que los llevó a hacer la obra?

Encontramos en realidad algo que decir, que esté de acuerdo con lo que nosotros estamos viviendo. A pesar de que la obra tiene tres años, también tres años atrás recordemos el tema de las mujeres, no solamente sus reclamos y sus cuestiones sino todo lo que han generado ellas independientemente del maltrato, del femicidio y de más.

Silvana Farinelli (actriz)

¿Cómo describirías a tu personaje?

Jaquelin es mi creación, es una mujer que se refugia en la religión o en la iglesia, pero en realidad también le cuestiona al Señor que no está captando lo que ella necesita. Es la típica mujer que cierra los ojos para no ver la realidad y seguir con la “familia” que pudo armar. Ella encuentra una escapatoria en su peluquería también y hace catarsis con las clientas.

¿Considerás a tu personaje, humorístico?

Sí, Jaquelin es la encargada de levantar todo un clima que viene antes, que es bastante fuerte. Incluso cuando empieza su escena está un poco bajoneada, hasta que se empieza a clarificar el personaje. Ese es justamente el planteo del director, de que no sea un corte muy abrupto.

Itatí Figueroa (actriz)

¿Cómo describirías a tu personaje?

Mi personaje se llama Alma, representa a una madre que sufre la pérdida de su hija adolescente. Es tan profundo el trabajo, la verdad es que cuando lo leí lo primero que hice fue llorar, lloré por la historia, luego fuimos trabajando en los ensayos y ahí fuimos encontrándonos, yo me fui encontrando con el personaje. Cada historia que pasa en la sociedad no deja de sorprenderme y sigue tocándome como Alma.

¿La obra se puede decir que es para hombres?

Es especialmente para hombres, para que se puedan poner en la piel de la mujer, para que puedan mirar qué nos pasa a nosotras, la sensibilidad interna que tenemos.

¿Cuál es la respuesta del público?

Muy positiva, nos sentimos felices por las devoluciones que tuvimos, agradecemos al público por la convocatoria y la intensidad de sus aplausos. Eso es algo fantástico y maravilloso.

EL TEATRO EN FEMENINO

Anael López

*“Traemos dentro de nosotros
las memorias abismales de toda la especie (...)
una gran cantidad de vidas sugeridas
que no se han vivido.
El teatro brinda la oportunidad
de vivirlas en la ficción”.*
(Juan Carlos Gené)

En las siguientes páginas expondré mi experiencia como espectadora de *Mujeres en oferta*, en Neuquén capital.

Previamente a esta experiencia, mi conocimiento sobre el teatro era nulo, sin embargo me resultó enriquecedora tanto para la realización del presente trabajo como para mi vida personal.

Cuando se presentó la oportunidad de ser partícipe del convivio teatral, mi expectativa era muy grande. No solo generaba en mí, curiosidad sino que este primer acercamiento fundaba en mí una especie de temor. Desde el lugar de algo desconocido, el teatro era un lugar nuevo donde no tenía experiencia alguna, pero aun así esa curiosidad era el motor que me llevó a dar con esta propuesta escénica.

En un principio del hecho escénico, el actor juega con su papel carismático y brinda un sentimiento de alegría pero a medida que se desarrollaba la acción, las emociones en mí iban aumentando cada vez más. Al inicio la alegría formaba parte tanto de mí como de los demás espectadores que se encontraban en la sala. Las risas eran una especie de cortina musical de la cual los personajes se sostenían para acentuar su carácter cómico; sin embargo poco a poco ese sentimiento fue derrumbándose para dar paso a la tristeza, no solo en escena sino en la platea.

La risa de las primeras situaciones y luego la caída hacia la tristeza, ese vuelco emocional, me permitieron sentirme más allegada a la escena. Desde mi punto de vista, una de las cosas que

creo esenciales dentro de un ámbito teatral es el juego de las emociones con el espectador.

Elección de la obra

Al momento de elegir, mi curiosidad me llevó a *Mujeres en oferta*. Una obra de Federico Roca, un dramaturgo nacido en Montevideo (Uruguay), que pasó toda su infancia en la ciudad de Durazno y al cumplir los nueve años de edad ingresó al Conservatorio Municipal de Música donde tuvo sus primeros contactos con el teatro. Ha estrenado obras tanto en Uruguay como en Argentina, Brasil, Chile, Venezuela, Estados Unidos y España.

Mujeres en oferta, dirigida por Carlos Barro, llamó mi atención desde un primer momento por los hechos que actualmente suceden en nuestra sociedad. Me veo identificada en cada escena y es maravilloso cómo cada personaje logra hacerte ver realidades que muchas veces consideramos ajenas a lo que somos.

El teatro Ámbito Histrión se encuentra ubicado en la calle Chubut 240 de Neuquén Capital. Al llegar me encontré con una boletería y un pequeño bar plagado de espectadores impacientes por ver lo que detrás de las puertas nos esperaba.

Otro dato que pude observar fue que el público estaba compuesto por personas que en un rango de edad iban desde los 30 a los 60 años aproximadamente. Con esto también pude comprobar que el teatro no está muy difundido entre los adolescentes, la propaganda no circula entre ellos y la posibilidad de asistir a una función como esta es casi nula.

El acontecimiento teatral comienza aun sin haber ingresado a la sala teatral. Todos los presentes en el bar fuimos testigos de la primera aparición de un personaje. Este extrovertido personaje se deja ver con actitud activa e impaciente, comienza a ordenar todo lo que se encuentra a nuestro alrededor y a interactuar con los demás espectadores que esperan por ingresar. Al darnos la señal

para que ingresemos somos conducidos por una antesala donde algo llamó mi atención, una especie de repisa repleta de libros y una frase: “Mucha gente pequeña, en lugares pequeños, haciendo cosas pequeñas, puede cambiar el mundo” (E. Galeano). Más adelante en esa antesala hay cuadros con fotos de obras estrenadas, y al final se encuentra la sala teatral.

Al ingresar veo sillas para el público y frente a esta platea, un grupo de actrices, ya en personajes, listas para el comienzo del hecho escénico. La luz escasa y el mobiliario, en su mayoría de color negro, no brindan demasiada ayuda. Aún no hay música. Los demás espectadores terminan de acomodarse y un silencio inunda la sala. Los personajes se encuentran inmóviles como si de una fotografía se tratase hasta que un reflector ilumina a uno de ellos.

La acción dramática está compuesta por siete personajes femeninos quienes en cada una de sus escenas presentan sus monólogos.

La trama es muy realista. La situación y los personajes son claramente lógicos y la resolución del hecho escénico es consecuencia de las situaciones planteadas y sin ambigüedades, donde los actos de los personajes son aleatorios.

Aristóteles en *Poética* expresa que un todo es aquello que tiene un principio, un medio y un fin. Además, en cuanto al concepto de lo trágico, en *Mujeres en oferta* encontramos tres rasgos. El primero, es el sufrimiento de cada personaje frente a las situaciones adversas. El segundo, el reconocimiento de ese hecho que le permite ver con mayor claridad y lo ayuda a deshacerse de todo ese sufrimiento. Y por último, la muerte; no la muerte explícita, me refiero a la idea de liberación, a la idea de dejar a un lado ese miedo que las aterra para enfrentarlo.

Entrevista a una actriz

La actriz Alejandra Kasjan Maroa, quien interpreta a Sandra, se ofreció amablemente a responder una serie de preguntas que nos permitan conocer sobre su personaje y sobre su trabajo profesional. A continuación seleccioné aquellas preguntas que consideré de mayor importancia:

-¿Cómo fue el proceso de creación del personaje? ¿Se inspiró en algo o en alguien?

-El texto me maravilló. El personaje me pareció de una sensibilidad y femineidad únicas. Me largué a intentar construir lo que faltaba de Sandra, eso que en el texto no estaba y que me daba la posibilidad de crearla, basándome en mis propias vivencias y principalmente en las vivencias de una mujer muy cercana.

-¿Cómo logra generar esa energía que impide que el espectador nunca aleje su vista de la escena?

-Considero que la historia de Sandra es una historia digna de ser escuchada y -por qué no- vivenciada por cada espectador y espectadora, por eso en cada función intento dejar todo de mí para atraer la atención de quienes estén presentes para que no se pierdan eso que tengo para compartir. Intento hacerlo utilizando los recursos de la voz, lo gestual, lo corporal, bajo la mirada y corrección constante del director que es quien ve y decodifica el todo de la escena y obra.

-¿Según su criterio cuáles son las cosas básicas que hay que tener en cuenta para una buena interpretación?

-Considero que para una buena interpretación hace falta comprender al personaje, buscar, explorar, no quedarse con lo primero que aparece, desafiarse a encontrar algo más, trabajar mucho, todo eso sumado a una buena dirección.

-¿Cuál es su opinión sobre el teatro neuquino?

-Opino que el teatro neuquino cuenta con una gran variedad de propuestas, tanto de producciones como de estéticas. En los

últimos años ha habido un notorio crecimiento de producciones (hablando de cantidad).

-¿Cree usted que a veces el interés en la sociedad por el teatro es poco?

-Creo que falta interés por el teatro, falta conocimiento, por lo tanto es difícil que haya interés. Igual, el caudal de público en las obras y de interesados/as en talleres de teatro ha crecido y sigue creciendo considerablemente. Es necesario seguir apostando a políticas públicas que apoyen y difundan esta actividad.

LO QUE VIVEN LAS MUJERES

Luciana Scabece

Mujeres en oferta representa la vida de siete mujeres, donde el mundo femenino se ve reflejado en diferentes monólogos. En ese mundo, el humor y el drama se entremezclan en una puesta en escena llena de movimiento y audacia.

Cada una de las escenas muestra lo cotidiano y se mezcla con los distintos deseos, aspiraciones, decepciones, sueños, para formar así un panorama acerca de lo que significa ser mujer en esta época.

Según el director, Carlos Barro, el hecho teatral cuenta con una puesta donde las historias, más allá de que son siete monólogos, están unidas por el movimiento en una especie de alfombra blanca que de algún modo hace un contraste con todas ellas, muestra ese contraste entre lo puro y lo que va pasando.

“Habla más que nada de la oferta de la sensibilidad de las mujeres y de ese mundo femenino que muchas veces no se ve, de ese mundo interno que dentro de una casa está presente”, agregó Barro. (Diario *Río Negro*, 19/08/2015)

El convivio teatral se realizó en el Teatro Ámbito Histrión ubicado en la calle Chubut 240 de Neuquén capital, inaugurado en abril de 2007, con una capacidad aproximadamente de 150 localidades, camarines, vestuarios, oficinas y un *hall* de entrada.

La obra cuenta con tres temporadas: 1era temporada, 2015, se estrenó el viernes 16 de octubre. 2da temporada, 2016, se inició el sábado 5 de marzo. Reestreno 3era temporada 2017, se inició el jueves 9 de marzo.

Esta fue la primera vez en la que iba al teatro yo sola. Estaba nerviosa pero con grandes expectativas. Tenía muchas ganas de conocer el lugar y ver la obra porque para mí el teatro era algo casi desconocido.

La emoción, la intriga y el tratar de mantenerme positiva eran los sentimientos que me invadían y no veía la hora de que comenzara el acontecimiento teatral.

Antes de ir al teatro estaba muy emocionada. Cuando llegué, vi que había como un largo pasillo para llegar a destino. Al entrar pude observar un pequeño bar, cálido y sencillo, en el cual podías comer o beber algo antes o después de la obra. Detrás de ese bar estaba la sala teatral; a la derecha, la boletería, también había unos sillones individuales para sentarse a esperar.

Cuando llegó la hora de entrar a la sala vi que el escenario no era como los típicos. Este escenario era particular porque las actrices no tenían que actuar sobre una estructura elevada. Ellas actuaban en el piso, el mismo era un cuadrado blanco precisamente. Los asientos de los espectadores eran sin numeración, cada uno podía sentarse donde quería. Esos asientos estaban en forma de grada, casi en representación de un anfiteatro aunque los asientos estaban enfrentados y no rodeando el escenario.

Me ubiqué casi en lo más alto de la grada para apreciar la obra desde todos sus ángulos. Antes de que empezara, se podía ver a las actrices sentadas alrededor del cuadrado blanco y los elementos con los que representaban cada caso, estos eran: una escoba, una mesa, varias sillas, vasos, platos, paneras, un banquito, dos muñecas, una taza de té y una cama pequeña. En el momento en que se pasaba a la escena siguiente, las mismas actrices movían los objetos mencionados: era una escenografía cambiante.

Cuando terminó el hecho escénico no podía dejar de decir lo mucho que me había encantado. El humor, el drama y la intensidad fueron los factores que más me gustaron porque se complementaban muy bien. La musicalización le daba aún más pasión y emoción a las historias de estas siete mujeres. Todos los personajes eran perfectos: cada uno tenía una personalidad y una historia de vida distinta, todos dentro del ámbito cotidiano. Sin

dudas la volvería a ver. Fui el 15 de abril de 2017 y la obra duró aproximadamente 1 hora y 30 minutos.

La propuesta teatral me causó muchas emociones. Me hizo reír, llorar, pensar y recapacitar en un tema de la sociedad actual: el machismo y la violencia de género.

La elegí principalmente por su título. *Mujeres en oferta* me daba mucha curiosidad. Otra de las razones fue porque era una “comedia dramática”.

Al elegirla dudé mucho porque no sabía si me iba a gustar, pero por suerte me ha terminado encantando y la gocé cada minuto.

Disfruté mucho de esta experiencia de investigación teatral. También me gustó poder plasmar mi opinión en esta ponencia. Sin dudas, una experiencia inolvidable. Ahora voy a ser más consciente en ir al teatro más seguido y seguir aprendiendo sobre ese enorme mundo del teatro.

FUENTES

MENDIBERRI, María Pía, 19 de agosto de 2012. Sección: Cultura. “El sueño hecho realidad”, en http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/el-sueno-hecho-realidad-cdrn_943274.

LAS MEDEAS DE HOY

Ailín Balmaceda Aquino

Encontré el ámbito teatral porque me lo sugirieron. El Ámbito Histrión es un galpón que había sido la casa de una familia que se dedicaba a la marmolería; luego fue una funeraria; posteriormente sede de la Escuela de Bellas Artes, y después albergó los talleres de una mueblería. Remodelado por sus propios actores, nació de la necesidad de un grupo humano. Fue inaugurado en 2007 con 280 metros cuadrados entre la sala teatral, los camarines, los vestuarios, las oficinas y el *hall*. El lugar es autogestionado por los actores fundadores quienes remuneran las horas de ensayo de manera tal que lo producido es devuelto al teatro. Cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

Al Ámbito Histrión podríamos denominarlo “la casa de atrás”. Con una fachada roja, durante el día un portón de doble hoja oculta su visión pero durante la noche un letrero de “Teatro”, que sobresale del galpón, posibilita ubicarlo al igual que la cartelera pegada en “la casa de adelante”. El teatro es como una caja cerrada. El interior -la sala teatral- es oscuro. Cuenta con un escenario a nivel del piso y posee butacas para 150 espectadores, separadas por un pasillo en el medio. Durante el hecho teatral de *Mujeres en oferta*, el fondo del espacio escenográfico es una tela blanca sujeta al suelo.

En cuanto a la obra también me la recomendaron, recomendación que no tuve en cuenta aunque a la hora de una búsqueda virtual estaba en la agenda cultural. Versa sobre siete historias de mujeres, con una mezcla de drama y humor. Fue escrita por el uruguayo Federico Roca quien le propuso al director neuquino, Carlos Barro, trabajar con una pieza distinta a la que Roca venía escribiendo como *La danza de Terpsícore*. Entre los dos penetraron de lleno en el texto y así fue cómo surgió la propuesta

escénica, interpretada por el elenco Escénica TeaDanz Experimental dirigido por Carlos Barro.

Escénica TeaDanz Experimental es un “laboratorio teatral” norpatagónico dedicado, desde 2006, a la investigación conjuntamente con parte de lo que fue el Teatro del Histrión. Se define por la fusión con otras ramas artísticas, como la danza. Una de sus propuestas escénicas fue *Perpetuo amor* de Jorge Otegui, que participó en el Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Y entre otras propuestas del grupo están *Argentina*, *Virgen de los dolores* de Horacio García, y *Memorias de un largo adiós* de Jorge Otegui.

El tema de género no me atrae mucho pero me gustan mucho las obras cómicas y más cuando el humor puede aplicarse de una forma retorcida a la vida cotidiana, como en el caso de *Mujeres (...)*. De esto se extrae que desprecio la rutinaria vida cotidiana sin embargo sé que al ir al teatro estoy yendo a “un rito de vida” (Gené, 2012:6); por eso siento aprensión de que al finalizar el hecho teatral me convenzan de que hay esperanza en el mundo.

Al comienzo del convivio teatral, uno de los personajes invitó a los espectadores a ingresar a la sala mientras les decía y remarcaba que tenían el poder adquisitivo para concurrir al teatro. Este personaje era un ama de casa despechada con la vida porque nadie le regalaba un piropo. Era un actor travestido. Esta ama de casa señaló que los docentes deberían recibir sumas millonarias por trabajar con niños. Esta afirmación es probable que provenga de un debate social que se manifiesta desde hace tiempo y que el teatro refleja.

El segundo personaje fue una mujer golpeada a la cual se le veían los moretones. Esta mujer relató el primer golpe de su marido, sentada ante una mesa colocada segundos antes por el resto de los personajes intervinientes en el espacio escenográfico. Mientras ella indicaba los motivos de la golpiza sentí miedo ante el

golpe que vendría. La mujer golpeada es una imagen recurrente en la actualidad.

El tercer personaje fue una empresaria estrafalaria quien relató cómo creó su empresa. Además tocó el tema del aborto y brindó la solución, la prevención que no era más que “una vasectomía indiscriminada para todos los hombres”. Después, narró cómo su marido tomó la decisión de que le ligaran las trompas de Falopio mientras ella estaba anestesiada. Este personaje tocó temas actuales como el aborto y la ligadura de trompas ante una negativa de los hombres argentinos a realizarse una vasectomía, que no requiere internación.

El cuarto personaje fue una mujer que relató el último día de vida de su hija. En un momento del relato realizó la representación del diálogo a través del teléfono. Uno podría imaginarse la voz de su hija como cuando el mensajero griego anuncia la muerte de Yocasta en el *Edipo rey*. Además, aquella mujer mostró su dolor, se tiró al suelo y gritaba que aquella no podía ser su hija al verla llena de cortes, producto de la violación. Sentí empatía por este personaje en su dolor, en sus reacciones y por su forma de pensar. Esta mujer relató sus gritos en la morgue y uno no podía evitar imaginarse (más allá de sus gestos en escena) la morgue, el médico forense, el marido a su lado, el cadáver con la sábana blanca cubriéndolo, la camilla con sus rueditas, etc. Según Juan Carlos Gené es responsabilidad del actor “ser capaz de brindar esa experiencia de vida verbal”, pues “un personaje es una poderosa voluntad de habla” (p. 23). Gené concluye con que en el actor coexiste “el misterio del habla”, pues afirma que el hombre es la única “criatura natural parlante” (p. 22).

El quinto personaje fue una “afortunada” en la vida, quien al principio “estaba desesperada”: no tenía trabajo; su marido era un alcohólico y la golpeaba; su hijo sufría raquitismo, entre otras cosas. Pero, luego, encontró a Jesús gracias al pastor y a la Iglesia, y su vida cambió: se volvió multimillonaria; a su hijo le creció una

cabellera rubia por lo que su marido creyó que no era hijo suyo; su madre se “hizo de nuevo” y se convirtió en la amante de su marido, entre otras cosas. Sin embargo, este personaje intentó ahorcar al pastor de su iglesia. También tocó un tema muy actual: el de la religión vista como un espectáculo de consumo, representado en las propagandas de la Iglesia Universal con sus relatos de odiseas de mujeres y sus resultados económicos que no son la solución absoluta.

El sexto personaje fue una amante abandonada que en múltiples ocasiones le hablaba a una cama y le gritaba que iba a quemarla. En una sociedad apasionada por la psicología y los medicamentos, este personaje muestra sus depresiones y sus autoengaños.

El séptimo personaje fue una cocinera que descubrió su pasión gracias a su madre y luego se casó con un cocinero, estrella de la televisión, que la engañaba con otra mujer mientras el amor de su esposa la llevaba a descuidar su repostería. Su madre le había aconsejado que lo único seguro que tenía en esta vida era el trabajo pero no le había prestado atención.

Finalmente, como cierre del hecho escénico, todos los personajes bailaron ante lo cual yo también sentí deseos de bailar.

Esta obra se caracteriza por la utilización del monólogo. Se trata de un discurso del personaje dirigido al espectador, pero que no espera respuesta (Pavis, 1983:319 y 320). De esta manera se rompe la cuarta pared que separa a los espectadores de los actores.

Por otro lado, en esta obra se realiza el “sacrificio” de una niña de quince años y del marido de uno de los personajes, específicamente del de la cocinera. Esas muertes no son representadas materialmente sino a través del relato.

En cuanto al travestismo presentado en el primer personaje del ama de casa, se puede decir que “El cuerpo femenino tomado como modelo por el travesti para la transformación del propio cuerpo masculino no es el de la mujer común, sino el del

estereotipo de la mujer”, según Josefina Fernández. Estos estereotipos son sociales y estéticos, destinados a los receptores de la representación teatral (Trastoy-Zayas de Lima, 2006:97). En este caso, se trata de un travestismo de discursos y de roles sociales basados en los estereotipos femeninos (Trastoy-Zayas de Lima, 2006:102). El recurso de actores representando papeles femeninos, con el efecto teatral que ello conlleva, contribuye a la crítica social en *Mujeres en oferta*.

En cuanto a los demás personajes en relación con el que está monologando, establecen una relación de empatía y simpatía ya que permanecen en el espacio escenográfico todo el tiempo. Asimismo, contribuyen a la acción dramática formando parte de la escena central en algunas ocasiones.

La escenografía está conformada por escasos elementos de utilería. También en el teatro griego antiguo la escenografía era muy rudimentaria y fue Sófocles quien potenció la *skēnographía*.

En definitiva, el argumento de *Mujeres (...)* no trata sobre lo que yo pensaba y no puedo evitar pensar en ella ante los acontecimientos que me rodean, potenciados por los medios de comunicación masiva. Como espectadora, ya desde antes de asistir al teatro tenía el temor de identificarme con lo que ocurriera en escena. Temía la reconocida *kátharsis* aristotélica.

BIBLIOGRAFÍA

CABRERO, María del Carmen (2000). “Medea”, en Caballero de Del Sastre, E.; Huber, E. & Rabaza, E. (Eds.). *El discurso femenino en la literatura greco-romana*. Rosario: Homo sapiens.

GARCÍA YEBRA, Valentín (Tr.) (1999 [1974]). Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit, Teatro: Teoría y práctica nro. 13*. Buenos Aires.

IRIARTE, Ana (1996). *Democracia y tragedia*. Madrid: Akal.

OBRIST, Katia (2016). “Tragedias, fronteras y alteridad: usos normativos a propósito de la feminidad y la monstruosidad en *Edipo Rey*”, en Rodríguez Cidre, E.; Atienza, A. & Buis, E. J. (Eds.). *El nomos transgredido*. Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA. (En prensa).

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972). “Ritual, literatura y teatro en Grecia”, en *Fiesta, comedia y tragedia (Sobre los orígenes griegos del teatro)*. Barcelona: Planeta.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

UNA MIRADA PRINCIPIANTE

Antonella Acosta

En el siguiente análisis de *Mujeres en oferta* voy a resaltar los aspectos que me parecieron más interesantes, desde el trasfondo que tiene cada uno de los monólogos hasta mi propia interpretación de cada una de las situaciones que viven esas mujeres.

Empezaré con una mirada básica, describiendo la obra y sus personajes. Posteriormente explicaré los recursos teatrales que más llamaron mi atención. Y para finalizar relacionaré la propuesta escénica con algunos conceptos del teatro griego antiguo, puntualmente de la tragedia.

Una experiencia nueva

No sabía si ese sábado iba a poder ir al teatro. Estaba nublado y lloviznaba, estaba como para dormir toda la tarde pero nos pusimos de acuerdo con mi compañera y dijimos: “Vamos a ver *Mujeres en oferta*”. Anteriormente habíamos estado buscando en *internet* obras regionales que justo coincidan con los fines de semana de abril, y encontramos esa. Me llamó la atención, más que nada, que se titule así, “(...) *en oferta*”. ¿Qué querrá decir? pensaba yo.

El acontecimiento teatral empezaba a las 21:30 hs. A las 20:45 yo estaba ahí. El teatro se llama Ámbito Histrión, se ubica sobre la calle Chubut al 240 en la ciudad de Neuquén. El lugar es muy sofisticado: luces rojas, varios tipos de cuadros colgados sobre las paredes, un barcito con mesas de madera y sillas también. Había gente tomando cerveza ya que vendían cerveza artesanal, o por comer. Apenas llegué al lugar, cuando lo vi desde afuera, me llamó la atención una pizarra donde decía el menú del día, y mi primera impresión fue que me había equivocado porque me parecía más un

lugar para comer que un teatro, pero no podía estar equivocada ya que arriba del edificio se veía un cartel gigante que decía TEATRO. La sala teatral no aparecía ya que se encontraba escondida, atrás de todo lo que sería el bar-café, pero eso la descubrí recién al momento de hacer la fila y entrar para ubicarnos en nuestros asientos.

Comenzó a llegar gente; la mayoría era gente mayor, mujeres o parejas. Hice la fila para entrar cuando vi que ya había bastantes personas en la antesala. Todos hablaban cuando de repente se escuchó un grito y un portazo: uno de los personajes salía del camerino y comenzó a dialogar con el público. Llevaba puesto un delantal y un plumero, como típica ama de casa. Comenzó a quejarse de que la gente que estaba allí esperando le había dejado todo el bar sucio, y que ahora tenía que limpiarlo. Nos hacía reír con sus comentarios: “Como ustedes tienen gente que les haga la limpieza”, “Y claro, si ustedes vienen a divertirse porque tienen plata para venir al teatro”. Después empezó a apurarnos para que se organizara rápido el acceso a la sala, así ella podría terminar de limpiar. Así fue hasta que entramos.

El lugar no me pareció tan grande. Los asientos estaban acomodados hacia arriba, en plano inclinado, y lo que se veía como escenario era toda una alfombra cuadrada blanca que se encontraba frente a la platea. Cuando ya estábamos todos sentados entró al lugar el mismo personaje que había estado dialogando mientras hacíamos la fila. Su nombre era María, una señora ya grande, de pelo canoso. Siguió hablando de su vida de ama de casa, que se la pasaba limpiando para sus hijos, cocinando para su marido, y que ella nunca recibía un mimo. En ese momento me acordé mucho de mi mamá porque ella también vive comentando que si llega a dejar la casa sola una semana se cae a pedazos, en fin. Luego continuó pero quejándose de su suegra. Refiriéndose a ella misma, decía que era la única que andaba de acá para allá cada vez que “la vieja” se enfermaba pero que cuando ella se enfermaba nadie la cuidaba, y

la vieja menos que menos. Afirmaba: “¿Cuándo le van a preparar un té a María?”, y continuó hablando de los piropos callejeros que le hacen a las chicas en la calle. Se lamentaba porque le gustaría sentirse deseada al menos una vez pero con la facha con que andaba siempre nadie le diría nada: “¿Cuándo un piropo para María?”. Luego siguió lamentándose por no haberle hecho caso a su madre que le advirtió que no se casara con ese marido porque era “un salame”. Finalmente recordó que a ella le gustaba cantar y que era muy buena en eso y, como recordando viejos tiempos, usó el plumero a modo de micrófono y comenzó a cantar con las demás mujeres del fondo de la escena. Así terminó el monólogo de María.

Las luces bajaron. Caminó hacia el centro del escenario, la segunda actriz. Miró hacia delante. Comenzó a hablar. Por lo que decía, estuvo en una comisaría realizando una denuncia, hablando con un policía el cual parece no creerle (Aclaro que está ella sola en escena). “¿Qué piensa, que los moretones me los hice yo sola?”. Fue la primera frase que me impactó. “Claro que me pega”, afirmó. Se estaba refiriendo a su marido. Luego repitió lo que creo que el policía le dice: que no era una situación de gravedad, que para que lo sea tendría que venir muerta. Y esto me pareció muy actual en nuestra sociedad ya que a muchas mujeres que sufren violencia de género, una vez que agarran valentía para denunciar, pareciera que los mismos policías les tomaran el pelo.

Continuando con su monólogo, ella repitió una pregunta que el policía le hizo: “¿Si recuerdo la primera vez que me pegó?”. Y en ese momento ella retrocedió unos pasos y se remontó al recuerdo de aquella primera vez: ahora se encuentra sentada en una mesa, con platos y vasos, y cuenta que ella lo estaba esperando para cenar, que él le había pedido pastas pero como ella anduvo haciendo cosas todo el día no pudo conseguirle pastas, así que hizo lo que tenía a mano. Cuando él llegó a la casa, ella le abrió la puerta y dijo que en ese momento le pegó una trompada. Para representar ese momento, todas las demás actrices que se

encontraban al fondo se adelantaron al centro del escenario. Una de ellas sostuvo a la mujer golpeada, y la hizo caer lentamente como en cámara lenta. Las demás agarraron los objetos que se encontraban arriba de la mesa, e hicieron lo mismo: los movieron lento para tener la apreciación de todo ese momento, el cual es muy fuerte pero difícil de explicar si no lo estás presenciando. Luego todo volvió a acomodarse y ella volvió a sentarse en la mesa, a seguir relatando que después él continuó y que luego le pedía perdón, y luego le pegaba otra vez y otra vez le pedía perdón y ella otra vez lo perdonada. “No podía no perdonarlo” decía, “y más cuando venía con los ojos llorosos diciendo que iba a cambiar”. Terminó su monólogo afirmando que ella ya no lo iba a aguantar más, y luego se fue.

En eso el ambiente cambió un poco, entró como desfilando una mujer muy coqueta, vestida con pantalón *animal print*. Se llamaba Nélide, era una empresaria. Llegó al centro del espacio escénico, se sentó en un banquito y comenzó a hablar con voz sobradora, comentándonos sobre su empresa *Solfáneidon*. Contó que ella había sido un ama de casa común, que andaba con mala facha y freía milanesas. “Yo antes estaba más al tono con la realidad argentina”, le comentaba al público, pero que esa vida la dejó atrás cuando le pidió un préstamo al amigo de su marido y puso su propia empresa de cosméticos y productos: preservativos, perfumes, jabón. Las demás actrices cantaban las propagandas que eran muy pegadizas. Luego nos contó que dejó a su marido porque no estaba al tono con la empresa pero en realidad lo dejó por algo más, con la frase de “¿Por qué hay tipos que se creen que pueden decidir sobre el cuerpo de una?”. Nos explicaba que mientras ella cuando tuvo su segundo hijo por cesárea -como se encontraba medio inconsciente por la anestesia-, el doctor decidió preguntarle a su marido si ya que estaba -“¡¡con toooodo abierto!!”, exclamó ella- de paso le ligaban las trompas de Falopio. “Y el muy imbécil dijo que sí”, contaba ella muy enojada. Después trató el tema de

los derechos de la mujer y habló sobre el aborto. Finalmente terminó comentando que ahora salía con su *personal trainner*, que era quince años menor que ella y que no le exigía nada. Y así, se fue riendo.

La cuarta actriz interpretó el personaje de una mujer de edad intermedia. Se la vio buscando algo, o a alguien. Fue hacia una esquina y miró hacia más allá; luego fue hacia otra e hizo lo mismo, como si se la viera perdida. Retrocedió unos pasos y se sentó en una mesita en la cual había dos muñecas sentadas a su lado, como simulando tomar el té. Ella comenzó a contar que era un día igual a cualquiera, pero esta vez su hija le preguntó por qué a ella todavía no le venía la menstruación y a todas sus amigas sí (una de las muñecas representaba a su hija). Ella le explicó que a las mujeres de su familia el período menstrual les venía un poco más tarde que a las demás. Así fue hasta que pasó el tiempo, se hizo mujercita. La madre lo contaba con una enorme felicidad, pero justo ese día su amiguita (la otra muñeca) no podía pasarla a buscar para ir a la escuela porque estaba con mucha fiebre así que Verónica, su hija, se fue caminando sola hasta el colegio. La tarde pasó y se hizo la hora en que Vero debía volver de la escuela pero no llegaba aún, así que la madre supuso que había ido a visitar a su amiga enferma pero, cuando llamó preguntando por su hija, se alteró al saber que no estaba donde ella creía, así que llamó al colegio y le dijeron que no había asistido a clase.

No sé si a los demás espectadores les pasó, pero a mí en ese momento me agarró una angustia en el pecho al ver representada a una madre desesperada, y el presentimiento de que sabía lo que estaba por venir, y si lo supuse será porque desgraciadamente pasa tan seguido cada vez que en las noticias sale una madre buscando a su hija, desesperada, y luego vemos el horrible final.

Continuando con la escena, la madre siguió llamando a todos los números conocidos preguntando por su hija y nada. Al llegar la noche, un llamado le desgarró el alma. Ahí lo supe, ahí lo supimos

todos. Fue tan expresiva esa mujer que creo que todos pudimos sentir el dolor de esa noticia que nunca la explicitaron pero fue obvio. Mencionaba también a la mamá de la amiga de Verónica, que fue una mujer que ella nombró y dejó en claro que siempre estuvo con ella en todo momento, que la acompañó a realizar la denuncia, a reconocer el cuerpo, y que nunca dijo esas estupideces de “tienes que ser fuerte” en un momento así. Después de que la mujer recibe el llamado, la otra madre la miró, como haciéndole saber que entendía todo, y el personaje dijo: “Solo entre mujeres se puede entender una mirada así, solo entre madres”. Aquella fue la frase con la cerró su monólogo.

El quinto personaje era una mujer muy arreglada que comienza a hablar de cómo vivía antes, que tenía un hijo enfermo y vivía en la pobreza, que su marido la golpeaba y que él con su madre se llevaban muy mal, además, era alcohólico. Pero todo eso cambió -afirma- cuando “conocí al Señor Todopoderoso”. Decía que su vida dio un giro, totalmente, que había ganado muchas quinielas y era millonaria, dando a entender que su vida había sido una miseria antes de estar metida en la iglesia. Le comentaba al público que ahora tenía autos cero kilómetro, una mansión con piscina, se daba todos los gustos, su hijo ya no estaba enfermo y ahora era “rubio, de ojos celestes”, y que su marido se llevaba muy bien con su madre (la madre de la mujer, es decir, su suegra), pero demasiado bien, tanto que ella misma sospechaba que eran amantes porque ahora “la vieja” estaba toda operada con toda la plata que habían ganado. Y así comenzó a quejarse de su nueva vida.

Ver este nuevo personaje fue como pasar de toda la tristeza por la pérdida horrible de una hija, a reírme a carcajadas de la vida de esta mujer que no se veía conforme con nada. Ella misma decía: “Al parecer, el Señor no me captó el mensaje”, ya que según ella tenía demasiada suerte con todo. Le daba miedo salir a la calle porque podía encontrarse con más billetes de lotería y seguir con más fortuna, ya no sabía qué hacer con tanta plata. No me pareció

muy interesante este personaje, no encontré mucho para decir sobre él aunque me reí de las cosas que decía.

Cuando el personaje que estaba en el centro de la escena terminó con sus quejas, la luz volvió a bajar y se escuchó el sonido de la lluvia. Entonces apareció una mujer de vestido blanco, desolada (el sexto personaje) mirándose al espejo (eso me dio a entender porque solo estaba ella parada en un banquito, mirando hacia el frente y observando su cuerpo). Se la veía como buscando algo. Hablaba de un hombre, al parecer el que había sido su pareja, pero ella se encontraba sola en la habitación y lo recordaba con cada oración que decía. Se preguntaba por qué la había abandonado, esperaba que volviera porque le sobraba la cama. En escena se podía apreciar una cama móvil -con rueditas- que las demás actrices cambiaban de vez en cuando de lugar para que el personaje principal pudiera moverse libremente en el sentido de que -ella aclaraba- naufragaba en una cama grande porque le sobraba lugar. Recordaba las manos de aquel hombre que jamás regresó. “Tus huellas son mi piel” decía con anhelo y pasión. Nos mostraba la imagen de una mujer abandonada pero ilusionada en que su hombre iba a volver, la imagen de aquellas mujeres que se aferran a un recuerdo y no avanzan, solo se quedan viviendo en el pasado, lastimándose a sí mismas. Cuando finalizó con sus recuerdos se fue, y comenzó a sonar una música alegre y loca.

Apareció un nuevo personaje, entró bailando y saltando y le dijo a todos los espectadores: “¡Bienvenidos a la cocinaaa!”. Luego simuló estar cocinando y nos contó cómo comenzó su vida en la cocina. Al parecer su primera experiencia fue preparar una taza de té para su madre que estaba enferma, que para ella fue toda una aventura. Pudo encontrar su esencia en aquella taza de té que realizó por primera vez. Es una mujer bastante ansiosa y desquiciada, tiene una mirada súper profunda que no deja de intimidarte durante todo su relato. Está vestida tal como una cocinera, con delantal y sombrero que muestra con orgullo ya que

logró poner su propia cafetería donde ella es la *chef*. Así nos contó cómo atrajo a su amado, que era un famoso cocinero de la tele, con “una simple taza de té” que según ella era su especialidad. Se enamoraron, se casaron y vivían felices, o al menos ella así lo creía hasta que un día su esposo llegó con un olor extraño a la casa, olor a mujer. Como ella era tan buena con los olores, sintió el engaño y se vengó. Le cocinó un guiso al cual le puso veneno para ratas. Su esposo murió y ella terminó presa. Nada de esto lo explicitó pero comentó que ahora se siente muy bien cocinando donde está, en la cárcel, que su madre le trae condimentos de vez en cuando, y que tiene pensado ir a una cárcel para niños y su madres para enseñarles a cocinar. Esta mujer nunca dejó su esencia porque al finalizar aclara: “Yo siempre he sido yo, en aquella taza de té”. Como dije antes, ella tenía una cara intimidante.

Al finalizar el hecho escénico se reunieron todos los personajes, en el proscenio, y bailaron, cada uno de manera diferente, dejando al aire las personalidades que los caracterizan. Luego desfilaron y, uno a uno, se pusieron al frente y nos dijeron la frase que les marcó la vida.

Recursos de la teatralidad

Voy a comenzar hablando sobre el primer personaje que se muestra. En primer lugar me parece acertado el método que utilizaron, de agarrar a la gente desprevenida, en el momento en que todos hablaban unos con otros en la antesala teatral. Cuando vemos a María por primera vez nos impresionamos, luego la escuchamos atentamente porque lo que nos comenta es muy interesante. Al hablar de todas las labores de un ama de casa logra captar nuestra atención y nos provoca risa ya que la mayoría somos mujeres y sabemos de lo que se está refiriendo. También creo que otra causa de nuestra risa es el hecho de que el intérprete de María sea un varón: lo vemos todo pintarrajeado, con una sombra y labial

exagerado, e imitándonos súper bien en nuestras expresiones.

Creo que esta primera parte de la obra nos hace observarnos a nosotras mismas o a nuestras madres, con el característico sarcasmo que usan cuando se quejan de que tienen que limpiar. En parte por eso, porque nos sentimos identificadas, tenemos que reírnos aunque esté relatando la realidad misma de la mayoría de las mujeres, que no es para nada linda. Tal vez reírnos de nuestras propias acciones y de todo lo que debemos hacer es una forma de escaparse un ratito de la rutina.

Otro elemento que quiero destacar y que a mí personalmente me pareció fascinante es el efecto en cámara lenta que lograron utilizando sus movimientos. En esa escena, en la cual se muestra la violencia de género, el personaje principal es golpeado y con ayuda de otra de las actrices cae lentamente con todo su cuerpo, tirando así todo lo que tenía cerca. En ese momento, tanto la actriz que la ayuda a sostener ese movimiento lento como las demás, únicamente aparecen para transformarse en cada uno de los elementos que se encuentran en la escenografía: una mesa, un plato, un vaso, una canasta con pan, y la mujer cayendo. Así, cada una de ellas coge un elemento y lo mueve lentamente en caída. Está tan bien logrado el efecto que directamente no ves a las actrices sosteniendo el vaso o el plato, ves el vaso que cae junto con la víctima, y el plato que hace exactamente lo mismo. Los objetos se mueven acompañando los movimientos de la mujer, parecen tan reales que hace a las actrices, absolutamente invisibles.

Por último, quería aclarar que fui a ver la obra con una compañera de la Facultad, tres veces al menos. La última vez, ella me comentó algo que no había pasado por mi cabeza. En la escena de la mujer desolada, que muestra cómo extraña a aquel que la abandonó, yo tenía en claro, o al menos eso pensaba, que se refería a su pareja que se fue y la dejó, solo eso. Al finalizar la obra salimos con mi compañera y ella me preguntó si en la escena de

esta mujer, “¿la pareja se fue y la dejo o falleció?”. Cuando lo pensé bien me di cuenta de que en ningún momento el personaje dejaba en claro qué había sucedido con su amado, solamente hablaba de su espera y que aún sentía su presencia.

Esta es una de las cosas interesantes del teatro. Cuando no deja en claro algunos sucesos te deja las puertas abiertas a todo tipo de final o de interpretación, es por eso que sirve mucho mirar más de una vez la misma obra. Siempre vas a encontrar cosas distintas que llamen tu atención.

Relación con algunos conceptos de la tragedia griega antigua

Desde la perspectiva filosófica de Aristóteles tomaremos el concepto de *anagnórisis* o reconocimiento del hecho por el sujeto implicado en la acción. Vamos a tomar este concepto para focalizarnos en el segundo monólogo de la obra. Al reconocimiento vamos a poder advertirlo claramente a medida que el personaje va relatando las situaciones en las cuales su marido reacciona de forma agresiva. Poco a poco fue abriendo los ojos, ella reconoció signos o señales que le indican que eso no es normal, que eso es violencia, violencia que ella no tiene por qué soportar. Entonces en ese momento tomará coraje e irá a realizar la denuncia correspondiente. Luego veremos una escena desagradable en donde los policías parecen no tomarla en serio, y es ahí donde los espectadores reconocemos la realidad de nuestros días.

Mujeres en oferta tiene como protagonistas a siete personajes femeninos con sus diferentes monólogos. Cada una de ellas fue víctima de alguna situación en particular aunque llegarán todas al mismo punto, a sentir la discriminación y la “vista gorda” de los demás hacia los problemas de nosotras las mujeres.

Desde una perspectiva antropológica, el ritual del sacrificio provoca *catarsis* en el espectador. Según Ana Iriarte, la figura del sacrificado -como en *Edipo rey*- concentra la crisis social para

liberar a la colectividad de algún mal: “asume la función de advertir contra el caos colectivo” (*Democracia y tragedia*, 1996:34). De esta forma, estas siete mujeres representan el sacrificio del que fueron objeto, para poder concientizar a la sociedad y prevenir estos hechos de violencia. También, para poder enfrentarlos y liberar de una vez por todas la violencia de género que vemos tan común en la actualidad.

Estos monólogos son tan reales que es imposible no tener esa acumulación de emociones que sí o sí tenemos que dejar salir a través de la risa o el llanto, la *catarsis*.

Ver a cada una de estas mujeres ante situaciones de enfrentamiento con su realidad es algo que sentí inexplicable, que solo creí que las personas podían llegar a entender si participaran del acontecimiento teatral. Y esta posibilidad de poder llevar a cabo un análisis me dio la oportunidad de mirar desde otro lado, de trabajar con mi memoria y de profundizar sobre lo que vemos, escuchamos y sentimos a la vez.

EL ACONTECIMIENTO DEL TEATRO

Daniela Novellino Landini

*“Mucha gente pequeña,
en lugares pequeños,
haciendo cosas pequeñas,
puede cambiar el mundo”.*
(Eduardo Galeano)

Desde mi cuaderno de reflexiones no dejo de garabatear pensando en una nostalgia que está brotando dentro de mi pecho. No es la primera ocasión en que el teatro es una de mis tareas favoritas. Muchas veces fui espectadora, actriz, compañera o amiga (en el teatro). Ir a clases de teatro era algo muy esperado para mí durante la semana. Volver a jugar, a ser niña, hacer un precalentamiento en mi ser y así aprender... no solo a actuar sino a conocer mis emociones y saber controlarlas. En cuanto a mi voz, aprender a hablar, a dirigirme al otro, modular bien. Respecto de mi cuerpo, mi postura, saber transformarme en una niña de cinco años o en una jubilada. También aprendí a utilizar bien el personaje de manera que el público experimente un sentimiento de empatía, sentimiento que también debo sentirlo yo para lograr representarlo correctamente.

Mujeres en oferta fue una obra de teatro de la que nunca antes había tenido interés en ver. Normalmente siempre elijo una comedia o musicales, por el simple de hecho de ser demasiado sensible y no buscar una obra trágica para salir de ahí sintiéndome apenada. Pero esta fue la primera que encontré, al ser baja temporada no había variedad para escoger.

Respecto del acontecimiento convivial, al comienzo, un actor apareció fuera de escena mientras hacíamos la fila. Salió ya con su vestuario haciendo el papel de un personaje femenino. Usaba como elemento un plumero (la utilería es muy importante como una manera de describir al personaje). Estaba obsesionada con la

limpieza, vivía trabajando para su familia, cuidándola y siendo una esposa, nuera y madre ejemplar aunque sin el reconocimiento de los demás. Fuimos invitados por ella para ingresar al ámbito teatral. Cuando terminamos de acomodarnos, continuó su actuación dando una descripción de su día a día... quejándose de su marido: “Si no me hubiera casado con este salame”.

Mujeres en oferta no es una obra que vería dos veces, aunque no porque sean pocos profesionales. Me acordé de mis clases de Literatura Griega Antigua cuando mencionan que las tragedias y las comedias eran de algún modo un espejo de la sociedad. Fue exactamente lo que vi en esta obra. No siempre ir al teatro va a ser para disfrutar (lo entendí esa noche). Siento que armaron esta propuesta escénica para transmitirnos algo de una manera que nos afecte y nos deje una enseñanza.

Siendo espectadora pienso ¿qué habrán sentido los varones? Le pregunté a mi novio y me respondió que la escena donde a la madre le matan su hija tiene una historia muy cruda. Esto le hizo sentir tristeza y angustia, aunque también le gustó mucho cómo actuaba Itatí Figueroa ya que supo transmitir las emociones del personaje.

Dentro de este grupo de espectadores/as, más de uno/a se habrá sentido identificado con estas mujeres relatando sus monólogos, afectadas por cuestiones de género.

Llegué a mi casa y no pude dejar de pensar en nosotras. Siete personajes femeninos me mostraron nuestra actualidad en la Argentina: problemas cotidianos que anormalmente ya son normales, como los femicidios.

Hay una escena que me tocó el alma y el corazón. Era una actriz que me pareció muy bien cómo reflejó el dolor de su personaje. Dejó todas sus emociones en el escenario (Itatí Figueroa). Era una madre sentada junto a dos muñecas, como parte de la escenografía. Estaba contándonos sobre el primer día que una de esas muñecas, su hija, se hizo “mujercita”. Fue toda una historia

linda con la relación madre-hija. La confianza entre ellas era hermosa hasta que una tarde “Valeria” no llegó del colegio. Su madre llamó a sus profesores y le dijeron “que no fue a clases”...

El día en que fui a ver *Mujeres en oferta* fue el día que salió en las noticias que Micaela, la adolescente de Entre Ríos, estaba muerta. Al final de esta obra, los mismos actores hicieron un minuto de silencio en honor a nuestra lucha continua de #NiUnaMenos. No querían pasar de largo esta noticia que nos conmovió a todas.

A mí me ganó este sentimiento de empatía por una madre perdiendo a su hija. No pude parar de pensar en qué le pasaría a mi hija, en unos años, si esto no para...!!! Tengo miedo por mí, por mi mamá, mis primas, mi abuela, mis compañeras de la Facultad, todas. Tengo miedo de sentir la experiencia de que me quiten a alguien de mi vida.

Dentro del teatro, en nuestras butacas, sentí que a varios les afectó esto y se escuchaba que lloraban. Yo no, no tengo el afán de llorar en público, menos con desconocidos; ahora que no estoy en el teatro, no puedo parar de llorar.

Desde los primeros tiempos del teatro antiguo, los monólogos están presentes. Hoy en el teatro contemporáneo hay una fuerte presencia del monólogo como un recurso esencial en la experiencia teatral. El monólogo implica un diálogo teatral; provoca una intensa relación con el espectador.

¿Qué percibimos durante los monólogos? En *Mujeres en oferta* me dejé llevar por esos discursos, me trasladaron a una realidad a la que nunca antes le presté atención. Esos personajes necesitaban contarle a alguien sus problemas. Yo, como espectadora, me sentí como que estaba visitando a una amiga con la que estaba tomando un mate, juntas. Te daban ganas de abrazar a esos personajes porque al ser monólogos frontales sentías que te hablaban a vos, por eso me sorprendió la forma en que estos actores supieron crear un buen vínculo entre la escena y la platea.

Por otra parte, al ser una obra sin punto medio (llorás o reís) estos actores sabían que con sus monólogos iban a generar un vínculo muy grande con todos los que estábamos ahí presentes. Buscaron la manera de que nosotros tengamos una reflexión por cada historia puesta en escena. Esta reflexión tenía que llevar a cabo que aprendamos a levantar la cabeza con una sonrisa y así poder mejorar nuestras fortalezas porque de alguna manera estos personajes terminaban con un “Pero, estoy bien”. Concretamente ellos venían, se presentaban y contaban sus malas vivencias y cómo las fueron superando día a día, de modo que ahora siguen adelante sin mostrarse débiles ante la sociedad.

Al hablar de los actores y sus personajes, Raúl Braga interpreta a un ama de casa. En el teatro griego antiguo, los varones se disfrazaban para representar a las mujeres. En la actualidad, siendo tan fácil conseguir actrices, esto del travestismo pasó a ser un mecanismo de transmisión ideológico sobre el tema de la mujer. Su utilización tuvo un éxito social en el ámbito de la comedia. En el caso de *Mujeres en oferta*, Raúl Braga está despreocupado al mostrar la barba y el resto de sus rasgos masculinos por eso los espectadores lo vemos divertido. La representación de Raúl era la menos trágica pero aun así deja algo para pensar en el espectador. ¿Estoy haciendo las cosas bien? ¿Quiero esto para mi futuro? ¿Tengo que casarme? ¿Puedo ser una mujer independiente?

Ahora bien, ¿Qué sucede cuando a través de estas herramientas teatrales exploramos y buscamos soluciones sociales? El teatro fue creado como una herramienta poderosa para relacionarse con los espectadores. *Mujeres en oferta*, ¿qué aporta a la cuestión de género?

✓ Juntar las voces, desplazar la palabra jugando con las emociones del espectador.

✓ Reconocer las desigualdades, viendo que también participan los varones en la producción del hecho teatral.

✓ Jugar juntos para ensayar la realidad, pensar y construir colectivamente posibilidades de valores y nuevas actitudes.

✓ Ocupar espacio público, mostrar la realidad y apropiarse de los medios de comunicación. *Mujeres en oferta* hace uso de la radio, el diario, la televisión, *Facebook* y *YouTube*.

✓ Transformar(nos): repensamos después de asistir al teatro y nos preguntamos por qué volvemos a ponernos una y otra vez en los lugares que no queremos estar.

Sí, *Mujeres en oferta* me provoca empatía. Empatizar no es estar de acuerdo, no es aprobar, no es experimentar lo mismo; es tener una visión de fondo. Nos conectamos con lo humano del otro a través de lo humano en nosotros.

Nunca fui a ver una obra esperando que provoque una empatía como esta. No salí pensando en otra cosa más que en lo que las mujeres tenemos que aguantar puertas adentro.

Tenemos que dejar de preocuparnos y empezar a ocuparnos.

EXPERIENCIA DE INEXPERTO ESPECTADOR

Hernán Diez

En las primeras semanas de la carrera del Profesorado en Letras en la Universidad Nacional del Comahue, luego de adaptarse lentamente a una secuencia de estudios la cual es muy superior y más intensa que en la secundaria, se me ha encomendado un trabajo desde la cátedra de Literatura Griega Antigua.

El hecho de salir un sábado a la noche a relacionarme con un ámbito del cual me siento muy ajeno, me pareció una broma de mal gusto puesto que de la cátedra esperé algo relacionado con los temas leídos en la bibliografía. Sin importar lo mucho que me incomodase comencé a trabajar en ello. El primer paso era descubrir una obra que sea de mi agrado, o que al menos me ubique en un horario conveniente. Investigando me he enterado de que numerosos compañeros de la carrera habían elegido la misma obra: *Mujeres en oferta*, título un poco curioso y a veces vergonzoso de mencionar en público pero interesante al fin y al cabo.

Comenzar una monografía sobre mi experiencia como espectador sería un desafío bastante importante para mí pues casi nunca pongo a prueba mi memoria visual y auditiva para desarrollar un trabajo. Estaba convencido de que no me gustaría pues tenía la total seguridad de que mi expresividad emocional fría y poco sensible ante disparadores de catarsis sería difícil de reprimir, era algo que ni siquiera los más crudos documentales de guerra podían romper. Pero aun así me dije a mí mismo: “Puedes hacerlo”.

Para comenzar con el desarrollo de mi trabajo he elegido el espacio que ofrece el Ámbito Histrión con *Mujeres en oferta*, escrita por Federico Roca y dirigida por Carlos Barro. La elección no fue solo por gusto pues, teniendo en cuenta mi condición al vivir lejos de la ciudad y depender del transporte público, necesitaba asistir a un evento que se acomode al tiempo que tengo disponible y era vital una ubicación lo suficientemente cercana a una parada de

ómnibus para poder ir y volver con facilidad, pues la obra duraba una hora y veinte minutos lo cual siendo consciente de que inicia a las 21:30 horas, con suerte y en caso de que no haya retrasos, me permitiría retirarme justo para tomar el último colectivo del día que me lleve a mi hogar en Balsa Las Perlas, Neuquén.

Ni bien cayeron las 19 hs decidí presentarme en la parada de ómnibus que se sitúa enfrente de mi casa para esperar el colectivo. El clima era frío, húmedo y poco agradable; el cielo era cada vez más gris y oscuro, parecía que ni siquiera mi grueso abrigo podría ser suficiente para evitar un posible resfriado. Aun tras la adversidad del clima, mi madre decidió acompañarme pues a diferencia de mí, que no me sentía muy interesado, a ella le encantaban las obras de teatro. La espera se hizo bastante larga, además los conductores de vehículos individuales no parecían tener ningún respeto por la velocidad a pesar de estar en una zona pueblerina en donde los niños acostumbran a andar libremente por las calles. Era un juego en el que se debía elegir el lado contrario al viento en la carretera para evitar que te llenen de polvo como un envase de talco a un pie, pero el colectivo no tardó en partir y llevarnos a la ciudad de Neuquén.

El viaje fue largo, como de costumbre, aunque desde un punto de vista propio se hacía cada vez más corto con el pasar de los días pues siempre lo realizo para ir a la Facultad. Aun así hubo algo que logró llamar mi atención, fueron las aguas del Río Limay las cuales no tenían su acostumbrado color azul cristalino pues, en vez de ello, reflejaban el gris oscuro de las nubes en el cielo, dándole un aspecto desolado y triste a mi pueblo, la Localidad de Las Perlas. Alguien con sentido poético sacaría un bello texto rebosante de arte respecto a aquella vista pero mi fuerte en las letras era la ficción, no la poesía.

Luego del detalle mencionado anteriormente, el camino que ya he recorrido innumerables veces resultó ajeno a mi mirada pues yo estaba ansioso esperando llegar al punto de destino. Aun así

podría exceptuar algunos detalles dentro del autobús como los constantes llantos de un niño que tenía alrededor de tres años, esa típica edad en la que descubren que no son el centro del mundo y que no se van a cumplir todos sus caprichos cual reyes en época Medieval, algo que sus padres les dejan tan claro que les es imposible no romper en llanto regalándoles a sus parientes una incómoda sensación de vergüenza frente a todos los pasajeros e inclusive el conductor, pues el escándalo de sus agudos llantos tenía una gran magnitud. Luego de ello, los típicos chismes entre personas, algo que preferiría evitar pero era imposible estando cerca pues ellos creen que el sonido del automotor en marcha hará que nadie más los escuche cuando, en realidad, sus vibrantes voces pasan por encima de un sonido grave como el del autobús, muy fácilmente. Entonces, le brindan un espectáculo de críticas a sus aledaños señalando los defectos de sus amigos, familiares y/o vecinos, como si ellos o ellas fueran perfectos y no tuvieran nada de qué avergonzarse, algo que me hace recapacitar de si las revistas de farándula son las peores respecto a chismes.

A mitad de viaje logré aislar mi conciencia de todo lo externo concentrándome nada más que en mis pensamientos: Ver la obra no era algo que consideraba un gusto, era más como una obligación, un asunto pendiente a cumplir que ya no se podía posponer más, un trabajo que quizás no quería hacer pero lo hacía con el incentivo de avanzar en mi carrera. No iba a leer un libro, como de costumbre, sino a ver una representación con actores, disfraces, líneas de diálogo y un escenario. Además, me preocupaba no memorizar bien lo que sucediese, quedándome sin palabras para exponer mi punto de vista sobre el acontecimiento teatral. Mis pensamientos se esfumaron cuando llegamos a destino y era difícil confundir la parada pues la mayoría de los pasajeros suelen bajar y subir en ese punto, en lo que parece ser un desfile de caras serias y fatiga rutinaria además de la aparente sensación de que se pueden molestar con cualquier cosa, lo que te hace pensar que no debés

arriesgarte ni a cruzar miradas. Quizás soy un poco duro y es porque francamente no soy un fanático de la humanidad ni de la sociedad. Hubo épocas de mi adolescencia en las que pensaba que el ser humano debe desaparecer para que este bello mundo se salve de su inminente deterioro. Aunque es una verdad, años más tarde recapacité por mi propia cuenta entendiendo que no debo meter a toda la gente en el mismo saco, no todos somos destructores y contaminadores, al menos no intencionalmente.

Tampoco soy fanático de la cultura occidental, la sigo considerando, en términos de espiritualidad, muy inferior a la oriental pero no negaré que el lugar me agradó. El Ámbito Histrión era pequeño pero acogedor, además un bar cálido y hogareño estaba disponible para mí y para mi madre, listos para sentarnos, tomar un zumo de naranja y esperar a que alguien nos avise que todo está listo para comenzar. Mi madre no paraba de hacerme preguntas sobre la obra pero era poco y nada lo que sabía. “Trata sobre los problemas de las mujeres de hoy en día en la cultura machista de nuestro país”, “Es una mezcla de tragedia y comedia”, “Dura una hora y veinte”, repetía como si fuera un loro. El tiempo de espera si hizo largo y el bar ya estaba lleno de suficiente gente para ocupar todas las butacas de la platea. El ambiente se tornó un poco molesto a causa del ruido pero tenía el consuelo de que sería uno de los primeros en entrar debido a mi posición, lo que me permitiría elegir un lugar en la platea que sea cómodo y equilibrado en términos de periferia y vista.

Yo me tornaba cada vez más impaciente y nervioso, pues el comienzo ya se estaba retrasando demasiado teniendo en cuenta el horario prometido y cada segundo perdido era vital para no quedarme varado en Neuquén, sin dinero para un taxi. Una curiosa sorpresa me trajo mi oído pues una voz quejumbrosa, típica de una persona atareada y sin tiempo libre, sorprendió a toda la gente que esperaba en el bar. No leo las emociones ajenas pero lo digo con seguridad pues todo el mundo guardó silencio en un instante. Cabe

volver a repetir: “Nos sorprendió”, pues esa persona no apareció por la entrada de la sala sino que salió directamente del camerino vistiendo un delantal de sirvienta, ropa estropeada y simple, con elementos de limpieza en su mano, aparentando ser una señora de mediana edad, atareada en su labor de ama de casa y apurándonos a abandonar nuestros asientos del bar con la excusa de que no quería trabajar en limpieza hasta la madrugada, además de reprocharnos que nosotros tenemos tiempo y dinero para ver una obra mientras que ella no tiene descanso y está todo el día haciendo su labor al estilo de una sirvienta clásica. Nos “arreó” de forma cómica hasta formar una fila, entrar en la platea, entregar la entrada y acomodarnos en las butacas. Todo el mundo reía alegremente pues no era más que una excelente actuación de Raúl Braga, el único actor del elenco (las actrices son: Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa, Agustina Lucero, Alejandra Kasjan Maroa y Mariel Suárez). Aun así, debido a su bien elaborada vestimenta y su formidable talento, el cual le permitía imitar a la perfección los movimientos, entonación y expresividad de una mujer, me hubiese creído que realmente era una señora pero su voz gruesa es algo que lo delataba fácilmente.

Sentados y con la iluminación del escenario en funcionamiento vimos a numerosas mujeres acomodadas de distintas formas al fondo y los laterales del escenario, para nosotros, desconocidas antes del desarrollo de la obra. Fue un comienzo lleno de risas y alegría por aquella “ama de casa”, la cual dio las típicas indicaciones sobre apagar los celulares, no traer comida y mantenernos sentados. Lo único diferente a la mayoría de las indicaciones en obras de teatro es que ella nos lo decía de una forma equilibrada, entre obligación maternal y formalidad, como si fuéramos niños rebeldes y ella, nuestra tutora. Luego, al comenzar el hecho teatral, con una curiosa iluminación, fruto de la coordinación entre numerosos reflectores de distinto tipo, ella nos contaba quejosamente el agobio y el trabajo diario a los que se

sometía lavándoles la ropa a sus hijos, limpiando, cocinando, atendiendo a su familia y casi nada de tiempo libre más que para descansar. Fue una referencia al problema de muchas mujeres casadas y/o con hijos, a las cuales se las etiqueta con el prejuicio de que solo “sirven” para limpiar, atender al marido, cocinar y cuidar niños.

Era consciente de que es algo real que suelen sufrir muchas mujeres pero me resultaba imposible no sonreír con su forma cómica de hablar, las críticas a su suegra y a su marido, en forma de chismes (irónicamente, era lo que en párrafos anteriores mencioné que me fastidiaba, pero la forma en la que se veía representado en la escena me daba mucha risa) y su tono de voz semiagudo que intentaba interpretar la voz cansada de una mujer adulta en plena presunción de su duro trabajo y a la vez una protesta. Pero lo mejor para mí, sin duda, era cuando rompía la cuarta pared involucrándonos a nosotros como huéspedes de su hogar y advirtiendo con sus quejas si ensuciábamos el lugar, sin quitar el hecho de que nos recordaba constantemente que, al menos nosotros, tenemos dinero para disfrutar de una obra de teatro. No voy a esconderlo, me fascinan los personajes como Bugs Bunny de los Looney Tunes, o Deadpool de Marvel, los cuales se caracterizan por traspasar de forma frecuente la barrera entre su mundo (la ficción) y el nuestro (la vida real), dándonos esa cálida sensación de estar acompañándolos y marcándose fuertemente como si fueran algo más que líneas de diálogo, diseños y/o actores.

Las luces que iluminaban a la mujer se apagaron y, a partir de ese punto, otras seis mujeres con distintos problemas denunciarían en orden de turnos su situación a nosotros como espectadores poniéndonos a todos en el papel de juez de una corte, psicólogo, periodista e incluso (nótese la gravedad del asunto) en el papel de encargados de una morgue, algo que parece simple, pero en realidad tiene su desarrollo.

Uno escucha con atención cada diálogo, cada oración y cada palabra, con esa necesidad de saber más sobre la vida del personaje o la situación que está pasando. Más adelante uno sentiría que algo no cuadra del todo. Luego de prestarle atención a su forma de hablar o, en casos más simples, a la mención del cargo que nos asigna, nos damos cuenta de en qué posición estamos como receptores de sus palabras, una luz final que se prende (y no es precisamente una del escenario) la cual nos revela todos los detalles que aún estaban ocultos en la sombra. A lo largo de la obra pudimos ver los problemas que suelen tener las mujeres contemporáneas, interpretándose en personajes femeninos de distintas clases sociales, edad, condición y ocupaciones.

Una mujer retenida en el hogar al servicio de su familia, sin posibilidad de cumplir sus sueños laborales, era la señora que nos hizo entrar a la platea. Me gustaría considerar esa escena como la introducción al hecho escénico en general. Al final de su actuación, otra se acerca caminando hacia nosotros sosteniendo su brazo derecho con algo de pudor, mientras una mirada triste determinaba su expresión facial y una música lenta, la cual parecía sacarnos el sentimiento de lástima y frustración, se escuchaba como fondo. No comprenderíamos bien qué le estaba sucediendo hasta que comenzó a hablar. Cabe aclarar que respecto al maquillaje, la actriz en su interpretación visual del personaje no incluía marcas de heridas ni moretones, por lo que era difícil percatarse de lo que sucedía.

Ella comenzó con una entonación de voz suave, contándonos la primera vez que fue golpeada por su pareja, luego, con más seriedad y firmeza explicando cómo ese evento se convirtió en una rutina de sufrimiento casi diario, explicando el porqué de moretones en su cara y cuerpo, quejándose ante nosotros del cuerpo de un comisario que hace caso omiso, además de reprocharle interrogantes innecesarios que parecían una indirecta que la señalaba como culpable de todo. Luego, admitiendo que no era capaz de decir “basta” a lo que vivía, acusándose a sí misma por

perdonar a su marido, expresaba con desesperación, miedo y rabia lo que vivía, hasta acabar repitiendo "...y me pegaba", numerosas veces, cada vez más alto, con más rabia, con más frustración y más odio, mientras las luces del escenario se volvían de color carmesí, señal que desde mi punto de vista daba la sensación de estar en el infierno que sufría la pobre mujer.

Una vez terminada esa escena apareció una empresaria muy exitosa y de habla ridículamente extravagante, la cual cumplió sus sueños de hacer un negocio internacional de perfumería. Se abrió paso hacia el escenario mientras una luz la seguía cual actriz famosa en una presentación de premios. Comenzó a hablar de su vida, mostrando cierta discriminación hacia personas de menor condición (estereotipo muy común que se les asigna a las personas de clase alta, lamentablemente una realidad en la mayoría de los casos). Nos contaba sus inicios como una persona de clase baja, sin futuro ni proyectos, la cual se iluminó con ideas revolucionarias sobre una empresa de perfumería. Luego de ello, con un gracioso y carismático musical, haciendo bailes ridículos pero fluidos, nos iba contando cómo fue su ascenso a la cima del éxito, sus marcas de gran competencia en el mercado junto a innovadores comerciales de televisión, radio y revistas, uno de ellos (sobre preservativos) fue bastante insinuante y expresivo en términos sexuales lo cual, seguramente, hizo que muchos espectadores se sintieran incómodos. A pesar de habernos dejado claro sobre su posición altanera y presumida, concordaba en la lucha por los derechos de la mujer pues su marido decidió que le extirparan las trompas de Falopio mientras estaba inconsciente, luego de haber tenido una cesárea tras un embarazo de riesgo, dejándola fuera de la posibilidad de participar en la elección, tras la pregunta de un también descarado médico el cual le preguntó a su marido directamente en lugar de esperar que ella se despertase. Nos dejó un mensaje muy claro de lo terrible que es cuando otros deciden por ti sobre tu cuerpo, como si fueras de su propiedad, como un

perro mascota el cual es castrado contra su voluntad, debido al hecho de no poder hablar ni decidir.

Fue a partir de la finalización de dicha escena que mi metabolismo de madrugador hizo caer sobre mi ser el peso del cansancio nocturno, aun así hice el mayor esfuerzo posible para seguir concentrado en la trama. Al comienzo de la nueva escena, una madre orgullosa se hizo presente caminando por los límites frontales del escenario mientras una mirada seria, desolada, entraba en nuestros corazones con la sensación de saber que lo siguiente no sería para nada piadoso con nuestras emociones. Ella se sentó ante una mesita de té, la cual apareció en el escenario mientras las luces no apuntaban al centro. Comenzó a contarnos sobre su hija: que era buena, simpática, respetuosa, responsable, pequeña y adorable, que nunca le había hecho mal a nadie. Nos hablaba de su forma de ser, de lo que le preocupaba a la muchacha y de sus actitudes. La alegría en sus palabras parecía decir que nada más era la orgullosa historia de una madre respecto a un ejemplo a seguir como hija. Sin embargo no tardaría en dar un giro drástico cuando la niña no volvió a casa a la hora que tenía que venir. La policía le dijo que tenía que desaparecer por cuarenta y ocho horas para declararla desaparecida pero la madre no se rindió comenzando su incesante búsqueda, llamando al número de cada una de sus compañeras y compañeros, preguntando por ella con constante preocupación. Luego de un día entero de búsqueda salió a la calle desesperada tras atender una llamada mientras su marido corría preocupado detrás y una de sus vecinas permanecía inmóvil, pues como madre reconoció perfectamente lo que sucedía, con solo percatarse de su mirada. Así nosotros nos damos cuenta de que éramos encargados de la morgue e investigadores, descubriendo qué fue de la pobre hija, la cual en los tiempos que ocurrió dicho acontecimiento era ya una adolescente, una joven muchacha que fue violada y asesinada encontrándose ahora en la morgue con la ropa desgarrada, el rostro desfigurado y un estado deplorable.

Situación lamentablemente frecuente en la Argentina, país donde el machismo y la impunidad a los violadores hacen que estas cosas sucedan a menudo provocando que las mujeres jóvenes no puedan vestirse como deseen ni salir a la calle sin sentirse inseguras.

La siguiente escena fue protagonizada por una mujer joven, casada, la cual no poseía dinero, vivía con su madre, su marido y su hijo. Su situación marital era cada vez más tensa, su pareja también se llevaba mal con la madre de ella, el hijo estaba desarrollando raquitismo por la falta de alimentación y su cabello comenzaba a caerse llegando hasta al punto que su escuela lo quería expulsar debido a su apariencia repulsiva, mientras, el marido despilfarraba lo poco que tenían en bebidas alcohólicas para apaciguar su depresión y estrés. Hasta que un día ella descubrió a Dios y comenzó a orar hasta que milagrosamente le tocó un boleto ganador de lotería y no solo eso sino que comenzó a ganar la lotería cada vez que compraba un boleto. La situación con su pareja se calmó pues ya no se llevaba mal con la madre de la mujer, además su hijo se recuperó del raquitismo y su cabello volvió a crecer con rizos dorados, algo curioso pues anteriormente era de pelo oscuro como su padre... Lamentablemente eso empeoró las cosas pues su marido comenzó a serle infiel y su madre parecía estar a favor de él mientras la denigraba constantemente, especulando que ella también lo fue y que su hijo no es de su marido. El dinero hizo de su vida una situación muy estresante en donde su pareja, aliado con su propia madre cual par de gárgolas, no paraba de atormentarla adoptando una personalidad molesta y crítica sobre ella, como si el dinero los hubiese transformado. La situación desde mi punto de vista mostraba que el dinero puede producir tanto cambios positivos como negativos en las personas, aun así pude captar poco y nada sobre la temática planteada.

En la siguiente escena apareció una mujer hermosa pero ya adulta la cual fue abandonada hacía no mucho tiempo y aun extrañaba la compañía de su pareja, en una mezcla de odio,

nostalgia y amor. Me dejó un mensaje respecto al abandono que suelen sufrir muchas mujeres adultas tras una vida de falsas ilusiones; sin embargo es poco lo que se puede desarrollar de esta escena en especial pues en su mayor parte solo se trataba de un silencio que provocaba suspenso mientras que la mujer abandonada, como protagonista, expresaba lo grande que le quedaba su cama y lo varada que se sentía en la vida.

Por último apareció una cocinera profesional, aún joven, que había alcanzado la gloria y un gran futuro. Ella repitió al principio y final de su escena: “Todo comenzó con una taza de té”, la cual le había pedido su madre quien en aquel momento se encontraba enferma y no podía abandonar su cama. Según cuenta, una vez descubierta su afición desarrolló un talento cada vez más notorio comenzando un ascenso en el mundo de la cocina hasta convertirse en *chef* de un renombrado restaurante. Sin embargo, ella dejó morir sus sueños luego de enamorarse de una personalidad famosa de un programa de cocina, quien supuestamente se enamoró de su comida luego de probarla en el restaurante. Vivió una vida de cuento de hadas, en un castillo de fino cristal que en realidad era solo una construcción de falsedad y engaños, una simple ilusión, pues la celebridad era un hombre que realmente ocultaba la personalidad de un marido terriblemente infiel, el cual no la amaba ya que solo estaba con ella por su comida, a pesar de que la joven fue una buena esposa y siempre estaba presente en todo momento atendiendo todas sus necesidades y mirando siempre su programa, señal de lo mucho que lo idolatraba. En lo personal fue mi historia favorita, por su inesperado final. Al comenzar la parte culminante de su historia, en ese momento nosotros descubrimos que éramos sus compañeras de cárcel escuchando atentamente mientras ella hablaba feliz, sin arrepentirse, orgullosa de cada miga de veneno para ratas que puso en el guiso de su pareja un día, luego de varios días de haber descubierto el engaño, cansada ya de la mentira que la había obligado a abandonar sus sueños de cocinera para estar a la

par de un hombre que no la amaba, conformándose con la felicidad que sentía ahora que era cocinera de la cárcel. En su última mención expresó:

Si pudiera volver el tiempo atrás, no elegiría el momento en que me casé, ni cuando me nombraron *chef*, sino ese preciso instante en donde comenzó todo. Ya que todo lo importante en mi vida comenzó con una tacita de té.

Cada una de las actuaciones fue buena y toda exageración así como rupturas de la cuarta pared fue intencional. En cada una de las siete escenas, las otras seis actrices ayudaban de forma sincronizada a quien protagonizaba el momento mezclando el canto en coro con bailes y rituales que variaban entre lo triste, lo alegre, lo bizarro o lo trágico. Una tragedia múltiple con una pizca de humor, basada en sublimes rupturas de la cuarta pared, comentarios graciosos y enérgicos musicales los cuales solo hacían su intervención en los momentos indicados evitando así arruinar la esencia trágica en algunas de las escenas. Siete historias y un mensaje que nos repitió varias veces la vida difícil de las mujeres en una sociedad machista.

He de repetir que jamás he sentido afición por la cultura occidental, y nunca me agradó el teatro. Pero eso no es excusa suficiente para negar que la obra me gustó, que la hora y veinte minutos se pasaron como si fuera solo un instante, que entré estresado con una obligación que pesaba como mochila de viajero en mis espaldas, y que salí con una sonrisa gracias a tan agradable manifestación artística. Expulsó sentimientos de mí como la rabia, la impaciencia, la vertiginosa sensación al saber que algunas de las historias acabarían mal: la alegría y la tristeza. Cada uno de esos sentimientos era un ingrediente que se integraba a una profunda reflexión y una bonita experiencia la cual, lamentablemente, se volverá cada vez más borrosa, débil y resumida en mi memoria... Pero eso no me impedirá recordarla con gratitud.

Mi regreso por la noche estuvo lleno de suerte pues, esperando que mi madre y yo no tengamos que deberle una tarifa a un taxi, apareció el colectivo que nos llevó a casa el cual, afortunadamente para nosotros, se retrasó al igual que la obra. Nos llevó a casa en un viaje rápido, casi sin paradas intermedias debido a la escasa cantidad de pasajeros, bastante breve y entretenido gracias a una charla con mi madre que trataba sobre cómo fue la obra y las emociones sentidas dependiendo del grado de seriedad o gracia de cada momento. Además pusimos en claro los acontecimientos ocurridos en la obra, algo así como una memorización de lo que sucedió, factor final que me permitió recordar las partes importantes con más claridad para luego exponerlo en este trabajo. Mi madre no es muy buena expresándose cuando se trata de manifestaciones artísticas ya sean películas, cuentos u obras de teatro pero, aun así, fue gracias a la plática que el viaje se tornó más corto de lo habitual.

LAS MUJERES EN EL LADO OSCURO DE LA SOCIEDAD

Amparo Martín De La Canal

El helenista español, Francisco Rodríguez Adrados, explica que el teatro griego antiguo surge como una evolución del rito, lo cual implica su característica de sagrado, es decir, religioso.

“El teatro nace religioso porque responde a necesidades mistericas” afirma el actor, director y dramaturgo Juan Carlos Gené, y más agrega:

El teatro constituye una interrogación incesante a cerca del sinsentido del hombre y la vida, de los valores, la justicia, la verdad, la elaboración de la muerte, la libertad, la responsabilidad....

No se puede decir que los gestos teatrales más antiguos surgieron en Grecia, sino que nacieron en los rituales mágicos llenos de danza e imitación de la caza de animales en las tribus. Sin embargo se le atribuye a Grecia el auge del teatro occidental que se mantuvo vigente principalmente en Atenas del siglo V a. C., cuando se consolidó una práctica teatral acompañada por un nuevo sistema político que revolucionó la forma de reflexionar sobre la sociedad, especialmente a través de la tragedia y la comedia. Mientras que la comedia antigua se caracterizó por una tendencia social reformista que posee una crítica y burla a las costumbres de su sociedad, la tragedia, en cambio, mostraba a los héroes épicos en situaciones de crisis para la realidad de la democracia ateniense.

El teatro se volvió un acontecimiento político-social importante para todos los helenos, de allí surgieron debates y expresiones que la gente quería ver y escuchar porque lo expresado en el anfiteatro fomentaba la reflexión sobre la vida en la *pólis*. Esta idea de una práctica teatral como espacio de construcción social fue ejecutada por el Estado que inculcaba a la gente a asistir

a las grandes fiestas cívico-religiosas para ver su vida cotidiana puesta en escena y así entenderla.

El teatro moderno ha perdido muchas características del teatro griego antiguo. El Estado ya no le da tanta importancia al acontecimiento teatral. El teatro ha quedado marginado de la sociedad incluso cuando representa un factor tan rico para la reflexión propia.

Una parte importante y presente en el teatro moderno es la “teatralidad”. Thamer Arana Grajales en su texto *El concepto de teatralidad* habla sobre la misma aunque aplicada al teatro ya que es el espacio en el cual hay un desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados. También la relaciona con la “representación”:

(...) la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes de resortes ocultos, la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene gérmenes del drama.

Por lo tanto, en la teatralidad se encuentra la relación tanto del actor con la escena como su relación con el espectador. En ella se puede ver el uso del lenguaje no-verbal como recurso para mantener el convivio entre espectador/actor-personaje.

Desde la cátedra de Literatura Griega Antigua de la Universidad Nacional del Comahue, la profesora Margarita Garrido nos impulsó al redescubrimiento del teatro mediante un trabajo escrito sobre esta experiencia. Debíamos asistir a un acontecimiento teatral y contemplar lo que no estábamos teniendo presente todos los días. Para cumplir con esta consigna, el día sábado 8 de abril, en el teatro Ámbito Histrión, fui a ver una obra teatral moderna en la que un grupo de actrices y un actor representaron a distintos personajes femeninos que tenían en común la presencia del machismo. Así desde la escena impulsaron a los espectadores a reflexionar sobre la realidad actual que se vive en nuestro país.

El nombre del acontecimiento teatral fue *Mujeres en oferta*. Mi elección se basó más que nada en el interés que me provocó el título y la expectativa de lo que podría causarme.

Para elegir la obra busqué en diferentes sitios de *internet*, una que llamara mi atención. Al encontrarla sentí que era una buena opción ya que no solo su publicidad era llamativa sino que también el tema resultaba intrigante.

Historias donde lo cotidiano se mezcla con los deseos, las aspiraciones, las decepciones, los sueños, para formar un panorama de lo que significa ser mujer en esta época.

Esto fue lo que leí al averiguar sobre la obra en la página de *facebook* del teatro. Si bien la información era escueta me bastó para que se abra en mí un gran abanico de expectativas. Fui a verla con la esperanza de inspirarme para entender la realidad de la mujer actual.

La sala

Ámbito Histrión es un teatro ubicado en Neuquén capital. El lugar donde se sitúa es inusual ya que se debe entrar por una puerta de garaje y al fondo, pasando el bar, se encuentra la sala teatral. Por haber llegado más temprano, mis amigos y yo nos sentamos a esperar aunque no pasó mucho tiempo para que se abrieran las puertas de la sala teatral y uno de los personajes saliera a recibirnos. De allí que nos invitó a pasar y pude contemplar el ámbito donde ocurriría el hecho teatral. Estaba poco iluminado a pesar de ello se podía caminar tranquilamente hacia las butacas de las gradas que se encontraban en ambos lados de un pasillo central. Desde allí se contemplaba el espacio escenográfico, distinguido por un plástico blanco sobre el piso negro y rodeado de las actrices sentadas en sillas. El espacio parecía incompleto, tal vez fue por la falta de un telón, así lo sentí yo. Además creo haber llegado a la

conclusión de que los presentes en el escenario (las actrices y el actor vestido como mujer) serían todos los que aparecerían en el desarrollo de la trama.

La producción

Mujeres en oferta fue escrita por Federico Roca y dirigida por el neuquino Carlos Barro. En ella hay un total de siete actores: Raúl Braga, Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa, Silvana Farinelli, Mariel Suárez y Alejandra Kasjan Maroa. Cada actor y actriz interpreta personajes femeninos con distintas historias de vida con experiencias en común. El director comentó en una entrevista, que las mujeres de la misma...:

(...) están unidas por el movimiento en una especie de alfombra blanca que de algún modo hace un contraste con todas ellas y muestra ese contraste entre lo puro y lo que va pasando.

Federico Roca es un guionista uruguayo que había trabajado Carlos Barro en una obra llamada *La danza de Terpsícore*, presentada por todo el Alto Valle. En el momento que esto sucedía, el escritor presentó a Barro la obra *Mujeres en oferta*, que posee características más contemporáneas que la anterior y exigía el desafío de trabajar en un nuevo ámbito. Esto los motivó para ponerla en escena.

En una entrevista que un grupo de compañeras y yo logramos hacer a las actrices, pudimos hablar de la puesta en escena. Nos comentaron sobre el vestuario y el uso de luces que tuvieron que analizar para que la obra quedara en perfectas condiciones.

Al preguntarles si ellas habían participado en la búsqueda del vestuario adecuado para cada personaje, Bárbara Veselis comentó que ellas habían traído distintas partes del vestuario y junto con todo el elenco iban eligiendo qué quedaba mejor en cada caso.

No hay un vestuario con una forma determinada sino que es muy cotidiano porque al hablar justamente de la cotidianidad de la mujer no podíamos ir muy contra de ello; era muy natural. Si se tuvieron que hacer arreglos, se hicieron con Yazmín Mer, nuestra vestuarista, pero siempre con la propuesta y claramente con el rechazo de algunas ideas.

El desarrollo

He tenido muchas oportunidades de participar en obras teatrales tanto como espectadora o como participante de ellas. Actuando se pueden representar personas que crecen en tu interior y son mostradas al exterior, como si fueras parte del personaje que se interpreta.

No puedo negar mi gran asombro y alegría al saber que *Mujeres en oferta* tenía tan buenas actrices y actor. Los relatos que fueron contando estos actores se mostraron muy realistas y creíbles. El modo en que lograban decir las palabras que habían estudiado para transmitir un mensaje a sus espectadores era muy claro, comprensible para cualquiera, incluso lograban que la sala en su totalidad llorara o riera sin un punto medio entre ambos. Lo más impresionante fue que ellos inicialmente no habían estudiado sus papeles con tanta exigencia como podría creerse sino que -cuenta Bárbara- en ese elenco en especial trabajaban de una forma diferente con sus textos. Bárbara dice que al principio les dieron un diálogo muy resumido de cada personaje y que cada una debía “trabajar con la acción y que después se desencadenó el texto. Eso te da mucha más libertad”, y agrega:

Hoy nos encontramos en un proceso a pleno de investigación. Yo traje material para leer, que no tenía nada que ver con la actuación pero es lo que a mí me ayudó a pensarme en el personaje. No sabía si eso después iba a ser mi texto pero a mí me ayudó.

De esta forma fueron creando sus personajes y formándolos a la perfección, generando una conexión cercana entre ellas y sus figuras a interpretar. Pero además se encontró una conexión también con el espectador quien se sintió empático con cada mujer acompañándola con risa, llanto y admiración.

Los personajes

He puesto a cada personaje en orden de aparición y así indico cómo cada mujer cuenta su historia.

1. **María:** Es interpretada por Raúl Braga quien fue el primero en presentarse ante los espectadores. A la hora que debía comenzar la obra, las puertas de la sala se abrieron inesperadamente con María escandalizada saliendo de ellas. Lamentablemente yo me encontraba fuera de la vista de lo que sucedía y no podía escuchar bien sobre lo que hablaba hasta que ella entró a la sala de espera, ante la puerta secundaria para la entrada a la sala principal, y nos preguntó cómo era posible que no hayamos entrado todavía. De allí que tocó la puerta frenéticamente hasta que la abrieron. Entonces se dirigió hacia el frente del escenario y esperó que todos nos hayamos sentado para contarnos su historia como ama de casa mientras atendía a sus hijos y a su esposo quienes -según ella- no hacían más que esperar que ella se ocupara de servirlos.

Desde mi punto de vista María representa a aquellas mujeres que viven con la antigua idea de que el hombre es el que debe trabajar y la mujer, la que se debe encargar de la casa. Pero esta limitación convierte su mundo en una división entre lo privado y lo público.

2. **Mariela:** Es interpretada por Bárbara Veselis, quien comienza hablando desde lo que parece ser una comisaría. Ella dice que quería hacer una denuncia a su esposo por golpearla y cuando le preguntaron cuándo habían empezado los golpes, la escena

cambia a lo que parece ser su comedor y allí cuenta el relato de su vida desde que había conocido a su esposo. Cuenta que antes, él era muy bueno y amoroso pero con los años cambiaron las cosas y ya no era el mismo, de a poco se había vuelto aquel hombre que un día la golpeó al llegar del trabajo porque ella no había hecho la comida que él le había pedido. Sentada en la mesa de su comedor se ve a Mariela tratando de recrear la escena sin sentir el dolor que hubo en ese momento aunque la violencia se vuelve completamente nítida ante los espectadores que se encuentran con una clara representación del golpe de su esposo. Entonces la música de fondo se vuelve más fuerte y la canción *Sweet dreams (Are made of this)* de Eurythmics -en la versión de Marilyn Manson- suena como contraste ante la escena que se intensificó al representar en cámara lenta a Mariela cayendo al suelo y a sus compañeras, detrás, mostrando los platos y vasos de la mesa que caían al mismo tiempo que la mujer golpeada. Luego, Mariela volvió a su lugar, los objetos se acomodaron nuevamente y las demás actrices se alejaron un poco aunque se mantuvieron en el escenario porque en ese momento Mariela intentó contar con calma los golpes que le dio su esposo después de aquel primer golpe, pero sin más posibilidad de mantenerse callada empieza a relatar cada golpe de nuevo y el enojo la hace gritar. Las actrices detrás la acompañaban y gritaban junto a ella.

Ante esta escena no puede evitarse un sentimiento de terror, y el impacto que genera en la platea se vuelve intenso para quien la ve. Creo que las acompañantes de Mariela actúan como una especie de coro que ayudan a la protagonista.

Me detengo en esta escena por cómo impacta en el espectador y genera la necesidad de no perderse ni un segundo de lo que sucede. Como espectadora sentí la necesidad de entender el giro drástico de sucesos que iban de una forma calmada y fluida hasta que de repente uno queda impactada ante la crudeza de la escena. Alguna parte de mí quiere liberarse de la fuerza ejercida

por los ojos con su necesidad de mirar. En mi mente había una lucha entre dos fuerzas y yo me preguntaba: ¿Quiero seguir viendo? ¿Debo seguir viendo?

Cuando esa escena terminó pude dejar ir la tensión que sentía. También pude sentir la realidad que vive una mujer golpeada por su esposo. Sus gritos eran un recurso no-verbal con el que se expresaba, sin embargo Mariela repetía que no podía no perdonar a su esposo porque lo amaba y por eso aguantaba sus golpes.

La historia de Mariela me impactó porque sentí que es así la vida que viven las mujeres golpeadas y entiendo que crean no tener oportunidad de salir de aquella situación. A diferencia de la duda de María acerca de permanecer en el mismo rol de esposa y madre, Mariela se queda atrapada entre el “amor” doloroso que siente por su esposo y el miedo de ir a la comisaría y sincerarse.

No pude evitar preguntarle a la actriz Bárbara Veselis sobre aquella escena en la que Mariela es golpeada y sobre el recurso de representación que fue elegido ya que no solo incluía un uso más dramático de la música -aunque eso sucede en varias escenas- sino también una intensificación mediante la “cámara lenta”. Bárbara respondió:

Se dice y se habla mucho de la violencia; verlo es más fuerte. En realidad, dentro de la búsqueda de Mariela, se intentó evidenciar lo que es puertas adentro, lo que fue ese día y ese momento para Mariela.

La pregunta también fue guiada a lo que me pareció un novedoso recurso teatral, que era la presencia de las mujeres en escena como protagonistas secundarias de la representación. Tomé como ejemplo el momento del golpe de Mariela para que lograra explicarme qué creía que representaba la idea de que las demás actrices y actor se presentaran junto a ella en aquel momento. Ella respondió:

Contar con ellas no es meramente para que tengan un vaso o un plato y den el efecto de que esos objetos vuelan sino porque a lo largo de la obra estamos todas con todas. Siempre está latente el estar. Tal vez en ese golpe de Mariela no fue golpeada solo Mariela, fuimos golpeadas todas las mujeres que en algún momento sufrieron algún tipo de abuso o violencia. Además del efecto visual de la trompada, es que estamos todas acá. (...)

La presencia de la mujer para con la mujer está a lo largo de toda la obra además de ser una puesta escénica, si hablamos del recurso de ser nosotras figuras/fondo todo el tiempo. Nosotras hacemos de apoyo a la que habla en ese momento, todas estamos para la otra; es estar al servicio de la otra y acompañarla. Fue una tarea del director intentar plantearlo.

3. Nélide: Esta audaz empresaria es representada por Analía Calvo y nos cuenta su historia de cómo logró que su gran empresa de perfumes, cosméticos, preservativos y más, triunfara en el mundo. Su historia relata cómo incorporó a sus familiares en el trabajo de la empresa fundada por ella “para que el dinero se mantuviera en la familia” y así poco a poco logró su objetivo de ser reconocida hasta en Francia. Para presentar la situación, las otras actrices participaban como una clase de promotoras de los productos actuando con orgullo ante el éxito de la empresa, y con emoción cada vez que se anunciaba uno de los productos. Para ello actuaban como en una clase de “propaganda” dirigidas por Nélide y acompañadas por las demás mujeres que bailaban y halagaban los productos. Cada una de ellas parece ser una de las trabajadoras de la empresa de Nélide ya que se paran a su lado con firmeza y con una expresión amistosa muy clásica de empleado orgulloso.

En un momento Nélide empezó a hablar de cómo tuvo que dejar a su esposo por diferentes razones, una de ellas era por considerar que no era presentable para el mundo empresarial y

otra, argumentando que él en algún punto se merecía no tenerla a ella. Aquí la historia se vuelve lúgubre ya que cuenta que él había decidido, sin su consentimiento, que le ligasen las trompas de Falopio mientras ella estaba dormida con analgésicos.

Yo creo que Nélide representa las dos caras del éxito ya que tenía todo lo que deseaba gracias a su empresa, pero al mismo tiempo estaba destrozada como mujer por lo que le había pasado. La necesidad de tener opinión propia sobre lo que se puede o no hacer con su cuerpo queda presente en este personaje.

4. **Alma:** Probablemente Itatí Figueroa no esperaba que su personaje fuera uno de los más impactantes en toda la obra, tal vez el escritor y director sí lo sabían. Esta mujer nos habla de su hija, Verónica. Nos cuenta que Verónica era una nena que hacía poco que se había convertido en mujer, que tenía el sueño de tener una moto y que siempre estaba con su querida amiga. Pero tras este relato presentí que algo no estaba bien en la vida de Alma. Nos cuenta cómo Verónica se fue un día a la escuela, sola, y que nunca volvió. Alma empieza a buscarla, llamando a todos sus amigos y personas conocidas que podrían haberla visto. A la noche cuenta que salió a la calle, entonces corrió y cuando empezó a correr los espectadores ya estaban con los ojos a punto de soltar las lágrimas, fue cuando ella contó el dolor que sintió cuando entendió que su hija no volvería. Luego relató lo sucedido en la morgue y su explicación me dejó devastada porque me imaginé a madres en esa situación, y padres también, sin fuerzas para afrontar lo que se encuentra ante ellos. Creo que todos los espectadores imaginamos a su hija golpeada y violada en su lecho de muerte.

A continuación, los demás personajes se integraron a la escena ayudando a que Alma se levante del suelo, transmitiendo con increíble realismo todo el dolor que ella sentía. Como dijo Bárbara en la entrevista, la idea principal era que aquellas entren en escena para apoyarla como mujeres ante la situación de pérdida devastadora que sufre otra mujer. Antes de entrar se las puede ver

secándose las lágrimas y entrando casi tan dolidas por la situación como la madre de Verónica. Con pasos lentos se dirigen a la muñeca con la que Alma representaba a su hija, la acarician y la abrazan y continúan ayudando a Alma a que se incorpore y pueda salir de escena.

En esta escena se presenta una extraña conexión entre el espectador y el personaje. Se distingue una clase de empatía hacia Alma y al mismo un deseo profundo de que todo eso sea ficticio, tratando de escapar de la realidad de la escena.

Creo en la posibilidad de que muchos de los que estaban llorando en ese momento recordamos las marchas reclamando justicia por la muerte de una mujer que había tenido el mismo destino de Verónica, y a sus padres afrontando la situación con las mismas expresiones de dolor que tuvo Alma. Cuando ella terminó su monólogo me encontré a mí misma exhalando el aire que había contenido. Ella representa a las madres desesperadas que terminan “rotas” al encontrarse con la cruda realidad.

5. Jaquelin: Silvana Farinelli interpreta un personaje con una historia que empieza contando que ella se encontraba en una situación de pobreza, viviendo con su madre y esposo e intentando ganarse el dinero suficiente para vivir. De repente se pone muy alegre y enérgica al señalar cómo “el Señor” la había ayudado, cuenta que gracias a su nueva iglesia logró ganar la quiniela y ahora tenía una vida llena de dinero. Su madre, su esposo y ella se mudaron a una casa lujosa, compraron propiedades y todo tipo de cosas en las cuales invertían sin problemas, además de que la madre se operó el cuerpo para parecer más joven.

La escena de exaltación y alegría ocurre con una danza de los demás personajes alrededor de Jaquelin mientras ella habla. Cada vez que esta decía algo nuevo que habían logrado comprar todas saltan, alzan los brazos y la alientan con sus gritos de alegría. El baile se realiza al ritmo de una música alegre, entusiasta. El sentimiento que transmitieron las actrices en ese momento llegó a

invadir la platea que se mantenía con una sonrisa tan grande como la de Jaquelin. La siguiente acción escénica fue la de convertir el espacio escénico en una peluquería, la cual Jaquelin cuenta que había abierto porque no tenía otra cosa que hacer. Las demás mujeres se sientan en los bancos de la peluquería y la escuchan con atención. Jaquelin mientras tanto echa *spray* en el pelo de uno de los personajes que se queja con muecas en el rostro, de cómo le tira el pelo. Cuenta que ella sabía que su madre y su esposo estaban engañándola. Continúa su historia diciendo que, harta de recibir dinero, rezaba constantemente para no recibirlo más. Me pareció graciosa esta parte porque dice algo así como: “¿Quién querría tanto dinero?”, y sus clientas claramente se levantan diciendo: “¡Yo!”, y ella callándolas con su indignación.

Me resulta interesante la presencia de este personaje porque demuestra cómo la acción dramática es llevada como una montaña rusa de emociones, mientras que momentos antes de la llegada de Jaquelin todos nos encontrábamos llorando. En esta escena no se puede evitar la risa y sentirse calmada ante un personaje tan diferente al resto. Aunque con Nélida hubo un sentimiento parecido, este nuevo personaje resulta muy cómico.

No obstante, siendo una escena hecha especialmente para ponerle un poco humor a la obra, este personaje representa a las mujeres engañadas que no quieren hablar al respecto pero saben lo que sucede. Puedo suponer que el hecho de no querer decir nada era por miedo a perder el afecto de las personas queridas, y por darse cuenta de la soledad en que quedaría.

6. **Sandra:** Alejandra Kasjan Maroa pone en escena a Sandra, una solitaria mujer que intentar expresar en palabras aquello que le quiere decir a un hombre con el que había vivido muchas experiencias. Explica que sentía sus besos en su frente, y sus manos alrededor suyo como si él siguiera allí. Con la participación de sus compañeras en un tipo de imitación de sus movimientos mientras habla, Sandra siente su cuerpo mientras

recuerda a aquel hombre. Los otros personajes caminan al compás tocando con ternura las partes que nombraba la narradora, en clara muestra de que simpatizan con Sandra. Por cómo ella expresa sus recuerdos parece ser que todavía siente la presencia del hombre que sigue en su memoria. “La cama es muy grande”, dice.

Cuando empieza a preguntarse por qué se fue y si tal vez fue su culpa que se haya ido, creo ver una conexión con aquellas espectadoras que perdieron su pareja tras el abandono. Y al final ella mira una ventana frente a la cual parece tener la esperanza del regreso.

Como dije antes, Sandra representa a las mujeres abandonadas, las que nunca sabrán por qué su hombre se fue. Ella se queda con la sensación de que le falta algo. A pesar de todo sigue esperando.

7. **Teresa:** Mariel Suárez nos presenta al último personaje, la última historia. Habla de su amor por la cocina, representado en una taza de té -la primera cosa que cocinó- y cómo de ahí surgió su deseo de hacer más recetas por sí sola guiándose por su buen olfato. Para demostrar su habilidad como cocinera hace que las otras actrices y actor pasen por las filas de espectadores a darles unos *scones*. Reconocí en esta escena la ruptura de la cuarta pared entre la platea y la escena. Luego de repartir unos cuantos *scones*, los personajes vuelven a la escena. No hacen más apariciones grupales sino para alcanzarle algún elemento a Teresa mientras ella cocina en una pequeña mesa y cuenta su historia que continúa hacia su adultez cuando conoció a un *chef* que admiraba y con quien terminó casándose. Con el tiempo se dio cuenta de que su esposo la estaba engañando y decidió vengarse con un poco de veneno de rata en polvo en la comida. La escena es entonces llevada directamente hacia donde estaba Teresa, que hasta ese momento no se sabía dónde era. Resulta ser que Teresa se encuentra en la cárcel en donde la dejaban hacer algunas comidas.

Allí nos cuenta su deseo de volver a aquella primera taza de té que le hizo a su madre.

Efectivamente a mí me impactó el giro de la historia de Teresa y su final aunque esperaba una muestra más clara de poder del machismo, pero luego entendí que no se trataba del machismo en sí sino de cómo una pareja se relaciona sin existir sinceridad y cómo esa falta de amor conduce a decisiones extremas. Entonces se muestra a Teresa como “loca”, con ojos de alocada y al parecer con movimientos tensos.

En la entrevista a las actrices les pregunté respecto de Teresa y cómo pensaban que su historia lograba ser parte de la obra. En un principio le pregunté a Itatí, quien me respondió que la historia de este último personaje es en realidad la historia que más se conecta con el dramaturgo:

Él nos contaba que la historia que hace Mariel, que es la de la taza de té, es su propia vida. “Tu vida en aquella taza de té” no es porque él hizo un té sino que es una relación puesta en que esa taza de té fue su historia. Él quería ser bailarín y no lo dejaban en su familia. Uno se ve reflejado en esa taza de té como aquello de lo que fue lo más real; lo que siempre quiso estuvo ahí.

Además agregaron que veían a Teresa como la única que llegó a la acción ante lo que pasaba. “Es la más libre de todas porque es la que concreta la acción de hacer algo ante la situación”, explica Bárbara. Alejandra Kasjan Maroa agrega:

La resolución que llevó a cabo Teresa es muy distinta de las demás y por ahí es lo que todas hubiésemos querido hacer y por ahí tal vez lo hicimos, no se sabe, porque se está contando una parte de la historia y no lo que sucede después.

La idea de la “oferta” de estas mujeres tiene que ver con la variedad de historias y su personaje es el que concreta lo que algunas a veces queremos hacer. Ella pone en práctica el

deseo de muchas de nosotras, aunque no digo que eso signifique que todas seamos homicidas.

Bárbara dice que tal vez la idea de que Teresa diga que se encuentra en la cárcel y que todas se hayan unido, hace referencia a que están todas allí: “Cada uno puede concluir lo que quiera de eso y de la interpretación que después cada uno le da”.

En un momento empezamos a hablar de que fue Teresa quien paga el precio por sus acciones pero que al mismo tiempo no se arrepiente de lo que hizo, pero las actrices lograron enfatizar el hecho de que aunque Teresa estaba en la cárcel -su cárcel era de una materialidad real- sin embargo todas en realidad estaban en una, por ejemplo Mariela, que no podría salir de su situación porque creía en el amor a su esposo y eso la ataba a quedarse con él.

Cada una está encerrada en su propia cárcel -dice Alejandra.

Cada una está presa de su propia historia, por acción u omisión (...). Tal vez la cárcel de Teresa es la “menos peor”.

El final

El hecho escénico culmina con todos los actores en escena caminando en diferentes rumbos por el piso blanco y repitiendo las frases que caracterizan a su personaje.

Pregunté sobre aquel uso de luces que se dio en el final y la reacción fue de sorpresa por mi interés en este recurso dramático no-corporal. Les alegró saber que alguien se había fijado en él y comentaron que el director decidió relacionar esa “pasarela” de luces como la última “oferta” de estas mujeres. Para ello cada una eligió la frase que creía que representaba a su personaje al que hizo “desfilar” por aquel camino de luz. Ellas opinan que con cada frase se ofrecía un cierre de la historia.

Conclusión

Esta experiencia en el teatro me dejó realmente satisfecha. Llevo conmigo las sensaciones vividas a lo largo del convivio teatral que tanto me impactó no solo por la forma de las situaciones sino también por la realidad que enfrenta cada mujer. Cada actuación fue completamente única y creativa ya que detrás de cada personaje había una gran cantidad de tiempo utilizado para buscar recursos y debatir interpretaciones que hacían a cada personaje entendible y agradable de ver.

Los recursos teatrales acompañaban a estos personajes en conexión con el espectador mediante una forma especial de hacer que cada actuación interprete correctamente lo que las historias quieren decir.

La risa y el llanto que lograban estos actores fueron una bella muestra de talento y dedicación al teatro que no se ve todos los días.

Todos los relatos se corresponden con casos reales que ocurren hoy en día, y los sentimientos que provoca cada mujer deben dejarnos una clara enseñanza al verlos con la crudeza y sensibilidad que se merecen para que no sigan pasando. Es por eso que ocurre una clase de catarsis ante la necesidad de limpiar esa impureza de la sociedad.

Estos personajes femeninos muestran a la sociedad en su más frágil y dolorosa faceta. Tengo la suerte de no haber vivido alguna de sus experiencias, pero al mismo tiempo he experimentado actos de hombres que creen que está bien degradar a una mujer. Los mismos tienen la creencia de que están autorizados al maltrato de la mujer, porque está aceptado socialmente.

Aunque tenía una interpretación propia del título de la obra le pregunté a Itatí acerca de lo que ella creía que significaba “Mujeres en oferta” y su interpretación fue muy distinta a la mía ya que opinaba que el significado del nombre surgió por el hecho de

que estas mujeres muestran distintas realidades que están siendo puestas en oferta. “Nosotras ofrecemos historias de vida reales y con este título intentamos decir ‘vení, acercate y comprá la historia que más te... cabe’”. Mi punto de vista era diferente pero ella me pidió que se lo dijera y por eso le conté que yo creía que el motivo del título era porque los sentimientos, las vivencias, los pensamientos y la vida de esas mujeres son desvalorizados socialmente, por eso se encontraban como para la venta, y “en oferta”.

Mujeres en oferta logra mostrar de forma intensa el machismo de hoy en día y cómo está normalizada la idea del mismo, por eso comencé a pensar desde una perspectiva de género.

Finalmente, puedo decir que veo reflejada en esta obra toda la lucha y el dolor que atravesamos las mujeres a lo largo de nuestra vida.

BIBLIOGRAFÍA

GENÉ, Juan Carlos (2009). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT*. Buenos Aires.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1983). “Ritual, literatura y teatro en Grecia”, en *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.

FUENTES

<https://mujeresenoferta.wordpress.com/>.

http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/mujeres-en-oferta-estrenan-en-neuquen-DCRN_7962890.

<http://www.monografias.com/trabajos16/el-teatro/el-teatro2.shtml>.

<http://www2.cartelera.com.uy/apeliculafunciones.aspx?6983,,CINE,OBRA,-1,35>.

<file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-ElConceptoDeTeatralidad-2365713.pdf>.

LAS GRIETAS DEL PATRIARCADO

Martina López

Todos, hoy en día conocemos el teatro. Algunos más que otros fuimos alguna vez de niños, con la escuela, con nuestros padres o amigos. Lo vimos por la televisión o tal vez pasamos caminando enfrente de alguno de nuestra ciudad. Sabemos por lo menos que hay un escenario, una representación, actores que interpretan personajes, cuentan historias y tratan de llegar a las emociones, hacen reír e incluso llorar.

Pero el teatro como lo conocemos no siempre fue igual. Fue cambiando, mutando. Conservó algunas cosas y cambió otras. Desde los comienzos de la humanidad, hombres y mujeres se reunían en grupos a bailar y a cantar... Y siglos después, con las ciudades ya levantadas, y a pesar de una tecnología que no deja de evolucionar y una globalización que nos conecta mundialmente, esas costumbres no se han perdido del todo. Nos reunimos en grupos a ver danzas, cantos y relatos que constituyen una representación teatral.

La Real Academia Española define al teatro como “el arte de componer obras dramáticas, o de representarlas” y también como “acción fingida y exagerada”, pero el teatro es mucho más que eso. En el teatro hay vida, historias, emociones; se despiertan pasiones.

Juan Carlos Gené dice en su trabajo “Veinte temas de reflexión sobre el teatro” (2012) que este existe solo y únicamente cuando hay una acción-reacción entre la representación y el espectador, y que cuando esa relación termina, el teatro desaparece: renace y muere cada día, en cada convivio teatral. Afirma que “no es teatro hasta que no se ha materializado en el cuerpo actoral, en un espacio y un tiempo precisos” (pág. 4).

Entonces, ¿cómo nació el teatro? Para responder esta pregunta tenemos que remontarnos hace ya muchos siglos atrás, siglos antes de que apareciera Cristo en la historia de la cultura occidental. Como dije antes, los hombres primitivos desde los

comienzos se reunían alrededor del fuego a danzar y a cantar. Con máscaras escondían quiénes eran y “se volvían” otros seres: animales, humanos, dioses, etc. Esto lo hacían a modo de rituales. En la antigua Grecia el público pasó de ser parte del rito, a presenciarlo siendo parte de este de una forma diferente, es decir, como espectador. Surgieron las tragedias y las comedias donde unos pocos actores (dos o tres) encarnaban personajes en espectáculos cívicos-religiosos, fiestas que se hacían en honor a los dioses. En tales espectáculos, el coro era imprescindible.

El teatro romano recibió la influencia del griego. Y más tarde, una vez que la iglesia tomó poder, pasó a ser esta quien se hace cargo del teatro. Como se puede ver, la religión en todos estos siglos estuvo ligada a la cuestión teatral.

En los últimos tiempos, más cercanos al nuestro, el cambio más notable que puede observarse es, en cierta forma, esta desligadura de la religión. El hecho teatral comienza a ser más naturalista, intentando reflejar las cosas cotidianas con los problemas que estas cuestiones conllevan. A partir de entonces se comenzó a poner más énfasis en la dirección artística; se proporcionó mayor importancia a la escenografía, a los vestuarios, al maquillaje, etc., resaltando el gesto, el movimiento y la acción. A partir de allí, el teatro moderno fue nutriéndose de todas estas cuestiones y modificando de a poco algunas otras.

Según Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima en su trabajo *Los lenguajes no verbales: estrategias y modalidades receptoras en el teatro argentino*:

Toda performance trunca las fronteras entre los géneros, rechaza la idea de obra maestra perdurable y acepta, en cambio, la de obra transitoria, evanescente, en la que cada artista reinventa sus propias leyes. No está tanto en juego el valor estético del proyecto realizado, como el efecto que produce en el público y en el mismo *performer*; es decir, la

forma en que la obra se integra a la vida y manipula el cuerpo y el espacio. (1997:96)

¿Cuáles son los elementos que conforman al teatro hoy en día?

- El dramaturgo: Escribe textos literarios para ser representados en el escenario.

- El director: Está encargado de transformar el texto literario en un hecho teatral. Se ocupa también del convivio de actores y espectadores.

- Los actores: Son las personas que encarnan un rol ajeno para representarlo como propio y así dar vida a diversos personajes. Transmiten claramente las características y los sentimientos de esa persona ficticia, utilizando la voz, el cuerpo, las expresiones, las emociones, las vestimentas e incluso los maquillajes. Aprenden sus diálogos, los ensayan y siguen las consignas del director. Ese personaje que cada actor recrea se vincula con otros. Se trata de una ficción pero esa ficción, por el momento que dura el acontecimiento teatral, es tan real como la vida de cada espectador.

- Los espectadores: Junto a los actores son el fundamental componente de la teatralidad. Finalizado el hecho escénico, los espectadores son los encargados de analizar y valorar según sus gustos.

- La utilería: Son los objetos y accesorios que se usan para la representación.

- La escenografía: Es todo lo que rodea a los personajes. Con la iluminación y el sonido se ambientan los lugares y las escenas donde suceden los hechos representados.

- El espacio físico: Es el lugar donde se realiza el acontecimiento teatral.

Cada uno de estos componentes es parte del acontecimiento teatral, puesto que conforman un todo y hacen del teatro algo digno de ver.

En la Norpatagonia, Neuquén capital constituye un importante centro turístico y las diversas expresiones culturales son las que le dan identidad a la localidad: museos, exposiciones artísticas, espectáculos al aire libre cuando el clima lo amerita, salas de arte, centros culturales y varias salas de teatro autogestionado, entre ellas: Cine-Teatro Español, Teatro Ámbito Histrión, Teatro El Viento, El Arrimadero Teatro, Araca Teatro, Media de Luna etc.

La obra que elegí se titula *Mujeres en oferta*, escrita por Federico Roca y puesta en escena por Carlos Barro.

Habla más que nada de la oferta de la sensibilidad de las mujeres y de ese mundo femenino que muchas veces no se ve, de ese mundo interno que dentro de una casa está presente - dijo el director para una entrevista al diario *Río Negro*, y agregó:- Tiene una puesta donde las historias, más allá de que son siete monólogos, están unidas por el movimiento en una especie de alfombra blanca que de algún modo hace un contraste con todas ellas y muestra ese contraste entre lo puro y lo que va pasando. Además, se ve la utilización de muchos elementos que entran y salen de escena.

Se presenta en el teatro Ámbito Histrión el cual brinda - durante los fines de semana mayormente- diversas funciones: obras de teatro, musicales, seminarios, ferias, etc. Tiene una capacidad para ciento cincuenta personas aproximadamente, y un escenario plano frente a las butacas, estando estas más arriba.

Al entrar al lugar hay un bar-café donde se puede comer o tomar algo, y hay una pequeña biblioteca con libros de teatro que se pueden disfrutar.

Es un lugar muy apreciado por la comunidad local y en su página *web* se pueden leer comentarios que dicen lo mucho que a los espectadores les gusta el lugar, la solidaridad entre los que trabajan ahí y el trato especial que brindan. Se puede sentir una cierta calidez al apenas entrar.

Particularmente tuve la posibilidad de concurrir varias veces al teatro, en diferentes salas, con obras completamente distintas; cada una me maravilló con sus singularidades.

Disfruto el momento desde que sacás el boleto con todas las expectativas de lo que vas a ver. Cuando las luces del escenario todavía están apagadas podés sentir diversas emociones como la ansiedad y hasta quizás un poco de nervios, y una vez que los personajes entran en escena toda la atención está puesta allí.

A la hora de elegir a qué función concurrir varios de los títulos que se difundían llamaban mi atención pero sobre todo este, “(...) *en oferta*”, escrito en rojo. Me pregunté si la obra tendría una mirada feminista... y así lo fue.

Jorge Dubatti afirma en su libro *Cultura teatral y convivio* (2006):

(...) sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo.

(...) no se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas.

Y tal como dice este autor, al ir al teatro no lo hice sola, invité a un amigo. Allí también nos encontramos con mis compañeras de la Facultad y todos juntos estuvimos expectantes ante lo que teníamos frente a los ojos. Dubatti dice también en el

citado libro, que el acontecimiento convivial es una experiencia única, vital e intransferible, imposible de explicar o comunicar a quien no asiste.

Ahora bien, el día que concurrimos al teatro junto con mis compañeras fue una jornada en la que nos vimos atravesadas por muchas emociones, o al menos yo particularmente. El país despertó con la noticia de que Micaela, una chica que estaba desaparecida hacía ya unos días, había aparecido muerta en un descampado. Unas horas antes fui a la marcha que el colectivo “Ni una menos” había convocado para gritar, luchar, hacerle saber al país que a pesar de que nos siguen matando estamos juntas y somos muchas.

Ante *Mujeres en oferta* aplaudí, canté, grité y un nudo en la garganta se iba haciendo cada vez más grande. Y cuando me vi sentada en la butaca del teatro frente a un grupo de mujeres que retrataban estas realidades -cómo es ser mujer en Argentina, cómo somos cosificadas por un sistema patriarcal que parece que cada vez se hace más fuerte, cómo deciden por nuestros cuerpos, cómo nos hacen desaparecer, cómo nos tratan con inferioridad...- no pude evitar llorar. Sentía un grito en el pecho y el cuerpo se me estremecía de bronca. Esto también lo causa el teatro.

El hecho teatral dio sus comienzos de una forma peculiar: un actor hablaba en el bar-café. De lejos comenzamos a oír voces fuertes y no entendíamos lo que pasaba aunque al acercarnos lo vimos: un actor representando a una mujer, que al juzgar por su vestimenta era ama de casa, nos abrió las puertas del teatro y nos invitó a pasar. Una vez que estuvo en el escenario (todos entendimos que frente a nosotros estaba parada una mujer) arrancó su relato: se pasaba todo el día limpiando, lavando ropa de su marido e hijos, atendiendo a su suegra, y lamentándose. Estaba triste porque nadie hacía cosas por ella, porque nadie tomaba en serio su trabajo que, dicho sea de paso, es un “trabajo” que nadie agradecía. “¿Quién cocina para María? ¿Quién le lava la ropa a

María? ¿Quién le dice un piropo a María?”, decía tristemente y con un trapo seguía limpiando.

La segunda mujer, llamada Mariana, se encontraba sentada al lado de una mesa cuando comenzó a relatar su historia: esperaba al marido para comer. Este le había pedido pastas y ella, al no tener plata para comprar, cocinó con lo que había en la heladera. Apenas le abrió la puerta, él la golpeó directamente en la cara. El golpe fue tan fuerte que la hizo caer. La vimos cayendo, y los platos de la mesa volaron hacia todas partes. Era la primera vez que la golpeaba, pero no la última. Se tuvo que sentar a comer, con la cara desfigurada y el labio hinchado, fingiendo que todo estaba bien para que sus hijos no sufran. Pero no estaba todo bien, y los golpes no cesaron. En la escena la vimos denunciando en la comisaria: “¿Vos crees que estos moretones los fingí?”, “No, no me puedo ir de mi casa, no tengo a dónde ir”, “Yo solo lo quiero denunciar porque tengo miedo, porque no me deja de pegar, pero si hubiese sabido que me iban a hacer tantas preguntas, y que no me iban a creer, no hubiese venido”.

Y... vi reflejada a muchas mujeres. Se evocaron en mi mente noticias que leo a diario: “Una mujer asesinada a cuchilladas por su marido”, “Hallan muerta por asfixia a una mujer y arrestan a su marido”, “La mujer muerta había denunciado dos veces a su marido por malos tratos”, “La mujer había hecho una presentación contra su ex marido, pero la Justicia la convocó a casi dos años de ser ultimada de 140 puñaladas”. Muertas, apuñaladas, asfixiadas, prendidas fuego, pero en las comisarías no les creen, se les ríen en la cara, ponen una perimetral que nunca se cumple... y terminan reducidas en una estadística más.

En el escenario ahora se veía a una empresaria, Nélide, que se jactaba de todo lo que había logrado con sus ideas y de toda la plata que había ganado. Pero al mismo tiempo, con cierta tristeza, decía que a veces la trataban con inferioridad. ¿Cómo había llegado a lograr todo aquello? Y entre comentarios graciosos y una tonada

de voz que parodiaba a la gente rica, contó que al parir a su último hijo, estando ella inconsciente por la anestesia, el médico y el marido habían decidido ligarle las trompas de Falopio. “¿Por qué hay tipos que se creen que pueden decidir sobre el cuerpo de una?”, decía. Y después del grito de “aborto legal”, entre risas dijo “vasectomía para todos”.

Entre una historia y la otra los demás personajes se colocaban en las esquinas, se sentaban inmóviles a esperar su momento, o bien movían la utilería de lugar, danzaban, cantaban, ayudaban al personaje principal. Las luces, que por momentos ayudaban a oscurecer la escena, y un gran repertorio de música completaban el drama.

En otra escena, en el centro vimos a una mujer sentada con dos muñecas a su lado. Las muñecas representaban a Verónica, su hija que estaba en el secundario, y a la amiga de esta, Sabrina. El relato era triste pero el personaje comenzó sonriendo. Las manos me temblaron porque imaginé el final. Comenzó contando que Verónica se había “hecho señorita” (como si antes de comenzar a menstruar fueras menos mujer) hacía pocos días. Decía que le había pedido una moto de regalo, y que tenía una agenda. Ese día partió rumbo al colegio, como todos los días, pero a la hora de almorzar no apareció. Esta madre se empezó a preocupar, el celular estaba apagado, la amiga no sabía nada y en la escuela le habían dicho que había faltado a clases. ¿Pero cómo? su hija nunca le mentía, nunca se escapaba, era una chica feliz y ellas tenían una buena relación. ¿Dónde estaba? Ya había llamado a todos los números posibles: nada. Cuando se acercó a la comisaria fue la misma historia de siempre, había que esperar 24 horas para darla por desaparecida, para comenzar a buscarla. ¡24 horas! cuando la pueden dejar sin vida en menos de un minuto.

Al llegar la noche dijo que lo supo, que no podía ponerlo en palabras y que gritos desgarradores salían de su garganta. No lo quería decir pero lo sabía: su nena, su hija, no iba a volver. Corría,

lloraba y gritaba, y se caía al piso. “No hay palabras para el dolor de una madre huérfana de hija”, decía entre sollozos. Al otro día, Alma fue a reconocer el cuerpo a la morgue. La chica que estaba en la camilla -muerta, sin bombacha, con el cuerpo lleno de moretones, lastimaduras y sangre, con la cara deformada a golpes-, esa chica no era su hija, su hija quería una moto y tenía una agenda. Ya no me temblaban las manos, ahora me temblaba todo el cuerpo. Pensé en Micaela y en todas las otras chicas. Pensé en sus madres y en sus amigos y amigas. Pensé en mí y en el miedo que se apodera de mi cuerpo cada vez que estoy lejos de mi casa, y una pregunta sigue dando vueltas todavía en mi cabeza. ¿Hasta cuándo?

Luego apareció en escena una mujer llamada Jaquelin que tenía una vida miserable y un esposo borracho, y parodiando a las iglesias brasileñas, al canto de “pare de sufrir”, todos los personajes cantaban y danzaban.

Una sexta, Sandra, sufría por la pérdida de la persona que amaba, tirada en el piso lo lloraba y la locura de “no poder vivir su vida sin él” iba creciendo. No sabía si habían pasado horas, meses o quizás años desde su partida, y lo único que hacía era llorarlo.

Y la última fue Teresa, una mujer que relataba sus primeros pasos en la cocina con una taza de té, cómo se enamoró de un hombre experto en los sabores, y al descubrir que le era infiel lo mató. El relato lo hacía desde la cocina de la cárcel.

Este acontecimiento teatral finalizó con incesantes aplausos. El público estaba tan emocionado que no podía dejar de aplaudir. La gente a mi lado estaba tan emocionada como yo. Cada personaje recorría la escena y repetía alguna de las frases más importantes de su historia. “Yo siempre he sido yo, en aquella taza de té”, dijo la cocinera. “Solo entre mujeres se puede entender una mirada así, solo entre madres”, dijo la mujer a la que le habían arrebatado su hija. “Parece que El Señor no me captó el mensaje, yo antes estaba desesperada, pero ahora estoy peor”, se la escuchó decir a la que había ido a la iglesia para “encontrar el camino de la salvación”.

Se agarraron de las manos y dieron las gracias. “Gracias a ustedes” les quería decir yo. Secando lágrimas, entre risas y abrazos nos comenzamos a ir.

Mujeres en oferta me dejó pensando muchas cosas, analizando otras. Muestra que a pesar de tener diferentes vidas, diferentes situaciones, diferentes edades y a pesar de las diferencias sociales, la problemática en común era el ser mujer. Vivimos en una sociedad en la que el problema sigue siendo una cuestión de género.

Me sentí inmersa en una gran tristeza, pero mis ganas de luchar contra el machismo y este sistema patriarcal en el que vivimos envueltas se volvieron más fuertes. Los actores me hicieron comprender a los personajes, y sufrir sus dolores. Me emocioné y sentí cada sensación en el pecho. Sin lugar a dudas el teatro, el arte, permite ver mejor.

Días después, a pesar de haber comentado a la salida sobre las cuestiones de la obra, intrigada por la percepción de mi amigo, le pregunté ¿qué sentiste?

Al ver la obra, las primeras sensaciones y emociones que sentí fueron de congoja y tristeza por las situaciones que representaban esas actrices, dando cuenta de las problemáticas que existen alrededor del género femenino, problemáticas sociales que son claramente expresadas en cada una de las historias de la obra. Al ir pasando, cada historia me generaba sentimientos distintos, todos relacionados entre sí.

Un ejemplo fue la historia de la mujer cuya hija había desaparecido, fue la más emotiva a mi parecer. También la de la mujer que relataba su tristeza por la pérdida o separación de su pareja que, al ser confusa, deja un par de dudas.

Para cerrar, la conclusión que pude sacar es que todas las historias demuestran y dejan en claro todo lo que rodea al solo hecho de ser mujer, todos los problemas, prejuicios, mandatos y “obligaciones” que conlleva esto, todos

alimentados por una sociedad machista, patriarcal, que las empuja a ciertas situaciones extremas o las deja vulnerables en otras. (Alejo Belatti)

En cuanto a los recursos teatrales -como distinguí previamente- los actores no son los únicos que se encuentran en escena, hay ciertos recursos que se emplean. Uno de ellos es la utilería: objetos que se utilizan con el fin de ayudar a representar la obra. En *Mujeres en oferta* pudimos ver esto, por ejemplo, que las muñecas representan a la hija de Alma y a la amiga de ella, y en esta escena se usa también unas sillas donde se encuentran sentadas. Cada personaje tiene su propia utilería que está todo el tiempo “tras de escena” pero que de todas formas nosotros podemos ver porque los actores la van moviendo hacia el centro acorde al turno del personaje que toma protagonismo. Así como en el caso de Alma, María tiene su trape y una silla; Nélida tiene un maletín y hace uso de la misma silla; Teresa tiene una mesa con múltiples cosas de cocina, incluida la taza de té y una canastita con scones que luego convida al público. Cuando aparece Jaquelin se ponen en escena varias sillas en donde el resto se sienta simulando una peluquería. Mariana tiene la misma mesita que se utiliza varias veces a lo largo de la obra, y finalmente en la historia de Sandra, un sillón de tamaño mediano se utiliza como una cama.

Otro recurso utilizado es el del apoyo que hay entre los personajes, a manera de un coro. Cuando una está protagonizando la escena y contando su historia, el resto está moviendo la escenografía, formando parte de la misma, o desde un lugar un poco más “ajeno”, como de espectador interno, mostrando siempre el apoyo que hay entre mujeres, por una parte, y, por otra, utilizando este recurso como forma de representación. El espectador ve todo el espacio escenográfico, lo que pasa en la escena y “tras de escena” al mismo tiempo. Los personajes en grupo

se encuentran a modo de “congelados” hasta que mueven la escenografía o uno de ellos protagoniza su propia historia.

También es importante la iluminación y la musicalización, sin olvidar el vestuario que es bien simple y refleja la normalidad de un día cotidiano de cada mujer.

Las luces ayudan a ambientar iluminando lo que el público tiene que prestarle más atención, u oscureciendo la escena para darle un aspecto más sombrío y lúgubre. Este juego de luces junto con la música, pasando desde un *rock* fuerte a una melodía tranquila y armoniosa, contribuye a la acción dramática de la obra.

Según Patrice Pavis:

[Recurso dramático] es el que determina la acción, organiza el sentido de la obra, proporciona la clave de las motivaciones y de la intriga. Estos recursos -o resortes- los hallamos en las motivaciones de los personajes, en la organización de la fábula, en el suspenso de la acción y en el conjunto de los procedimientos escénicos (...). (1984)

Esto lo podemos ver cuando un personaje habla contento y al mismo tiempo con cierta tristeza, como en el caso de Alma. Cuando lloran, ríen, cantan, bailan, estos personajes hacen notar tanto sus sentimientos como sus emociones.

Si ahora tomamos en cuenta los conceptos de Aristóteles en *Poética*, el filósofo hizo una caracterización de la tragedia y otras artes imitativas:

[La tragedia es] imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones.

Entonces podemos señalar que *Mujeres en oferta* puede definirse como una *anagnórisis*, es decir, un reconocimiento.

Aristóteles incluyó en la tragedia “un reconocimiento con peripecia y anagnórisis, o con las dos cosas a un mismo tiempo”.

[El reconocimiento](...) junto con la peripecia suscitará ora piedad o temor, que son las acciones que la tragedia está preparada para representar, y que servirán asimismo para provocar el fin feliz o desdichado. (*Poét.* XI)

Asimismo podemos advertir cómo a lo largo de toda la obra, las siete mujeres se ven atravesadas completamente por el machismo y se reconocen vulnerables ante las situaciones que vivieron.

Y también advertimos una trama desarrollada en peripecia, definida como “un cambio de un estado de cosas a su opuesto, el cual concuerda (...) con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos” (*Poét.* cap. XI), ya que todas sus vidas dan un vuelco y esas historias que cambian rotundamente sus existencias son el eje principal de la trama de la obra.

Si recordamos que en *Agamenón* de Esquilo, el dramaturgo toma el mito de Ifigenia, hija del rey Agamenón, que debe ser sacrificada como una ofrenda de paz ante los dioses -ya que el rey había cazado uno de los venados sagrados de la diosa Artemisa-, así también en *Mujeres en oferta*, las siete mujeres están siendo sacrificadas ante un constante *agón* con su antagonista: el sistema patriarcal que las oprime.

Mujeres en oferta suscita compasión hacia millones de mujeres representadas en esos monólogos, y también temor porque esos relatos para nada son ajenos a nosotros/as.

La función primordial del teatro griego era la liberación o transformación interior provocada por una experiencia vital y profunda, la *kátharsis*. Y es mayormente lo que nos pasó como espectadores, nos vimos totalmente conmovidos por lo que dejamos salir el llanto y el dolor.

Y casi un mes después de haber concurrido a ver esta obra, volvimos al teatro con mis compañeras, esta vez para poder hablar con el actor y las actrices que dan vida a estas historias cada fin de semana hace más de un año. Fuimos no solo para conocer más sobre los personajes sino también para conocer a las actrices. Con mucha calidez y buena predisposición nos recibieron, sentadas alrededor de la misma mesita que usaron en escena. Resaltaron mucho el amor que le tienen al teatro y la conexión grupal que tienen entre ellas.

El elenco está conformado por: Raúl Braga, Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa, Agustina Lucero, Alejandra Kasjan Maroa y Mariel Suárez.

Entrevistas

Comenzamos hablando con la actriz que hace el personaje de Alma, la mujer cuya hija desaparece y luego la encuentran asesinada.

Pregunta: ¿Cómo sentiste este personaje?

Respuesta: Desde el momento en el que tuve la letra -yo siempre lo cuento- fui muy de llorar y analizar. Era todo tristeza... todo llanto. Tuve ese período de llanto y de poder expresarme hasta que después de varios trabajos en escena fuimos arreglando con el director y fuimos encontrando matices para no entrar de lleno con el dolor. En sí es dolorosa toda la secuencia, pero bueno (...) a mí me pegó mucho por esto de que este texto está muy relacionado con lo que todos los días pasa, con lo cotidiano (...), con la carga de que siempre nos pasa algo.

En la obra lo que queremos es esto: visibilizar, poner en imágenes, en palabras, las realidades diarias tan fuertes como estas. Nada más. Después el público verá, hará su propio análisis...

P: Cuando te dan el diálogo, obviamente ponés tu interpretación. Si vos no estás de acuerdo con alguna cuestión, ¿podés modificarla?

R: Acá el trabajo es mutuo, brinda el actor y recibe del director. No es una dirección automática o una dirección firme. Primero hacemos todo un trabajo de investigación con el texto, jugando; ni siquiera hacemos trabajo de mesa, de profundidad. Por ahí cuando surgen cosas, cuando en un texto lo vemos con algún sentido u otro, lo hemos discutido y hemos expuesto cada uno su opinión, como pasó con el texto de Alejandra de “¿Cuánto hace que te fuiste?”. Entonces nosotras pensábamos: se fue, la dejó, lo mataron, lo desaparecieron...

El director nos contaba que el texto que hace Mariel en “La taza de té” es su propia vida, su propia historia. Él vivía en aquella

taza de té (...). Esa taza de té es porque él quería ser bailarín y no lo dejaron. Esas también son cosas fuertes. Él se ve reflejado. Fue lo más real. Son historias verdaderas.

P: Había pensado *Mujeres en oferta* desde el punto en el que ellas están rebajadas de algún modo por todo lo que les había pasado, y que se encontraban “en venta”... Es interesante.

R: En realidad la gente cuando escucha el título de la obra lo primero que dice es “¿qué ofrecen?”. Tiene un doble sentido.

Todas las historias hacen reflexionar. La gente se va impactada por esto de reconocer en las historias de las 7 mujeres algo que tienen ellos en su vida también, o historias de su vida que en un punto la toca.

Una a una fue llegando el resto del elenco, ya que luego tenían que ensayar. Nos saludaron amablemente y se unieron a la conversación.

P: Respecto a los recursos teatrales, los personajes que están fuera de escena ayudan a representar pero nunca dialogan sino que lo hacen miméticamente ¿por qué esto es así?

R: Se dice y se habla mucho de lo que es la violencia, verlo es más fuerte. Entonces en realidad dentro de la búsqueda de Mariela, tratamos de evidenciar lo que es puertas adentro, lo que fue ese día y ese momento para Mariela. Se abre con “la primera vez que me pegó”, ese recuerdo y esa situación. Y además contar con ellas (refiriéndose al resto del elenco) no es meramente para que tengan un vaso o un plato, o el efecto de que vuelen, sino porque a lo largo de la obra estamos todas con todas. Desde el rol que se utilice en cada uno de los monólogos, siempre está latente el estar para la otra. Tal vez en ese golpe que recibe Mariela no fue solamente golpeada ella, fueron golpeadas todas las mujeres que en algún momento sufrieron algún tipo de abuso de violencia.

Entonces, en realidad, también va por el lado del efecto visual que causa la trompada. Estamos todas acá.

P: Claro, hay un apoyo general. Y en los otros momentos, por ejemplo, en la historia de Jaquelin, que el resto baila con ella ¿eso sería también el apoyo que hay?

R: El apoyo está en toda la obra. La presencia de la mujer para la mujer está a lo largo de toda la obra. Además de una puesta escénica -si vamos a hablar del recurso-, es esto de ser nosotras figura de fondo todo el tiempo. La protagonista es la que en ese momento cuenta la historia, y nosotras hacemos de apoyo: alcanzarle la crema, agarrarla cuando se cae, que le ricen el pelo, llevarle los *scones*... Todas estamos para la otra. Es estar al servicio de la otra, de la que está parada ahí. Desde ese lugar se fue trabajando, desde el acompañarla.

Eso fue tarea del director, de cómo iba a ser eso. Nosotras íbamos buscando, “mira qué bueno esto”. La trompada fue “pum” y alguien que me agarró del piso y ahí dijimos: “A ver, hacelo lento”, y así va surgiendo. Esa es la magia del teatro, jugar y que de ese juego surjan las cosas que surgen.

P: Todo esto que hacen ¿cómo hacen para representarlo solamente a partir del texto?

R: Es un ir y venir. Particularmente en este elenco trabajamos al revés. No trabajamos primero con el texto y después con la acción. Y eso te da muchísima más libertad.

Es interesante esto del revés porque no te marca, no te encierra. El director nos va diciendo: “Miren chicas, por acá”, y va de lo más grande a lo más chiquitito. Nuestro trabajo no es muy dirigido ni tan estructurado, acá no trabajamos así. (“Nosotras somos las mejores”, dice una y todas ríen.) Se trabaja desde la investigación. Hay que apropiarse del texto, pero el texto no es más que eso. Después arrancás, te mandás, hacés lo que vos quieras, y lo que está prohibido te lo van a decir. Tenés toda la libertad y creatividad para hacerlo (...).

Cada grupo y cada elenco tienen objetivos y formas diferentes de trabajo. Hoy nosotros nos encontramos en un momento de investigación a pleno. Hoy por ejemplo traje un montón de materiales para leer que a mí me sirven como recurso y eso lo comparto con el resto.

Todas tenemos personalidades diferentes y eso es riquísimo. (...) Vas aprendiendo con las compañeras. Es difícil y a la vez super placentero que haya espacios en los cuales se te permita crecer de esa manera. La única condición es venir y trabajar.

P: Respecto al personaje de Raúl ¿por qué un hombre representa a una mujer? ¿Qué piensan que significa esto?

R: La búsqueda de Raúl en realidad no es de travestismo, es tal cual lo acabás de decir, es un hombre que representa a una mujer. No trabajamos travestismo. Dentro de nuestro proceso era otra persona. María tenía otra voz, otro cuerpo, era una mujer. Y por cuestiones de proceso y demás, Raúl, que estaba en la asistencia de dirección dijo: "Bueno, yo lo hago". Y la verdad es que fue muy rico, porque para él, después de que empezó a ponerle el cuerpo a María, fue ver cómo vive un hombre a una mujer - digamos- cómo vive el hombre la cotidianeidad femenina. Desde ahí se encaró. El hombre es hombre y no deja de serlo, pero trabaja desde ese lugar, cómo es ser una mujer (...). Para él fue todo un trabajo y para el director también ya que tenía que dirigir a un hombre como mujer. Fue un desafío. También para nosotras, mujeres, tratar a Raúl como a una mujer... como María. Siempre lo tomamos desde ese lugar. Nuestra intención es esa y fue siempre esa. Por eso también abre la obra.

P: Con relación a la vestimenta ¿creen que de alguna forma influye en el personaje?

R: En esta obra en particular todo el vestuario es nuestro. Fueron propuestas también nuestras (...). El vestuario es muy cotidiano ya que al hablar de la cotidianeidad de la mujer no podíamos hacer algo en contra de ella. Muy natural. Siempre desde

la propuesta -“Yo me lo imagino así”, “Yo creo que me quiero poner esto”-, trajimos ropa de casa, compramos, nos dieron...

En la entrevista recalcaron que Teresa es el personaje más libre de todos, con esa idea de libertad en su propio ser, porque si bien está encerrada en una cárcel, todas están encerradas de cierta forma en su propia historia. Y que siempre se trató mucho de jugar con esta idea de “cárcel”.

Nos contaron también que más de un año y medio llevó la creación del hecho teatral. Mucho esfuerzo, dedicación, preparación y muchas horas de ensayo. Y que cada vez que están en escena siguen aprendiendo algo nuevo, aprenden más sobre su personaje y sobre los personajes de sus compañeras.

Hablaron sobre lo difícil que se hace a veces, sobre todo cuando una está cansada o enferma, pero que de todas formas al estar en escena cualquier dolor o malestar desaparece. Al estar en escena tienen los sentidos “a flor de piel”.

Contaban sobre la conexión que tienen entre ellas, y la confianza de saber que siempre están. En el gran grupo de compañeras que formaron, como se conocen como si fuesen ellas mismas, ya saben que están todas ahí por un mismo objetivo.

Hablaron sobre los sentimientos que el teatro les brinda: **LIBERTAD.**

Y por mi parte, a lo largo de este trabajo descubrí muchas cosas que no conocía respecto al teatro y quedé con ganas de ir a muchas funciones más. Me pareció un espacio maravilloso y todo un mundo nuevo del que no estaba del todo informada. Tuve la posibilidad de hablar con actrices que viven día a día lo que es estar en un escenario, y pude comprender el amor que tienen por el rol que ocupan. Asimismo -como dije previamente- mis ganas de luchar contra esas injusticias y contra el sistema en el que nos vemos inmersas, en especial las mujeres, se vieron potenciadas.

El teatro, y en especial *Mujeres en oferta*, superaron mis expectativas.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Madrid: Gredos. Edición trilingüe de Valentín García Yebra.

DUBATTI, Jorge (2006). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Edita Eol.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT. Teatro: teoría y práctica N° 13*. Buenos Aires.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA (1997). *Los lenguajes no verbales: estrategias y modalidades receptivas en el teatro argentino*. Buenos Aires: UBA.

OTRAS FUENTES

“Ámbito Histrión”, en www.facebook.com.

“Mujeres en oferta estrenan en Neuquén”, en *Diario Río Negro* (05/10/15).

“El teatro y su evolución”, en SlideShare.net.

“Historia del teatro”, en *Wikipedia: la enciclopedia libre*.

“Los elementos del teatro”, en www.salutip.com.

EL GRITO SILENCIADO

Ariel Pino

*“(...) he aquí a Edipo,
el que resolvió los famosos enigmas y fue un hombre muy
poderoso,
aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su
destino.
¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a caer!”.*
(Sófocles, *Edipo rey*)

Llego al teatro minutos antes de que comience la función. Ámbito Histrión pareciera predisponer a quien lo visita a un encuentro, casi una cita. Para ingresar es necesario atravesar un portón y luego un amplio pasillo, es decir, nadie se encuentra por casualidad con aquel lugar. Para llegar allí es necesario reconocerse en la certeza de un encuentro buscado: el teatro, físico y simbólico.

Una sala invita a la previa: mesas y sillas predispuestas para compartir un café, un agua, una cerveza. Una barra. En fin, un dispositivo armado que también da cuenta de las condiciones en los modos de producción a las que el teatro independiente debe apelar para sobrevivir. La obra comienza veinte minutos más tarde. Es que ni bien llegan las/os espectadoras/es consumen.

En este trabajo la referencia al teatro “independiente”, o más bien al teatro “autogestionado”, obliga a poner sobre la mesa la idea de que no se trata de evocar las propuestas de Leónidas Barletta, al menos en un aspecto. Y es que no hay posibilidad de elegir desvincularse del Estado. Simplemente las políticas culturales por parte de los Estados parecieran ausentes. Por eso, una barra. Por eso, el ingenio innovador como motor de subsistencia cultural.

La música de fondo que se escabulle por la sala complementa con las paredes de colores y los cuadros colgados. Una pequeña biblioteca en una esquina ameniza la espera. Las conversaciones se mezclan entre espectadoras/es que se atreven a

anticipar de qué se tratará la puesta del día, o esbozan hipótesis por el nombre de la misma, *Mujeres en oferta*.

La obra fue estrenada en Neuquén por el grupo de teatro Escénica TeaDanz Experimental en el año 2015. Luego del estreno, se lanzó una segunda temporada en el 2016. Durante la tercera temporada estuvo en cartelera todos los sábados de abril y mayo de 2017 en Ámbito Histrión.

Me preparaba para ir al teatro cuando a través de medios periodísticos y redes sociales llega la información de un nuevo femicidio en nuestro país: Camila. Esta vez -otra vez- una joven adolescente que no pudo volver a su casa. Esta ausencia injusta y el grito silenciado se presentaban entonces como la antesala de un encuentro con vidas de mujeres comunes, las de todos los días.

Mientras percibo la espera con todos los sentidos tengo en mis manos la ficha técnica. Observo pinceladas negras que devuelven la imagen física de cada una de las mujeres-personajes. Me detengo a mirar sus rostros, sus cuerpos y sus ropas. Y otra vez el nombre, pero esta vez en colores: *Mujeres* (en negro) *en oferta* (en rojo). Intento anticipar también lo que las imágenes y el juego de colores en las letras sugieren. Me dispongo a construir el “pacto ficcional” con el hecho teatral cuando ingresa una de esas mujeres-personajes.

María, un ama de casa interpretada por el único varón del elenco, sin preámbulos relata la experiencia cotidiana de una mujer destinada a cumplir con los quehaceres de la casa. Quienes allí esperábamos advertimos que estábamos siendo parte de la cotidianidad de esta mujer y que, precisamente, nos encontrábamos haciendo uso de un espacio conocido por ella: su casa. Mientras ordenaba el hogar y relataba anécdotas de su vida nos condujo a la sala de teatro propiamente dicha.

Aquella irrupción del personaje, inesperada, desestabilizante, produce una ruptura de los espacios y los tiempos desestructurando la ritualización del acontecimiento teatral. El

pacto estandarizado entre actor-espectador se resquebraja como un vidrio golpeado por una piedra en el momento mismo en que un grito del ama de casa anuncia su ingreso. Caras de sorpresa y confusión. ¿Ya empezó el hecho teatral?

Tan polémico es el ingreso del personaje como él mismo. Entra en escena un cuerpo travestido. En una historia de mujeres, la primera entrada la realiza una corporalidad que atraviesa las fronteras del binomio mujer-varón del heteronormativismo. Una femineidad travestida es la que cuenta su historia entre miradas que parecieran no comprender del todo si se trata realmente de un relato legítimo: es que una mujer “no natural” ¿puede hablar como mujer, a secas, o es una parodia? En fin, miradas moralizantes que subjetivan en la vida misma.

La ruptura de la “cuarta pared”, iniciada en el juego con el público tras la primera entrada, es un recurso que será utilizado a lo largo de toda la puesta en escena. La búsqueda de la complicidad en la cotidianeidad de la vida humana será un hilván silencioso que se irá tramando al punto de desdibujar los límites de la experiencia teatral y de permeabilizar las fronteras estáticas de la realidad ficcional. El encuentro entre el reconocimiento de nuestras propias vidas y la empatía con las vidas de otras se constituirá, a partir de ese momento, en un elemento atrapante e indisoluble.

En “El problema de lo trágico” (en *La tragedia griega*), Albin Lesky desarrolla una serie de postulados sobre la aparición del efecto trágico. Entre ellos señala la “posibilidad de relación con nuestro propio mundo”, es decir, la relación con aquellos temas esenciales del ser humano que no caducan en el tiempo. Entonces, se puede reconocer la categoría de lo trágico si, siguiendo este postulado, la pieza nos genera interés, nos convoca y conmueve. Según el autor, solo en la posibilidad de sentirnos afectados radica la experimentación de lo trágico. Este es uno de los puntos más logrados de la obra: sentirte parte no es una opción.

Cuando las puertas de la “caja negra” se abrieron se pudo observar la construcción del ámbito teatral. La sala daba una sensación de profundidad a juzgar por el color oscuro de sus paredes. El escenario, a ras del suelo, aparece iluminado por un importante número de reflectores que a lo largo de la acción dramática irán generando diferentes efectos. Una gran lona blanca en el centro delimita el contexto en que se desarrollará cada escena. Poca escenografía, solo lo mínimo necesario para complementar la herramienta central de la puesta: el discurso en acción.

Sobre la acción, Aristóteles (en *Poética*) expondrá que la tragedia implica la imitación *-mimesis-* de acciones enriquecidas por el lenguaje. De hecho, señala que la acción constituye el fin o propósito de la tragedia y que es por ello que se presenta como forma dramática y no como narración. En *Mujeres en oferta* la relación lenguaje-acción revela esa esencia que, siguiendo al autor mencionado, no imita a las personas sino a las acciones de la vida cotidiana: la felicidad y la desidia, la alegría y el fracaso más profundos.

Una vez dentro de la sala, las/los espectadoras/es ocupamos unas gradas que por su forma ascendente permiten una mejor visión a quienes nos preparamos para hacer concreto el convivio teatral. Mientras el ama de casa, ajena a cómo nos íbamos acomodando, continúa con sus relatos de mujer casada e historias familiares, seis personajes femeninos aguardan en escena nuestro ingreso. Todas ellas, “exhibidas”, esperando para contar, a través de sus cuerpos, el “ser mujer” cotidiano.

Resulta conmovedora la imagen de las mujeres en la espera. Casi que incomoda observar sus corporalidades predisuestas como en un mostrador. Ellas esperan en silencio nuestro ingreso. Algunas sonríen. Otras miran perdidamente. Nosotras/os evaluamos la “oferta”. La lógica del consumo presentó su producto de venta: cuerpos e historias de mujeres devaluadas que aguardan. Esperan

ser escuchadas. Esperan que por lo menos en su condición de objetos sean miradas. Esperan...

Un ritual de sacrificio está en danza. Siete mujeres pasarán por el altar contando sus historias casi en estado de agonía. Correrán la suerte del chivo expiatorio de su sociedad. No existe aquí la presencia del sacerdote de la Grecia antigua que haga expiar las culpas en función de lo que piden los dioses, pero hay una construcción social que pone sobre el altar a la mujer como responsable de una *hamartía*, un error, por lo que deben ser juzgadas, condenadas, para lograr la pureza de la sociedad.

El *phármakos* como rito de purificación practicado en la antigua Grecia consistía en el sacrificio de “víctimas” que -se entendía- cargaban todos los males de la ciudad. La expulsión de la víctima debía lograr purgar todos los males convirtiéndose así, al mismo tiempo, en remedio que cura el veneno. Las “mujeres en oferta” representan la cara del sacrificio de un cuerpo social que, construyendo representaciones desiguales, ha desplazado del lugar de “víctima” a las protagonistas de esta historia para señalarlas “responsables” de diferentes situaciones de violencia.

Los monólogos comienzan a sucederse componiendo un panorama coincidente para mujeres con diversas formas de vida, con procedencias de clase social distintas, pero con un eje común: la experiencia de un cuerpo y una subjetividad feminizada en una cultura patriarcal. Cabe señalar que las mujeres allí representadas responden, de todas formas, a estereotipos sociales bien definidos lo cual permite anticipar algunas de sus acciones en escena. Sin embargo, es imposible no admitir la interpelación a un orden social naturalizado y por lo tanto invisibilizado, en el que inevitablemente terminamos reconociéndonos reproductores de desigualdades que determinan posiciones culturales diferenciadas y diferenciadoras. Cada historia pone en evidencia privilegios de las masculinidades que habilitan a avanzar sobre el cuerpo físico de las mujeres o sobre sus formas de relaciones sociales.

La historia del ama de casa atravesada por los discursos de un marido que la construye como “mujer de la casa” es el puntapié de una película organizada en monólogos que van desde el humor al drama más profundo. Se comenzará a tramar un encadenamiento progresivo de muerte, de desaparición de corporalidades y sentires que llegan a través de la reconstrucción de sucesos pasados.

El ama de casa explícitamente hace referencia a la ambigüedad que caracterizará a los personajes de la obra. Señala que tanto pensar en otro la ha conducido a perder hasta su feminidad. La ambigüedad, entonces, es el elemento constitutivo de cuerpos que se dirimen en la lucha por sostener el deseo o el ser consecuentes con un “deber ser”. Lo físico, lo material, termina corporizando una cadena de representaciones culturales que disocia cuerpos y sentires.

La configuración de personajes femeninos ambiguos y disociados puede rastrearse en el teatro griego antiguo, siguiendo a Ana Iriarte, en la *Medea* de Eurípides. Según la autora, Medea aparece dividida entre su condición de madre y su condición de mujer de deseo y deseante, dos condiciones que, en términos de representaciones culturales, implicaban profundas contradicciones para la sociedad patriarcal griega del siglo V a. C. Ya desde la antigüedad, la mujer se debate entre cumplir con el mandato del “deber ser” o encontrar un intersticio por el cual transgredir lo establecido.

A partir del primer monólogo, la muerte en algún aspecto se presenta en primera persona. El devenir de la obra irá buscando matizar entre escenas que conducen directamente al sufrimiento que surge de las entrañas, y otras que pretenden abrirse como puertas de escape a la tensión, sin que ello implique abandonar el camino de los sacrificios. El reencuentro con los límites de la vida y su par antagónico es inevitable.

Si bien cada escena es protagonizada por un personaje, el resto de las mujeres participan activamente. Es interesante el juego

de identificaciones que se da entre el personaje principal y esta suerte de coro. Por momentos la actuación central es complementada por la de las otras actrices y, en otras instancias, el personaje colectivo se mimetiza con el personaje individual logrando dimensionar una palabra, un gesto, que dejan de ser particular de una mujer para transformarse en sentir, pensar, vivir de las mujeres en plural.

Es claro cómo subyace la intención de sacar los monólogos del plano de lo particular para instalarlos como hecho colectivo. Por lo tanto el juego de personajes particulares/personajes colectivos puede ser pensado también en términos de frontera. Hasta qué punto la oferta de sacrificios es personal y en qué momento pasa a incluirme/nos. ¿Cuál es el límite de lo privado en estas historias y dónde comienza el límite de la responsabilidad social?

Mariela

Representa la figura de una mujer víctima de situaciones de manipulación por parte de su marido, que van a desembocar en violencia física reiterada. A su vez, devela un aspecto muchas veces abordado como lo es la dificultad de dar corte al círculo de violencia. Se ponen en juego allí construcciones sobre lo esperable de una mujer durante el matrimonio, tanto en el ámbito privado como en el público. Una comisaría funciona como ejemplo de lo que sucede cuando una mujer se anima a denunciar la violencia de un hombre.

Este personaje comienza inmediatamente hablando al público, interpelando sin esperar una respuesta. Su discurso provocador es reforzado por el efecto de las luces y el sonido. Gradualmente prepara el clima para relatar la primera vez que fue golpeada. En el camino, un sin número de situaciones de violencia machista comienza a darse con mayor frecuencia. El avance sobre el cuerpo de esta mujer materializa el poder de un varón que se entiende legitimado para maltratar.

Durante este monólogo, el personaje colectivo cumple un rol central asumiendo el lugar de la mujer golpeada. Una cámara lenta suspende la acción en el tiempo buscando eternizar el instante mismo en el que la mujer cae al piso producto del golpe y vuelan todos los utensilios que están sobre la mesa. El movimiento detallado de cada elemento hace de esa “foto” un instante específico que muchas veces pasa desapercibido, como el golpe mismo.

Nélida

Nos encontramos aquí con otra mujer proveniente de una clase social postergada devenida en empresaria con gran éxito. Esta actuación polemiza, entre otras cosas, el “ser mujer” vinculado a las posiciones socioeconómicas. El punto de tensión en su relación con el marido está puesto en la decisión de este último quien junto a un médico resuelve ligar las trompas de Falopio de Nélida mientras ella permanece en un estado de inconsciencia producto de una cesárea. La masculinidad decide sobre el cuerpo de la mujer y sobre la posibilidad o no de su maternidad.

Explícitamente este personaje frívolo tensiona preguntando a los espectadores en qué momento un hombre pensó en que podía decidir sobre el cuerpo de una mujer. Nuevamente la ruptura de la cuarta pared tiene como objetivo involucrar y construir rápidamente un perturbador “sentirse parte”. Las expresiones físicas de los interpelados, las/os espectadoras/es, van de la seriedad y la inmovilidad a la risa que distiende la rigidez e intenta evadir lugares de incomodidad.

Alma

Una madre recibe la noticia de que su hija fue encontrada muerta producto de un femicidio. Tras esperar horas la llegada de la hija desde la escuela, la madre comienza a preocuparse por no poder comunicarse con ella y más al saber que sus amigas/os

tampoco conocen su paradero. Esa llamada no esperada fue la que la condujo a la morgue a reconocer un cuerpo violentado, ultrajado y, finalmente, asesinado. La tragedia de una madre que no pudo decirle a tiempo todo lo que la quería, que no pudo regalarle a su hija lo que esta le pedía.

Este monólogo es sin dudas el más conmovedor de toda la trama. Aquí la violencia más extrema hacia la mujer (si por caso la violencia pudiera ser clasificable) alcanza un punto de clímax que es posible soportar por el camino iniciado en los monólogos que lo anteceden. El cambio de energía en la sala es perceptible. Las respiraciones se agitan y las lágrimas del público se unen a las del personaje madre encontrando en aquel espacio/tiempo de ficción un instante común para llorar la pérdida del femicidio, para llorar la muerte, para llorar...

Nada fácil resulta salir de la angustia del encuentro con la muerte-otra que como espejo refleja la muerte-mía. Se devela aquí un aspecto muy delicado ya que el paso de víctima a victimario es finito en una cultura que mata cotidiana y permanentemente a cuerpos feminizados. El silencio inunda ruidosamente la sala. Algunas/os realizan pequeños movimientos en su misma silla. La incomodidad se materializa junto al deseo de confirmar un impulso de vida con un movimiento.

Jaquelin

Tras su paso por una iglesia -con el objetivo de resolver su situación familiar- una mujer se encuentra con la suerte ganando en reiteradas ocasiones “el quini”. De este modo soluciona su situación económica, no así la familiar. El relato avanza sobre una supuesta relación conflictiva entre la mujer y la administración de su dinero. Quizá sea este el episodio más evidente respecto al consumo y al sentido de la propiedad privada.

Este monólogo es uno de los que descontracturan la acción dramática luego de una escena tan fuerte. La recreación de una

iglesia y de las representaciones sociales sobre la misma también se unifica en una experiencia grotesca de descrédito en la que el humor se convierte en vehículo de las angustias aún presentes. Sin embargo, más allá de apelar a la gracia (no divina sino como cualidad de divertir) para salir del drama, este monólogo pone en el centro del debate la contradicción generada a partir de lo que debiera ser una “salvación”. Ganarse “el quini” no significa para Jaquelin la tranquilidad deseada sino, más bien, un cambio en su vida que trae consigo la presión de asumir la carga en la administración del dinero, mientras tanto su marido disfruta de la desmesura sin responsabilidades.

Sandra

Lo gráfico de la ausencia masculina en una cama, del espacio físico que esto genera, pone de relieve cómo en muchos casos se vincula el tránsito por la vida y la realización de una mujer en la relación intrínseca, casi simbiótica, con un hombre. Aquella mujer que reclama la otra parte de sí misma, busca sobre su cuerpo rastros del momento de la partida del hombre. El lamento, la sensación de vacío y la imposibilidad de continuar con la vida vertebran la historia.

La participación de los otros personajes se caracteriza por la utilización del cuerpo como lenguaje. A través de una fusión con el relato, los cuerpos hablan, cuentan, historizan una relación profundamente física y material. Movimientos y desplazamientos grafican la desintegración, la pérdida de la que da cuenta el personaje principal. Nuevamente lo personal, lo particular, asume un carácter colectivo.

La actuación de la actriz genera un sentimiento contradictorio. Aunque es posible comprender el sufrimiento de este personaje, también es cierto que su actitud despierta cierto rechazo en la medida en que se hace insoportable la sumisión de su condición de mujer a la figura ausente del hombre. Se trata de un

monólogo construido en el plano simbólico que apela al ejercicio intelectual de reconocer allí la colonización patriarcal del cuerpo y la subjetividad.

Teresa

Otra construcción binómica característica: mujer/cocina. Una cocinera señala como punto de inflexión el momento en que su madre le pide un té. Este instante en su vida, a los ocho años de edad, constituye la puerta de entrada a lo que sería su profesión. La idealización de un marido, cocinero también, de a poco comienza a postergarla y, en forma simultánea, sostiene una relación afectiva con otra mujer. La cocinera decide asesinarlo envenenando su comida.

Un recurso destacable aquí es el nuevo avance sobre la ruptura de la “cuarta pared”. Durante el monólogo, el personaje evoca lo que entiende como su primera elaboración culinaria: *scones* para que su madre acompañe el té. Aquel recuerdo se hace concreto y aquella madre se universaliza. La cocinera, junto a los otros personajes, reparte la comida entre las/os espectadoras/es. Revive quizá uno de los momentos más significativos de su vida. O tal vez, al igual que a su marido, pretende matarnos dándonos de comer.

Este último episodio podría pensarse en términos de justicia y reivindicación respecto a las historias que la preceden. Aquí la mujer se rebela contra lo esperado y decide asumir su profesión como arma letal. Sin embargo, finalizando la escena, el personaje da cuenta de que relata los acontecimientos desde una cárcel. De este modo, podríamos pensar que el giro en el monólogo polemiza en torno a lo que debería ser considerado “condenable” en la actitud defensiva por parte de una mujer, aspecto que no entra en consideración en el accionar de varones a los que se hace referencia a lo largo de toda la trama.

El hecho teatral finaliza en una especie de baile en el que, si bien todos los personajes comparten el espacio, parecieran no reconocerse. Cada uno de ellos se desplaza de forma autónoma. Sus movimientos, casi perdidos, no se encuentran. El juego de las luces los desdibuja, los invisibiliza colectivamente. Luego, simulando un desfile, cada uno de ellos camina por la pasarela -armada por efecto de las luces- para reiterar una frase de su monólogo, quizá aquella que resulta constitutiva en la vida de esos personajes femeninos.

Y así, mientras se encienden las luces, el público aplaude y aparecen los cuerpos de las actrices y del actor, dejando atrás al de los personajes; comienza el retorno a la realidad no ficcional. Los cuerpos-personajes abandonan la sala y las actrices y el actor abandonan esas vidas prestadas. Sus miradas de agradecimiento al público son otras. No son los mismos ojos. La predisposición física es otra. Nosotras y nosotros -espectadoras/es- nos miramos para sabernos, en el reconocimiento mutuo, sobrevivientes de una experiencia que hoy nos tocó mirar desde las gradas.

Podemos decir que aunque en esta coincidencia de tiempo y espacio fuimos espectadoras/es de caídas en desgracias ajenas, el planteo de Sófocles está vigente: delgada es la línea que divide la felicidad de lo doloroso, casi imperceptible. Elegimos pensarnos apegadas/os a la vida en el placer para no dar cabida al sufrimiento, aun sabiendo en lo más profundo de nuestro disimulo que la posibilidad existe. El convivio teatral se presenta entonces como una suerte de sacrificio colectivo necesario para volver a la cotidianidad de nuestras vidas habiéndonos enfrentado, por un ratito, con una posibilidad no deseada pero latente.

Mientras abandono la sala, la antesala y el pasillo que da a la calle armo, desarmo, reconstruyo. Estoy movilizado. Intento resignificar el sentido de la “mujer en oferta”. ¿Abandono la sala comprando algo que incomoda? ¿O simplemente se corre un instante el velo del mercado deshumanizado y consumista promovido por la

oferta? Y ahí estoy -estamos- siendo partícipe necesario de la devaluación de la condición de las mujeres, de esa que todos los días mata un poquito, o mucho.

Me descubro habitado por los discursos de las historias de esas mujeres. La interpelación me devuelve una mirada sobre mí mismo y, sin dudas, sobre las relaciones de poder y sumisión que construye nuestra cultura.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.

DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit*, Buenos Aires.

IRIARTE, Ana (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, en VV.AA., España: Universidad de Granada (2 vol.).

LESKY, Albin (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El acantilado.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

MUJERES EN OFERTA

Un convivio con nuestra realidad

Rocío Poveda

El teatro occidental tiene sus primeras manifestaciones en la Grecia Clásica, específicamente en el siglo V a. C., en las fiestas de culto a Dionisio: las Grandes Dionisias urbanas celebradas en primavera. Las mismas comienzan a consolidarse en el contexto político de la tiranía ateniense (s. VI a. C.), fomentadas por Pisístrato, buscando ampliar la cultura del pueblo. Dichas fiestas son financiadas todos los años por el Estado y la aristocracia del Ática. Esto permite a su vez que todo el pueblo pueda asistir como parte del papel cívico-religioso de la comunidad. Así mismo, si bien el teatro crece en épocas de tiranía, encuentra su auge en la naciente democracia ateniense del llamado Siglo de Pericles (s. V a. C.).

No es un dato menor el hecho de que el anfiteatro de Dionisio se encontraba entre el templo de dios y el ágora, ya que esa práctica teatral connota una función cívico-religiosa debido a que, como todo en el mundo griego, en el teatro no había distinción entre lo político y lo religioso. En cuanto al carácter religioso del teatro se lo puede asociar como parte de los rituales festivos. Así, las tragedias giraban en torno a rituales catárticos, poniendo al sacrificado y al sacrificador en el centro del *agón* teatral.

Por otro lado, el espacio físico del mismo se encontraba en el declive de una colina donde se encontraban los asientos construidos como gradas alrededor de una forma semicircular. Allí, en la orquesta, se ubicaba el coro, espacio que colindaba directamente con una zona rectangular, un poco más elevada, llamada proscenio, donde los actores hacían su representación y tras la cual se elevaba una pared que servía de ambientación a la acción dramática y daba paso a la *skené* donde los actores se cambiaban.

Si bien, en la actualidad, el edificio teatral sufrió grandes transformaciones y el convivio perdió aquella función cultural, aún hoy en día el teatro es capaz de mover emociones y transmitir un mensaje profundamente socio-cultural conservando características de su origen como cierto carácter ritual y su teatralidad. Por lo mismo, a lo largo de esta ponencia se brindarán algunas consideraciones en base a la propuesta local de *Mujeres en oferta* de la cual puntualizaré su carácter antropológico ritual. Finalizaré con una profundización de los aspectos más personales de mi rol como espectadora en relación con la teatralidad de la propuesta escénica.

El convivio teatral: antes y ahora

Para la Grecia Clásica, o más bien para la *pólis* ática, las Grandes Dionisias y la asistencia al teatro en sí no representaban un acontecimiento menor ni un simple cambio en la rutina como nos puede ocasionar hoy en día a nosotros.

Las representaciones teatrales se daban en el marco de las ya mencionadas fiestas en culto a Dionisio y hay que hacer, por lo tanto, un énfasis en esto ya que no es un dato menor si queremos caracterizar al público del teatro antiguo. Dionisio, para la mitología griega, representaba al dios de los excesos, del vino, de la dualidad, de la pérdida de la *sophrosýne* así como de la vuelta a la misma. Esto se veía reflejado en el teatro.

Estas grandes fiestas estaban estrechamente relacionadas con una gran serie de rituales de fertilidad, de expiación y sobre todo de sacrificio. En cuanto a esto último en el propio acontecimiento festivo, antes de comenzar la función, se realizaba un sacrificio animal para el dios. Y una vez en escena, la acción dramática también se construía en base a un ritual de sacrificio en cuanto a puesta en escena de un *agón* entre un sacrificado y un sacrificador.

El público presenciaba así tres tragedias en las cuales los distintos dramaturgos buscaban poner en tela de juicio a los héroes venerados de la antigüedad y, mediante los mismos, poner en un espejo invertido los problemas de su *pólis*. Y digo “espejo invertido” ya que esa crítica se hacía mediante un otro que no era el ciudadano ateniense. Debido a que temas como la derrota, la guerra y la pérdida de los seres queridos vistos puntualmente en la ciudad más representativa de Grecia, hacían que el público que lo presenciaba llorara de angustia en las gradas -y es a esto último a lo que me refiero cuando hablo de caracterizar al convivio vivaz de la Grecia Clásica-, sin embargo el público del teatro griego más que llorar con las tragedias y desternillarse de risa con las comedias también gritaba a los actores, también manifestaba su descontento hacia el desenlace de la trama, también lanzaba cosas al escenario para demostrarlo.

Ahora bien, si el público del teatro antiguo tenía una estrecha relación con lo que pasaba en el escenario esto es algo que se mantiene hoy. Aunque el convivio actual no se da en el mismo marco de excesos (lo que afecta también a que las manifestaciones de los espectadores para con los actores sea diferente), el teatro continua siendo un lugar donde se establecen vínculos entre actores y espectadores y donde vemos representados rituales de sacrificios relacionados con nuestra cotidianidad.

Quizás el convivio ha mutado y el espacio teatral se ha transformado pero el acontecimiento teatral sigue siendo hoy en día un lugar de *kátharsis*, de liberación de emociones, así como también un espacio de crítica donde, mediante la ficción, evidenciamos los problemas de nuestra sociedad. Así es como lo que causó en mí *Mujeres en oferta* es una remoción de sentimientos que me llevaron de la risa al llanto.

Antes de pasar a mi experiencia como espectadora brindaré el argumento de la obra que presencié el sábado 8 de abril. *Mujeres en oferta* nos muestra la historia de siete mujeres, mujeres como yo

y como cualquiera de este país, mujeres que se ven personalmente afectadas por una característica en particular, una característica no menor en nuestra realidad: la violencia de género.

Así la obra comienza con María, una mujer que trabaja como empleada doméstica en casas ajenas y en la suya propia. Así ella nos cuenta cómo se dedica a cuidar de su marido, de sus hijos, y de su suegra que acaba de enfermar. Nos cuenta así mismo, cómo nadie cuida de ella cuando está enferma y cómo su trabajo no para a pesar de eso. Podemos verla durante todo su monólogo limpiando, en escena y antes de entrar a escena.

Luego se nos presenta Mariela que comienza contándonos cómo fue a la comisaría a denunciar que su marido la golpea. Nos cuenta cómo todo comenzó por un simple plato de pasta que ella no le preparó y cómo a partir de ahí este abuso no paró. Así mismo nos cuenta cómo, cada vez que eso pasaba, él se disculpaba y ella siempre lo perdonaba y aun así la situación se repetía.

Después se presenta Nélica, una exitosa empresaria. Tras su aparente vida llena de éxitos nos cuenta cómo antes era ama de casa, estaba casada, pero que tuvo que sacrificar su matrimonio a cambio del futuro de su empresa. Y me parece que no es un dato menor este tinte de independencia que tiene este personaje. Nos habla un poco del porqué se separó de su marido, contando cómo tras su último embarazo el doctor y su marido decidieron ligar sus trompas. Ante esto ella hace énfasis preguntando al público: “¿Por qué será que creen que pueden decidir sobre el cuerpo de una?”.

Sigue Alma quien comienza a contarnos sobre su hija Verónica. La misma había llegado a la pubertad -así lo dice, en pasado- y así nos transmite su angustia que aumenta a partir de que cuenta cómo una mañana la despidió antes de que se marchara al colegio y cómo esta fue la última vez que la vio con vida. Así se nos presenta una de las realidades más crudas de nuestra sociedad.

Continúa contándonos su historia Jaquelin, nos dice que ella y su familia tenían una precaria situación económica. Su marido

bebía y su hijo estaba casi desnutrido. Todo esto hasta que comenzó a ir a la Iglesia y luego de muchas horas de oraciones, ella y su familia ganaron la lotería repetidas veces. A partir de esto nos cuenta que a pesar de que su vida ha cambiado gracias al dinero, no ha mejorado. Ahora su marido la engaña con su madre y ella está sin nada mejor que hacer que atender un salón de belleza. Además agrega que vive con miedo de recibir más dinero, agregándole a la obra un toque de humor.

La anteúltima en contarnos su historia es Sandra quien, más que hablando hacia al público, le habla a él, a un hombre que la ha dejado y no sabemos por qué pero sabemos cómo se siente ella, cómo lo extraña. Espera, delante de la ventana, que él vuelva y termine con la agonía que representa su ausencia en esa casa que antes era de los dos.

Y la séptima mujer que se presenta ante nosotros es Teresa quien nos cuenta cómo la cocina es su pasión desde la primera taza de té que preparó con ocho años. Así mismo nos dice cómo tenía su propio *restaurant* y allí conoció al hombre de su vida. Se casó y dedicó toda su atención a su marido dejando casi de lado su pasión por la cocina. Es así cómo nos cuenta que su vida era feliz hasta que descubre que su marido le es infiel casi desde el principio. Teresa no puede soportarlo, entonces un día le prepara un plato especial cuyo ingrediente principal es veneno para ratas. Es ahí cuando descubrimos que Teresa nos cuenta su historia desde la cárcel donde continua con su verdadera pasión, la cocina.

Mujeres en oferta proporciona una variedad de realidades, una gran variedad de historias de mujeres que podrían pasarme tanto a mí como a cualquiera del público. Es por esto que al principio he hecho hincapié en la crítica que hace al machismo de nuestra sociedad, ya que me parece no es un hecho menor su tinte feminista.

Tampoco es un hecho menor su carácter antropológico ritual como una vinculación con el teatro antiguo, y junto con diferentes

recursos de la teatralidad logra causar un gran impacto en el espectador. Para entender mejor lo primero podemos decir que:

(...) el teatro sería la repetición actual de un conflicto análogo al del rito y al del juego. Y hablando de una liturgia de lo sagrado, de una liturgia de lo grotesco y de una liturgia de lo cotidiano, el teatro en su dimensión trágica, en su dimensión cómica y su dimensión dramática, a la recuperación de este espacio para el rito, a la perversión del rito, y a lo ritual de las formas cotidianas. (Arana Grajales, 2007:83)¹

Las siete mujeres se ubican a lo largo de la trama en el rol de “víctimas sacrificadas” tanto por los roles de género impuestos, como por los valores patriarcales de la sociedad. De todas ellas solo una adopta el papel de sacrificadora: Teresa, como mujer vengativa da muerte a su marido infiel.

Y más allá de esta consideración de lo ritual, describiré mi papel como espectadora en relación con los recursos de teatralidad.

En primer lugar, al llegar al *Ámbito Histrión* me encuentro con un lugar totalmente nuevo para mí. El *Ámbito Histrión* de Neuquén se encuentra al fondo de lo que es la entrada principal que da a la calle. Al entrar me encontré con una especie de bar donde poder esperar aunque con mis compañeras decidimos esperar en un ala continua a la sala, la antesala (cosa que luego descubrí). Ahora sí mi experiencia como espectadora comienza fuera de la sala, mientras espero, cuando desde el bar se escucha cómo alguien le pide al resto de la gente que se mueva, ya que debe limpiar. Es ahí cuando aparece María en la antesala y en ese momento nota que no nos han abierto la puerta hacia la sala y se indigna por ello reclamando que ella debe limpiar y nadie le hace la tarea fácil.

Esta primera instancia es totalmente inesperada para mí, me sorprende y sube mis expectativas sobre la obra. Es claro que cuando uno asiste al teatro espera que el convivio o interacción con los personajes sea únicamente dentro de la sala teatral, por lo

mismo lo novedoso de la situación impresiona y causa esta transformación en espectador, de una forma totalmente inesperada, pero que a mí me maravilló y comenzó por romper con lo que yo tenía establecido de cómo debía ser el acontecimiento teatral. Desde ahí me convierto en espectadora antes de entrar a la sala e ingreso llena de expectativas que antes carecía, entusiasmada por lo que veré.

Antes de continuar contando las emociones que despertó en mí *Mujeres en oferta* quiero describir el espacio teatral, el cual no dejó de ser novedoso para mí. Al entrar a la sala teatral propiamente dicha lo primero que veo es que no hay escenario, no hay nada como esa *skené* que el teatro griego nos legó: nada de una superficie elevada del suelo como escenario, ni una pared pintada como escenografía. En cambio hay en el piso un cuadrado blanco con una especie de *nylon* pegado al suelo que delimita así lo que entiendo como el espacio escenográfico. Además -como dije antes- no hay *skené* ni un telón que oculte a las actrices de mi vista, nada que delimite su paso a ser personajes. En cambio, a medida que avanzo me encuentro con la vista de seis personajes femeninos repartidos por las periferias del cuadrado, inmóviles, sentados en las mesas y sillas (que servirán luego como elementos de la obra); están allí como dormidos, expectantes para cobrar vida.

Es ahí cuando María nos dirige hacia las gradas que en dos bloques delimitaban ese pasillo de la entrada a escena. Es ahí cuando de nuevo me sorprendo pues en vez de encontrarme con los típicos asientos del teatro que tenía en mi mente -con gradas de madera- me encuentro con sillas rojas que resultan ser mucho más cómodas. Hay cinco gradas de asientos a cada lado del pasillo central. Decidimos subir a la segunda, más alta, para poder apreciar mejor la obra, mientras María nos apura para que nos acomodemos porque luego ella debe limpiar. Terminan de entrar todos a la sala. El hecho escénico comienza con María cuya historia me parece por

demás muy real. Comienzo a notar la connotación crítica de la obra, el detalle feminista que me habían dicho que tenía.

Ahora bien, en un principio, la historia de María, si bien tiene esta crítica, es contada con cierto humor; nos hace reír con sus expresiones. Esto es gracias a que este personaje es interpretado por un actor, entonces el mismo se ve desarrollando un estereotipo de ama de casa con expresiones y movimientos muy afeminados acompañados de una voz sutilmente más aguda para el personaje.

María termina su monólogo y mientras se escucha la música vemos a los personajes secundarios moverse y acomodarse en escena una mesa y platos. Cada una se mueve de manera sincronizada para acomodarse a la escena, María particularmente limpia la mesa mientras las demás traen el resto de la escenografía. Las demás se mueven para salir de escena y se ubican en los costados, sentadas, y se mantienen atentas a lo que pasa en escena.

Luego de esto Mariela entra en escena. Cuando su historia comienza me atrapa, tengo los sentimientos a flor de piel. Me siento tensa y expectante a cómo será su desenlace, me conmueve. Sobre todo, lo que más me impacta es la representación de cuando es golpeada: Mariela se mueve ante el golpe invisible, la escenografía “vuela” en manos de los personajes secundarios, en cámara lenta. Mariela cae, también con lentitud, sostenida por otro personaje. Me impacta mucho esa escena porque es brutalmente gráfica aun sin la presencia de un personaje masculino que represente al marido de Mariela y ejecute la violencia.

Comienza a sonar una música estridente mientras ella grita que quiere que todo pare. Los demás personajes ya vaciaron la escenografía, se unen ahora a escena junto con Mariela para recibir golpes invisibles. Todas son golpeadas, todas gritan, todas piden que pare. Esto me transmite que Mariela no sufre esto sola. Me llega el mensaje de que lo que sufre una nos duele a todas.

El lenguaje corporal es tal en esta escena que causa en mí una gran conmoción: tengo la piel de gallina y me aguanto las lágrimas. Es decir, el lenguaje corporal de Mariela y las demás en esta escena funciona de conductor y nos transmite su angustia, nos hace identificarnos con ella.

Se retira Mariela, consolada por las demás. Vuelve a escucharse la música y se prepara otra escena. Entra Nélide que rompe un poco con la tristeza de los hechos anteriores. Comienza desfilando por la escena, seguida de los personajes secundarios que se mueven para ubicar en escena una pequeña mesa. Allí el personaje principal se sienta mientras nos cuenta sobre sus productos. Mientras las demás acomodan una mesa más alta para que el personaje principal se ubique allí, la ayudan a subir y, junto con ella, las demás cantan los anuncios comerciales de su empresa.

El ambiente es alegre hasta que Nélide llega a hablar de métodos preventivos para el aborto. Ella propone una vasectomía indiscriminada; el público se ríe porque, por supuesto, asumíamos que diría algo con respecto a métodos anticonceptivos. Ahora ella se dirige hacia los varones del público, rompe más claramente la cuarta pared frente a los espectadores. Ella, señalando a alguien específico, le pregunta si acaso no se sintió incómodo con su comentario, si “no le dio cosa” y a esto le sigue un comentario que yo no esperaba pero que me encantó. Pregunta a los varones si creen acaso que a las mujeres no nos da cosa, si no nos dan miedo las pastillas, el DIU, las inyecciones, la ligadura de trompas... y procede a terminar su historia.

Aún pienso en su comentario y lo cierto que es, cómo asumimos que para evitar un embarazo no deseado las que debemos prevenirlo somos nosotras. Porque nosotras somos relegadas al papel de madre por lo que, si tenemos un embarazo no deseado, somos por lo tanto las más afectadas.

La historia que sigue, la de Alma, es la que más recuerdo, la que más me tocó. En escena los personajes secundarios ubican una

mesa con sillas en las que acomodan dos muñecas, allí se sienta el personaje principal. Ella interactúa con las muñecas, las peina, las abraza, son la representación de su hija y su amiga.

Allí está cuando comienza hablar de su hija, en pasado. Apenas comienza no paro de pensar que la historia no va a terminar bien. No me equivoco porque historias así difícilmente terminan bien. Yo como mujer lo sé. Sé que el riesgo de salir de mi casa y luego no volver es alto. Puede pasarme a mí, a una amiga, a una vecina, a una conocida. Ese mismo día le había pasado a Micaela.

Es un cúmulo de emociones lo que siento mientras Alma cuenta su desesperación por su hija. No puedo evitar llorar todo lo que dura su monólogo, no puedo evitar emocionarme cada vez que lo recuerdo. La sala entera se conmueve. Se escucha cómo la gente llora. Es este para mí el punto más alto de mi rol de espectadora, es cuando la historia me llega y me hace llorar, tal como ocurría con ese público de la Grecia antigua ante las historias de derrota en la guerra. Pero esta historia no es en el contexto de una guerra, y es eso lo que más golpea en nuestra sensibilidad. La mía particularmente se ve afectada por la identificación que siento con la descripción que hace Alma de su hija. Puedo verme a mí como Verónica y puedo ver a mi mamá como Alma. Esta identificación compasiva y catártica, resultado de este sacrificio, es la que hace que este monólogo me afecte y conmueva tanto hasta el punto de hacerme llorar.

La acción continúa con la historia de Jaquelin que le devuelve un poco el humor al público con lo absurdo de su situación. Los personajes secundarios en esta escena están permanentemente acompañándola. Sentadas a los costados de una mesa central donde se encuentra el personaje principal, cantan junto con él. Y ya en la fase final de su monólogo se encuentran como clientas de su peluquería.

Continúa Sandra, con cuya historia no logro conectar del todo. Aquí vemos con mayor claridad la función de los personajes

secundarios con respecto a la escenografía, ya que los mismos están continuamente moviendo una cama y diferentes mesas. Así acompañan el dinamismo que posee esta escena. También conforman un momento musical acompañado con el baile.

La obra termina con Teresa y ese final inesperado contado de una forma casi cómica y por un personaje que claramente está trastornado. En esta escena es quizás cuando menos interactúan los personajes secundarios, ya que los mismos solo acomodan una mesa con instrumentos de cocina. Así mismo en este monólogo el personaje principal y los secundarios rompen más claramente con la cuarta pared ya que salen de escena y se dirigen hacia las gradas repartiendo galletitas a los espectadores. Al final de este monólogo, el personaje principal termina bailando y a él se unen los demás finalizando con una disminución de la luz para representar el final del hecho escénico.

Así termina *Mujeres en oferta*, una obra que nos remite a los antiguos rituales de sacrificio y que también presenta diferentes recursos de la teatralidad como un lenguaje corporal expresivo acompañado con música estridente, una ruptura de la cuarta pared con el espectador transformando el ámbito teatral en parte de la escena, y una identificación del espectador con respecto al personaje para lograr conmoverlo y evitar que el mismo aparte la vista de la escena. Así, al salir de mi papel como espectadora sigo impactada por la magnitud de la propuesta que acabo de ver. Pienso que ha sido maravillosa y que me gustaría volver a verla.

De esta manera, a modo de conclusión, puedo decir que el teatro sigue siendo un espacio de liberación de las emociones, que aun nos conmueve hasta las lágrimas y nos hace reír a carcajadas; sigue siendo un lugar de reflexión, un espejo de la sociedad en la que vivimos como lo era para los atenienses, solo que esta vez el del reflejo no es otro distinto a uno. Sobre todo en *Mujeres en oferta*, el reflejo somos nosotras, y es nuestra situación actual la que vemos en escena. Con un fuerte tinte feminista y denunciante

de la situación actual de la mujer, el acontecimiento teatral logra una fuerte identificación en relación también con la ideología plasmada en el texto literario. Es lo que se define en el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis como “identificación” e “ideología”.

El espectador se adhiere, a través de los personajes y de la fábula, a los mitos y creencias de su ideología cotidiana. Identificarse siempre es dejarse impresionar por la “evidencia” solapada de una ideología.

Es así cómo, al menos cierta expresión teatral, mantiene la función de catarsis o purgación del terror y la piedad como resultado de su relación con los rituales de sacrificio, aun puestos en escena en el uso de una teatralidad que los asemeja a lo cotidiano. De esta manera, como espectadora fui capaz de llorar tanto por lo que veía en escena como por lo que veo todos los días en la noticias. Cada desaparición, cada femicidio, junto con la angustia de sentir que te puede pasar cualquier día, es algo tristemente cotidiano. Al ver esto en escena pude liberar esa angustia, ese terror y piedad; me permití llorar por todo lo que no lloro a diario al vivir esta realidad.

El teatro está ahí, como una maravillosa herencia que nos dejó la antigüedad. Ahora solo hace falta que comencemos a disfrutarlo, que volvamos a la fascinación de los griegos por este convivio directo y vivo que la tecnología de las pantallas nos ha hecho olvidar.

FUENTES

<http://www2.cartelera.com.uy/apeliculafunciones.aspx?6983>, CINE, OBRA, -1, 29.

<http://www.premiereactors.com/que-es-la-cuarta-pared>.

<http://pavis.pcazorla.com>.

EL ENCUENTRO CON LA VIDA EN EL TEATRO

Paulina Schwindt

“¿Dónde -me pregunto- tendrá fin?
¿Dónde acabará por dormirse Ate?”
(Esquilo, *Las Coéforas*, v.1075)

¿Qué es la teatralidad?

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (Barthes, 2003:54)

Así como bien dice Barthes, el teatro no es una mera representación de una obra literaria -hasta muchas veces no hay un texto literario previo que sostenga el hecho escénico-, la teatralidad necesita de muchos elementos para llevarse a cabo. Este trabajo monográfico estará dedicado a mostrar que el teatro trasciende el espacio físico aunque muchas veces no nos damos cuenta de esto. El acontecimiento teatral va más allá del texto literario dejando el trabajo del actor y la mirada del espectador como lo más importante. Hablando desde mi experiencia como espectadora de *Mujeres en oferta*, defenderé esta teoría.

Todo comenzó un 6 de abril cuando llamé al Ámbito Histrión y pregunté si había disponibles obras de teatro para ver en el fin de semana. Me respondieron que sí y me contaron brevemente de qué trataban: una, *Mujeres en oferta* y, la otra, *Aun así los quiero*. Y en ese momento el recepcionista me convenció totalmente de ir a ver la primera. Me contó que trataba sobre siete mujeres distintas, que no tenían relación entre ellas pero que algo tenían en común. Todas contaban una historia diferente, su historia. Y cada una de ellas

había pasado por algo que les cambió la vida, un suceso del cual uno no puede volver hacia atrás.

Esto me llenó de una curiosidad enorme y automáticamente reservé dos entradas. ¿Quién me iba a acompañar? Nada menos que mi mejor amiga, Martina, que vive en San Luis. Ella justo venía a Cipolletti a visitar a su familia ese sábado 8 de abril. Llegaba a las 19 hs, y la obra comenzaba a las 21:30, y no tuvo ningún inconveniente en acompañarme.

La verdad es que siempre me llamó muchísimo la atención el teatro. Nunca fui mucho pero siempre que iba pasaba un buen rato. Hace más de dos años que no asistía a uno. Y hace bastante que tampoco la veía a Martina. Así que ese día iba a ser para mí, uno de reencuentro. ¡Y realmente lo fue!

El papá de Martina nos llevó a Neuquén. Nos charlamos la vida en el auto pero obviamente ese tiempo no nos bastó para ponernos al día. Llegamos al teatro y seguíamos hablando cuando en la entrada ¡nos encontramos con todas las chicas de la cursada de la carrera de letras! Así que todas juntas nos sentamos en el pasillo a esperar. Seguíamos hablando cuando del otro lado del pasillo se escuchó un grito. Nos asustamos un poco pero luego comprobamos que era un actor de la obra, que nos invitaba a entrar.

Entramos por una puerta del costado de la sala. Adentro, pasamos por un pasillo central. Había asientos a los dos lados del pasillo, en plano inclinado. Todo estaba oscuro. De escenario no había una plataforma elevada de madera o algo por el estilo, sino que había un suelo blanco llamativo en contraste con uno apagado de madera. Y nosotros éramos los que estábamos sobre el nivel del suelo, ascendidos, mirando desde arriba.

El hecho escénico dio comienzo con ese personaje que nos hizo pasar. Sí, era un actor pero representando a una señora. La mujer contó su historia tragicómica de ama de casa y todos nos reímos. La risa nos conectaba en ese momento con el personaje y nos hacía ponernos un poco en su lugar. Esta mujer no vivía de otra

cosa que no fuera limpiar o cocinar. Contó su rutina, qué era aquello que hacía todos los días y por qué lo hacía. Comentaba que su esposo trabajaba todo el día y que ya casi ni la miraba. ¡Esto no fue causa de risa!

Ese personaje se fue y dejó paso a una joven un tanto más triste. Contó su historia. Empezó feliz, terminó llorando. Relató cómo pasó de una relación feliz y amorosa con su marido, a una esclavizante y sin salida ya que este, cuando llegaba del trabajo, la golpeaba. Pero luego siempre le pedía perdón y ella no podía no perdonarlo. En este caso el medio para llegar a los espectadores y vincularse con ellos fue la música y la representación de una breve parte de la escena en cámara lenta. Era nada menos que el momento en que su esposo la golpeaba y ella caía al piso donde las otras mujeres la atajaban.

Así fueron pasando los personajes femeninos, contando sus historias y utilizando diferentes medios de teatralidad para hacer conmové o, a veces, reír al público.

Luego, llegó al centro de la escena una mujer que todo lo tenía pero que, al mismo tiempo, no tenía nada porque le faltaba lo más importante, el amor. Esta falta de amor le llegaba de parte de su marido quien la engañaba. Ella para expresar esto cantó y bailó sonriente. La música estaba bien alta y había luces de colores en todo el techo.

Hasta ahora, la temática de la obra parecía medio monótona hasta que se vuelve protagonista de la escena, un personaje diferente. A todo esto, cabe aclarar, que el resto de las actrices que formaban parte de la escena se situaban fuera del suelo blanco (en el suelo apagado), mirando al personaje protagónico. A veces este grupo de mujeres intervenía cantando o haciendo gesticulaciones con la cara o con los brazos y manos, aunque siempre estaba presente. Esto me llamó mucho la atención. A veces el grupo abrazaba al personaje que relataba su monólogo y que estaba a punto de llorar. Otras veces, se ponía a bailar con el

mismo. O en el caso de la mujer golpeada, (cuando el esposo la golpea) este grupo de mujeres la ataja mientras cae al suelo bruscamente. Es este un recurso teatral que utilizó el equipo artístico, Escénica TeaDanz Experimental, para representar que no solo se trataba de la mujer que relataba su monólogo sino que se trataba de todas las mujeres de la humanidad. Es una manera de decir -según Itatí Figueroa- “¡No estamos solas!”. Y además es una manera de que la platea se identifique con lo representado.

Luego aparece en escena un nuevo personaje, era una madre llamada Alma. Contó cómo había sido su relación con su hija Verónica. Cómo había sido siempre amiga de su hija, cómo siempre se contaban las cosas hasta que un día Verónica se fue al colegio con sus queridos trece años y nunca volvió. Cuando la madre se dio cuenta de que su hija no regresaba, comenzó a moverse, a llamarla, a buscarla hasta fue a la policía a hacer la denuncia pero le dijeron que, para tratarse de una desaparición, tenía que haber pasado un mínimo de 24 horas y solo había transcurrido 4 hs. Hasta que, a la noche, ya no había nada más que hacer, y esta madre preocupada se fue a dormir. En la cama, mirando la nada, ella lo supo. Intuyó que lo peor había ocurrido. Comenzó a gritar, a llorar, a correr por la casa y la vereda, de la bronca e impotencia que le generaba no poder hacer absolutamente nada. Digo “casa y vereda” porque uno se lo imaginaba así; en realidad, en el escenario solo había unas pocas cosas, como sillas o una mesa, pero nada más.

El relato de esta madre termina con la triste muerte de su hija. El impacto en las personas que me rodeaban y en mí misma fue enorme. Estábamos la mayoría llorando. Fue impresionante sentir que llorabas pero que no lo hacías sola sino que todos o la mayoría lo hacían, porque justamente ese era el efecto que se buscaba provocar. Además porque con el llanto y los gritos de Alma, todos un poco nos sentimos identificados porque todos somos hijos y tal vez seamos padres/madres.

Luego, fueron protagonizando la escena los tres personajes restantes quienes también contaron sobre su relación con sus maridos. Todas ellas tenían historias tristes. Lo que cambiaba era la manera de contar o, mejor dicho, la manera de expresarse y tratar de llegar al público. Algunas lo hacían con una actitud un poco más cómica, y otras, más dramáticas, pero el resultado era la construcción de un mismo colectivo femenino. Es decir, todos los monólogos, por distintos que fueran, formaban un resultado casi increíble que parecía hecho de antemano.

De hecho, yo pensaba que las obras de teatro en general eran representadas teniendo como base el texto literario. Cuando entrevisté a las actrices de esta obra me llevé una sorpresa enorme. Ellas me contaron que, en realidad, puede haber teatro sin textos literarios previos. *Mujeres en oferta* fue, en principio, uno de esos casos. A cada uno de ellos (actores) le dieron un pequeño trozo de papel con cuatro líneas escritas. Eso era lo único escrito y existente. A partir de ahí todo quedaba en manos de la creatividad, la libertad y la imaginación de los actores. Cada uno tuvo un personaje específico que todos lo llevaron a cabo de una manera distinta porque cada uno tuvo la libertad de producirlo como quisiera. Es por eso mismo que algunos actores teatralizaron su papel de una forma divertida, y otros, de una manera más trágica aunque todos/as trabajaron individualmente y colectivamente al mismo tiempo buscando el mismo objetivo: construir un hecho teatral. Así lograron el resultado que buscaban, después de un año y medio de ensayar en conjunto e individualmente.

Todos los monólogos eran distintos pero a mí especialmente me quedó grabado en la memoria ese personaje de la madre. Ese personaje de alguna manera pudo tocar mi lado esencial, mi lado humano. Ahora, ¿por qué a mí, Paulina Schwindt, un día sábado, como cualquier otro, me impactó de tal manera esta joven madre? ¿Qué estaba haciendo yo en un teatro? ¿Cuál era el motivo? Muchos de mis compañeros hubieran dicho: “Porque es un requisito para

aprobar la materia de Literatura Griega Antigua”. Y sí, ese era uno de los motivos, pero uno de los más superficiales. ¿Por qué a una persona del siglo XXI de Cipolletti, Río Negro, Argentina, se le daban las condiciones para ir a un teatro? ¿Qué es el teatro? ¿Dónde tiene sus orígenes? Para responder todas estas preguntas debo remontarme a un viaje en el tiempo-espacio hacia el siglo V antes de Cristo, hacia el Siglo de Pericles, en una Atenas que en Grecia estaba teniendo su período de esplendor.

Un poco antes de la Atenas clásica hubo en esta comunidad fuertes disputas o pugnas internas. Lo que sucedía era que el poder estaba en manos de unos pocos ricos que esclavizaban al resto de la población. Así es que apareció la figura del “tirano”, aquella persona que formaba parte de la aristocracia pero que le importaba el pueblo, entonces se hacía del poder con la aceptación de la comunidad. Los tiranos más importantes fueron Solón, Pisístrato, Clístenes y Pericles.

En el año 594 a. C. Solón es llamado por la comunidad ateniense para hacer reformas políticas. Este legislador es quien saca la esclavitud por deudas, introduce el derecho a apelar al tribunal del pueblo y también crea el poder contar con un tercer elemento en los tribunales. Es decir, con Solón tenemos los primeros pasos hacia una democracia.

Luego llegó Pisístrato quien logró que la población rural pudiera gozar de condiciones razonablemente seguras e independientes, acabándose así el monopolio político de las familias aristocráticas. Se podría decir que hubo una nueva libertad, una independencia económica que la mayoría usaba en la agricultura, en el comercio, en las manufacturas o en las artes. Todo esto es el contexto que va a abrir las puertas hacia una nueva época, la que nosotros denominamos Edad Clásica, caracterizada mayormente por este auge político y al mismo tiempo artístico.

La democracia aparece en el siglo V a. C. en una Atenas liderada por Pericles. Su gobierno se llamó luego “El siglo de oro”

que no fue un siglo sino que fueron 30 años. Era una democracia directa por parte de los ciudadanos ya que ellos podían concurrir a lo que se llamaba “La asamblea”, el ágora, y discutir sobre temas políticos o de Estado, para llegar a acuerdos. Es decir, que el ejercicio de la palabra tenía una importancia primordial. Todos los ciudadanos podían participar.

En este siglo tan particular se llegó a un equilibrio entre las partes de la comunidad. Los que no podían formar parte de la democracia tenían también honores y satisfacciones, por eso comenzó a haber un gran orgullo cívico e identificación con la *pólis*. Atenas se convirtió en la escuela de toda la Hélade. Así empezaron a emerger escritores, artistas, científicos y filósofos. Y empezó a aparecer también la práctica teatral. El teatro desafiaba a todas las costumbres anteriores a la tiranía. Es decir, como afirma Ana Iriarte, estaba en contra “de esa tradición legendaria que había servido a la lírica para engrandecer la imagen de las familias nobles y aristócratas”.

Después de Pisístrato y un poco antes de Pericles estaba en el poder el tirano Clístenes quien motivó los concursos teatrales, que eran festividades cívico-religiosas. Es decir, el teatro se desarrolló junto a los espacios que daban la libertad de opinar al pueblo como el ágora o los tribunales. Es entonces, en este contexto cuando se consolidó en Grecia un espacio público destinado a la representación. El *théatron* o teatro en nuestro idioma, era el lugar desde el que se miraba.

Ese espacio teatral consistía en un semicírculo y estaba al aire libre. Había un altar a Dioniso en el medio. A este último lo rodeaba la orquesta (un semicírculo) donde cantaba y bailaba el coro. De escenario había una plataforma de unos dos o tres escalones más altos que la orquesta. Había después lo que se llamaba *skené* (escena) que funcionaba como un vestidor: era una construcción de madera, de unos tres metros de altura, y estaba sobre lo que era el escenario o proscenio. Tenía tres puertas: una

central y otras dos que servían (la de la izquierda) para los personajes que venían del campo, y la otra (la de la derecha) para los personajes que venían de la ciudad. Luego tenemos el *ekkýklema* que era una plataforma giratoria que servía, por ejemplo, para sacar los cadáveres desde el interior al exterior del palacio. Es decir que, si bien tras el proscenio se ocultaba la acción de algunos personajes, su resultado mortal, en cambio, era mostrado a los espectadores. Como en *Agamenón* de Esquilo, cuando Clitemnestra mata a Agamenón y a Casandra, esta acción no se muestra ante el público, sino que se hizo uso de la *skené* y luego del *ekkýklema* para mostrar esos cuerpos muertos, tirados en el suelo. Se puede decir que la *skené* era una retroescena para la acción.

Después, también hay otros recursos escénicos o máquinas más bien que se usaban en el teatro griego antiguo, como por ejemplo el *theologéion* (una grúa que lograba el efecto de que los dioses aparecían en lo alto). También había aberturas en el suelo que daban a escaleras, para sacar del escenario a los actores. Todo esto ayudaba a generar un fuerte impacto visual en los espectadores.

Los actores siempre se posicionaban en el proscenio, esa plataforma más alta que la orquesta. En los primeros tiempos del desarrollo del drama teatral había un solo actor que hablaba y actuaba frente a los espectadores. Pero con Esquilo, se agregó un actor más. Luego con Sófocles se agregaría un tercero, pero este sería de un papel menor, interviniendo pocas veces en la acción dramática.

El coro era un grupo de quince personas, aproximadamente, que cantaba o/y danzaba, y se posicionaba en la *orchestra* como dijimos anteriormente. Este coro a veces intervenía, hablaba con los actores pero generalmente era el que, con sus cantos corales, orientaba al público respecto del contexto de la acción. Estos personajes estaban vestidos de una manera muy particular, con

máscaras, y siempre lo hacían alrededor del altar a Dioniso y en frente de los espectadores.

¿Acaso tiene algo que ver el teatro con el ritual y lo religioso? Los festivales teatrales tienen una gran relación con lo religioso ya que se asocian con fiestas como las Dionisiacas Mayores, que se festejaban en primavera y honraban al dios Dioniso. Esta fiesta agraria, junto con otras, le proporcionaban a la comunidad un tiempo de descanso y la oportunidad de ser otro.

Podemos relacionar entonces al teatro con lo ritual aunque su origen excede al dios Dioniso. Al igual que el rito, la práctica teatral -como la fiesta en la que está enmarcada- es un acto colectivo en el que la máscara, la participación del coro, entre otros elementos, nos llevan a entender que hablamos de un ámbito cultural.

El dios Dioniso es tomado por el teatro para llevar a los espectadores a un estado extracotidiano y luego, para traerlos a la normalidad pero con un cambio emocional y de pensamiento. Ese cambio emotivo-cognitivo por el que pasaban los espectadores del teatro griego antiguo es también el cambio por el que pasamos nosotros, espectadores del teatro actual.

Los griegos (en esa época “helenos”) cuando iban al teatro se veían a ellos mismos reflejados, es decir, a la *pólis* en totalidad. Sus creencias y modos de vida estaban siendo representados a partir de mitos, aunque este recurso ficcional era real para ellos. Es decir que los griegos podían sentirse identificados al ver la otredad, al otro que estaba siendo teatralizado.

La esencia del teatro no es otra que la de hacer que el espectador afronte los conflictos que, en tanto ser humano, son susceptibles de afectar su existencia. El desarrollo dramático de los mismos sobre un escenario promueve la reflexión y el conocimiento de sus verdades más íntimas a través de las consecuencias que determinadas acciones

producen en una otredad a la que se encarga de dar vida este actor o aquella actriz. (Sáez Raposo)

A mí me pasó algo parecido cuando fui a ver *Mujeres en oferta*. Me sentí identificada con la hija llamada Verónica, desde un lugar de otro pero también de semejanza. ¿Qué pasaría si mi madre estuviera esperando a que llegue a casa pero no llego, y no respondo el celular? ¿Qué pasaría si ella fuera a la policía y no la atendieran? ¿Qué pasaría si me violaran, si me golpearan? Yo vi en la obra, una situación que se podría acercar a cada una de las jóvenes que vivimos en esta sociedad porque vivimos en una sociedad lamentablemente machista.

Hoy en día vivimos en una sociedad en la que nadie está a salvo. Yo creo que uno de los propósitos de la obra era hacernos ver que cualquiera puede ser una de esas mujeres. Porque ya no hay nada seguro, ya no hay lugar donde refugiarse. Y acá cito a Esquilo en *Las coéforas*: “¿Dónde -me pregunto- tendrá fin? ¿Dónde acabará por dormirse Ate?”.

Uno cree que aquello de la escena es ajeno a la realidad de la platea, solo porque como espectador todavía no ha vivido eso o porque a nadie cercano le ha pasado. Esta es una triste realidad pero que se puede cambiar, de a poco. Y acá es donde el teatro también tiene su función. El teatro fue, es y será vida. Es decir que, al representar la vida con vida nos hace ver la realidad, o pensar sobre la misma. Nos hace sentir y reflexionar sobre nosotros mismos y el lugar que nos toca vivir en este mundo. O como decía Juan Carlos Gené:

Teatro-misterio, porque es la celebración de la vida-muerte-misterio. Y por supuesto, en virtud de una toma de partido, desde la cual intentamos una definición del teatro: celebración de la vida en su sentido misterioso, consistente en una manifestación vital de cuerpos humanos, en un espacio y un tiempo determinados y que accionan ante un espectador,

una ficción irrepetible conformada por vínculos humanos en crisis. (2009)

Entonces acá es donde me encuentro con la relación de lo que viví y lo que vivían los griegos siglos atrás. El teatro es la misma manera de expresión, vivida en distintos siglos. Aunque el teatro físico o la manera que tenían los actores de expresarse o de relacionarse con el público hayan cambiado, la esencia del teatro sigue siendo la misma. Cuando, por ejemplo, yo contaba de esas actrices que quedaban al margen de la escena (haciendo muecas, gestos o a veces interviniendo cantando) no podía dejar de acordarme de ese coro de la tragedia griega, que miraba y a veces actuaba sobre lo que sucedía en el proscenio.

La ontología teatral es el estudio del teatro en tanto acontecimiento y producción de entes, o bien, el estudio del acontecimiento teatral y de los entes teatrales considerados en su complejidad ontológica. (Dubatti, 2011:18)

El acontecimiento teatral no es tan simple como lo percibimos. A veces ni siquiera el sujeto emisor que produce la teatralización (el actor) sabe lo que hace. El producto final tiene tanta complejidad que uno, al formar parte de eso, no se percata de lo que está haciendo. Lo mismo contaban las actrices a las que entrevisté. Ellas no podían creer lo que habían creado. Es como si algo las poseyera y las hiciera actuar increíblemente. Al actuar en el escenario se olvidaron de los dolores, de las angustias y de todo lo demás en esa hora y media de función. Es como si la teatralidad de ese momento las tomara como medios para expresar un mensaje. O como también dice Dubatti, en *Introducción a los Estudios Teatrales*:

(...) cuando lo artístico efectivamente acontece, excede ampliamente la sujeción al sujeto emisor. El acontecimiento

de creación o producción teatral supera la expresión del sujeto productor. (2011:16)

El teatro de esta manera es un ente aparte pero que al mismo tiempo tiene relación con los aspectos esenciales. Excede lo literario porque, como mencioné anteriormente, no le es necesario, es decir, puede existir aun con la ausencia del texto literario previo. Excede a los actores porque estos son solo transportes de un mensaje. El acontecimiento artístico los necesita para hacer viable su mensaje, pero este es mucho mayor a ellos. ¿Qué es entonces lo que realmente necesita el acontecimiento artístico del teatro? Su misma palabra lo responde. Necesita acontecimientos, hechos, acciones entre actores y espectadores.

En *Mujeres en oferta* los hechos que a mí más me llamaron la atención fueron la muerte de la inocente Verónica, la falta de atención por parte de los policías y el impacto en su madre, Alma. También por otro lado, me llamaron la atención aquellas mujeres (como Teresa, Sandra, Jaquelin) cuando, inmersas en sus mundos de fantasía con sus novios o esposos, estos al irse o decepcionarlas rompieron en pedazos ese mundo.

La pregunta que me hago ahora es si el teatro va más allá de lo físico y de lo que se puede ver. ¿No será justamente que hay algo más allá que intenta al mismo tiempo conectarnos con nosotros mismos? ¿Por qué a mí me impactaron estos sucesos o actitudes y a otro espectador le impactaron otras cosas o sucesos? ¿Podrá ser que el teatro impacte de manera diferente para todos pero que al mismo tiempo nos conecte con los demás por el único hecho de ser humanos, de sentir y de vivir? La respuesta es sí.

Cada espectador elige con qué sujeto/objeto quiere vincularse, qué parte de la historia argentina quiere escuchar, con qué punto de vista se quiere confrontar. (Trastoy-Zayas de Lima, 1997:99)

Así como exponen Trastoy y Zayas de Lima, a cada espectador el acontecimiento teatral nos afecta de manera diferente porque nosotros elegimos con qué elementos de la teatralidad identificarnos y con cuáles no.

Desde mi experiencia en *Mujeres en oferta* puedo decir, por ejemplo, que cuando muere la hija de Alma, la mayoría de los espectadores siente pena o tristeza. Es como un sentimiento en general que toma a todas las personas (desde el público hasta las actrices), pero cada uno lo siente y lo vive de una forma distinta. La teatralidad nos impacta a cada uno de nosotros por separado.

Lo mismo sucede con el sentido del hecho escénico. Me refiero a que constantemente se está jugando con el ideal de libertad. Las siete mujeres son esclavas de algo ya sea de su marido, de su pasado o de una injusticia. Pero al final nos encontramos con Teresa. Como ya mencioné anteriormente, está inmersa en un mundo de fantasía con su marido, (cree que todo está perfecto y que ella es la más afortunada del mundo) y no puede ver que su marido la engaña. Podríamos decir que es esclava de su mundo sin darse cuenta aunque luego abre los ojos y se encuentra con la realidad de un solo golpe. Según Aristóteles, esto sería el suceso de “peripecia” y “anagnórisis” que en esta obra ocurren al mismo tiempo. “Peripecia” se refiere a las acciones efectuadas por el protagonista que lo llevan a resultados totalmente opuestos a los buscados. En Teresa está presente al casarse y al creerse feliz con ese acontecimiento mismo. Y “anagnórisis” es el descubrimiento y reconocimiento de lo que es real. En este caso ocurre cuando Teresa abre los ojos y ve que ha sido engañada. Pero sucede algo en esta protagonista. Lleva a cabo un “error trágico” sin darse cuenta, es decir, se casa con un hombre que la hará desdichada. Este acto, en la *Poética* aristotélica, se denominaba *hamartía*. Luego, tras la anagnórisis, Teresa envenena a su marido y va a la cárcel por ello. Si bien es encerrada sin embargo ella es más libre que todas las otras seis mujeres que antes habían expuesto sus

monólogos ante el público, ya que Teresa tomó una decisión y se hizo cargo de eso. Las otras mujeres se quedaron en su esclavitud, sin poder salir de allí. Este es el mensaje de la obra. El mensaje de libertad, de poder actuar, de expresarse y de enfrentar las consecuencias aunque sean malas. Este mensaje es el que en este caso nos queda como enseñanza. El mismo es escuchado y absorbido por cada uno de los espectadores, de una manera particular y diferente. “Es el espectador quien debe otorgar sentido a esos textos y, por consiguiente, a todo el espectáculo”. (Trastoy-Zayas de Lima, 1997:98)

Somos nosotros, junto a los actores, también protagonistas del acontecimiento teatral. Nosotros decidimos qué mensaje tiene el hecho escénico, según qué elementos de la teatralidad nos afecten. Entonces, la relación que se establece entre los actores y los que miramos desde la platea será totalmente responsabilidad de esa teatralidad.

En lo mencionado anteriormente podemos dar cuenta de dos cosas muy importantes. Por un lado, notaremos que aún hoy en día la *Poética* de Aristóteles sigue teniendo influencia en el teatro y en la literatura (este libro se escribió en el siglo IV a. C.). Y por otro lado, puedo concluir que lo esencial que el acontecimiento teatral nos deja es el mensaje transmitido.

Finalmente, cabe aclarar, que el objetivo de este trabajo era hacer ver que por más que hayan siglos, culturas y pensamientos de distancia, todos seguimos siendo humanos. Es decir que lo que viví en este convivio teatral, lo que pensé y las emociones que sentí, probablemente también lo sintieron los espectadores griegos ante sus teatros. Porque aunque haya sido en lugares muy distintos sin embargo la manera de expresión, de llegar a las personas y de tocarles el corazón, era y seguirá siendo la misma. Aunque el lugar físico del teatro desapareciese seguiría existiendo la teatralidad en esa relación entre los actores y los espectadores. Porque el teatro es justamente eso: acción, vida. Eso es el teatro. Es aquello que

mediante la teatralidad te conecta con los personajes y al mismo tiempo contigo mismo. ¿Quién soy y qué estoy haciendo de mi vida? De alguna manera el acontecimiento teatral y la teatralidad del momento tocan eso humano que tenemos dentro, que a veces olvidamos pero que existe.

Las actrices que entrevisté, no lo dijeron así, pero se sentía así. Ellas compartían ganas de vivir. ¿Cuántas veces perdemos esas ganas? ¿Cuántas veces nos quedamos con nuestros problemas sin poder ver a los demás que tenemos al lado? El encuentro con el acontecimiento teatral es el encuentro con la vida, con algo más allá de nosotros mismos; es decir, con aquello que es totalmente trascendental y que a la vez se nos escapa de las manos.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, José (1991). “El estudio extrínseco de la literatura griega. La periodización literaria”, en *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos.

BARTHES, Roland (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

DUBATTI, Jorge (2011). “Filosofía del Teatro: qué es, qué está, qué hay, qué existe en tanto teatro en el mundo”, en *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godoy.

ESQUILO (1993). “Orestía”, en *Tragedias*. Madrid: Edición Gredos.

FINLEY, Moses (1980). *Los griegos de la Antigüedad*. Barcelona: Nueva colección Labor.

GENÉ, Juan Carlos (2009). “Veinte temas de la reflexión sobre el teatro”. Buenos Aires: CELCIT.

IRIARTE, Ana (1996). *Democracia y tragedia*. Madrid: Akal.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (s. f.). “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad”. Universidad Complutense de Madrid, descargado de:

<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Saez.htm>.

SINNOTT, Eduardo (Trad.) (2004). Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA (1997). *Los lenguajes no verbales: estrategias y modalidades receptivas en el teatro argentino*. Buenos Aires: UBA.

¹ Thamer Arana Grajales (2007). “El concepto de teatralidad”. *Artes, la revista* N°. 13, p. 79-89.

TRASHEDY

Ficha técnica

Dirección: Leandro Kees

Actuación: Francisco Ruiz y Paula Boselli

Operador de video, luces y sonido: Santiago Aza Sena

Asistencia técnica: Bárbara Traves Morán

Fotografía: Nico Maiolo

Diseño y gráfica: Galia Guerrero

Producción: Cuerpo Escénico (un grupo de creación artística en la Patagonia Norte. Con Leandro Kees, Paula Boselli y Francisco Ruiz)

Lugar: Ámbito Histrión

(Estreno en Alemania, 2011. En Neuquén, 2017)

Léase nota de O. Sarhan, “Leandro Kees y la escena: la ética como pulso”, en *Diario Río Negro*, 13/04/2017.

EL ACONTECIMIENTO TEATRAL

Luciana Bravo

Nunca antes fui al teatro. Hace tiempo, en la escuela presencié una representación de tipo teatral. Poco recuerdo de aquella vez por lo tanto mis expectativas están dirigidas a lo desconocido. Una nueva experiencia, nuevas emociones, nuevos lugares y personas.

¿Quiénes son los que concurren al teatro en nuestros tiempos? ¿Serán espectadores regulares o vienen por primera vez? Puede ser que algunos asistan por primera vez a este teatro pero hayan ido a otros anteriormente. ¿Cómo será el lugar, la ambientación, la decoración, la iluminación, el lugar de los espectadores y de los actores?

Quizás produzca en mí, catarsis tal como una buena película. O incluso las emociones sean aún mayores al presenciar en vivo y en directo, en tiempo y espacio real. Quisiera captar la obra en su totalidad y en detalle. Sé que probablemente se me escapen muchas cosas pero de seguro encontraré un mensaje o más. Voy dispuesta a dejar fluir mis emociones y, en lo posible, a anclarme con los personajes en cuanto a todo aquello que quieran transmitirme mediante los sentidos y lo que yo pueda transmitirles a ellos también.

La noche del convivio llegó. Un gran cartel indica: TEATRO. Esta palabra invade el ambiente y me invita a dejar de lado todo pensamiento ajeno al lugar. Luego de ingresar al fondo del predio, donde se ubica el ámbito teatral, en la entrada unas mujeres entregan folletos que contienen información de la obra y de las que se pondrán en escena los próximos días. Estas mujeres aparecen en las fotos de un folleto, resulta que son actrices. Y puedo ver entonces la ayuda mutua, el trabajo que realizan en conjunto los actores de las distintas obras. “Esta ayuda es parte del trabajo de los actores”, me comenta mi compañera que ha estudiado teatro.

Mientras esperaba en el *hall* observé mi entorno y vi que todo era perfecto: cuadros pintados en las paredes, pequeñas mesas con diseños bohemios, geométricos, algunos dibujos, sillas, en la barra un joven amable atiende al público que quiera servirse algo mientras espera.

La angosta sala contigua es un lugar muy sencillo pero perfecto para su fin: acogedor, liberador. Una pequeña estantería con libros llama la atención de todo amante de la lectura que no puede sino detenerse al menos a contemplar un par de páginas. A un costado hay un espacio con sillones en fila paralelos a la pared, que en su tapiz tienen diseños muy llamativos y una mesita con revistas de temas culturales. La iluminación en este espacio es más blanca y potente que el lugar donde están las mesas y el bar, donde la luz es muy tenue y amarillenta.

La entrada. Por fin se abre la puerta de la sala teatral. Me ubico en primera fila, quiero sentir y ver de cerca.

La obra comienza aludiendo a la época prehistórica, a aquellos tiempos en que los simios no tenían idea de la tecnología, las redes sociales, el ciberespacio, la “civilización”. Poco a poco esto va cambiando conforme avanza la trama. El consumismo va atrapando a hombres y mujeres por igual, teniendo como principal arma la propaganda y la publicidad a través de los medios de comunicación masiva.

Los personajes muestran nuestra realidad, actuando como nosotros, inmersos en la rutina: cada vez menos comunicación, más celular, egocentrismo, cinismo, ateísmo. Les lavan el cerebro con la publicidad y el consumismo. Nos lavan el cerebro. ¡Queremos todo ya! ¡La naturaleza no da más! ¿De qué están hechas nuestras ropas? ¿Cuán alto es el nivel de deforestación en el mundo? ¿Qué comimos hoy?

Estamos siendo condicionados todos los días; distorsionadas nuestras mentes, encaminadas a vivir siguiendo un patrón común. Y nos distraen, nos venden y compramos una utopía. El mundo es

bueno. Gánese la lotería. Los desechos van en aumento y el título de la obra cobra sentido: *TRASHedy*. Una tragedia de la basura. Nuestro planeta es una tragedia de basura. Es lamentable, porque los daños son la mayoría de las veces irreversibles.

La trama sigue. Vemos cómo el sentimiento de querer pertenecer al grupo, a la masa, nos lleva a comprometernos - superficialmente- con el cambio. Pero nada cambia porque nosotros no cambiamos. La naturaleza sufre y nosotros con ella pero no lo vemos.

Los personajes (un hombre y una mujer) evidencian, mediante la puesta en escena, la desesperación que tienen aquellas personas que, optimistas, buscan generar cambios positivos en el medioambiente y crear conciencia en la sociedad respecto de la gravedad del asunto. Ante la negativa social de recibir el mensaje y ponerlo en práctica, algunos se desaniman desistiendo de sus buenas intenciones; otros, utópicos, continúan la lucha por un mundo mejor en medio de un ambiente hostil.

En medio de la trama los personajes interactúan con los espectadores. A uno le piden una zapatilla; a otro, un celular; comparten una fruta, y a mí me sacan de mi lugar de espectador y me posicionan en la escena para sostener un cartel que dice: “Convencer a los demás”. Y claro, me convenció así como deberíamos convencer al mundo respecto de cuidar la naturaleza, nuestro hogar, cuidar y limpiar nuestra casa, promover la vida sana en un sentido real y no meramente superficial, usar los medios de comunicación para ayudar, hacer cosas nuevas y buenas.

Otro cartel: “Usar menos el auto”. Cuando alguien me pasa los carteles puedo ver la efusividad con la que se mueve: su cuerpo es energía pura, la expresión de sus ojos. Esta actriz que ha tomado un personaje quiere dar lo mejor de sí. Es el personaje. Su voz agitada y el sudor de su frente me hacen pensar que quizá esté un poco cansada. Se va mientras el otro personaje sostiene una bandera, luego detrás del telón la veo venir en bicicleta.

El fondo, la pared izquierda y la derecha, y en el frente, la cuarta pared, aquello que separa el ámbito de acción escénica del ámbito de expectación. Casi siempre esto es así, aunque a veces esta regla general se rompe en el momento en que los personajes interactúan con el público. Así es como sucedió en *TRASHedy*.

En el teatro (y en otros medios como el cine, videojuegos o *cómics*) existe una pared que divide el mundo de los personajes, del mundo del espectador: “la cuarta pared”. Aunque en la televisión, los *cómics* y la literatura podemos percatarnos de la existencia de este límite, es en el teatro donde se percibe con mayor notoriedad ya que nos vemos obligados a responder a las peticiones, interacciones y estímulos de los actores.

Y aquel que antes era espectador, ya no lo es. Es un espectador-actor pues ha sido sacado de su comodidad para formar parte de la escena, hablando, moviéndose, ayudando. Este recurso hace más interesante la trama y le agrega aún más suspenso, más intriga. La participación de esta persona externa al elenco da lugar a nuevas intervenciones. El público cede y se deja llevar por la naturalidad y la soltura con la que se mueven los personajes.

Denis Diderot, escritor y filósofo francés, en su *Discurso sobre la poesía dramática*, en 1758 expresó la idea de este límite entre el mundo del personaje y el mundo del espectador como un muro que separa estos mundos.

Visibles o invisibles, construimos muros todos los días. En *TRASHedy* vemos reflejado uno de esos tantos muros que en principio parece haber sido casi invisible, desapercibido, ahogado en el ritmo de vida de la sociedad actual pero que últimamente es una verdad tan evidente que no podemos negar. Se trata del muro que se construye entre nuestra indiferencia ante el deterioro alarmante del planeta, y el papel negativo que juega el consumismo en todo esto. Nos afecta a todos, por mucho que queramos negarlo o intentemos desentendernos del tema. Nos incumbe desde que el hombre y la mujer empezaron a vivir en civilización.

El uso excesivo de recursos naturales, la destrucción del hábitat de miles de especies terrestres, la quema de bosques, la tala indiscriminada de árboles, el mal uso de los recursos hídricos y su contaminación que da muerte a tantas especies marinas, la contaminación del aire que también nos afecta, el derretimiento de los polos y la destrucción de la capa de ozono, son solo algunos de los efectos de la falta de educación ambiental que muestra *TRASHedy*. Varios de estos efectos, sin una solución efectiva a nuestro alcance.

Por otro lado, el desequilibrio comercial entre países que fomentan más la compra de productos extranjeros que la producción local. Esto conlleva innumerables problemas, por nombrar algunos: decaimiento de la economía y la sustentabilidad de los campos agrícolas y ganaderos, la preferencia de alimentos importados, el aumento de alimentos transgénicos y el uso de pesticidas que derivan en enfermedades. Además, el consumismo lleva a las personas a administrar sus ingresos de forma errónea, derroche del dinero, ya que muchas veces compran cosas innecesarias, comprando lo nuevo sin arreglar o reutilizar lo viejo y llenando el planeta de enormes cantidades de basura que nos afectan como seres humanos y asimismo a todo ser vivo.

La bicicleta, los carteles, las banderas, la remeras con mensajes, las bolsas de basura, los vasitos plásticos, la sencillez de sus atuendos y otros recursos utilizados en la escena me hacen pensar que es posible hacer una buena propuesta teatral sin necesidad del derroche innecesario de recursos materiales, si se acompaña de un buen material audiovisual como el utilizado en esta oportunidad: proyecciones en la pantalla, tan profundas y reales, cotidianas. Resulta imposible no impresionarse ante la frialdad con la que somos expuestos. Se emite un mensaje frente a nosotros: la realidad.

Después de todo lo que fue esta experiencia, desde el día en que en la cátedra de Literatura Griega Antigua se nos planteó esta

actividad, se puso en marcha el plan en mi mente de ir al teatro como espectador de una obra regional: planificar la salida con otros compañeros, elegir cuál obra ver, en qué lugar y horario. Llegado el día, asistir después de clase por primera vez al teatro.

Las opiniones que compartimos después de esta experiencia, fueron diversas. Para la mayoría fue una puesta en escena impecable, quedaron muy conformes. Yo, en principio, estaba insatisfecha; traía expectativas mucho más altas. A pesar de que logró generar en mí, catarsis y todo un juego de emociones, esperaba más. Pero ahora, pasados los meses, veo que el hecho teatral requiere de mucho esfuerzo, ensayo y dedicación. El equipo que conforman los actores y todos aquellos que son parte de la producción, música, ambientación, deben comprometerse durante un largo tiempo previo al estreno y a las posteriores puestas en escena. Con la incertidumbre de no saber cuál será la reacción que tendrá el público, y aun cuando tuviera una buena acogida, el grupo teatral debe seguir esforzándose por dar lo mejor en las siguientes representaciones y mantener o aumentar el número de espectadores. Nosotros solo vemos el trabajo terminado, la última etapa de un largo y arduo trabajo.

EL teatro es un espacio para distraerse, promover la cultura, conocer nuevas personas, nuevos espacios y sobretodo, nuevas emociones. Dejarse sorprender por el acontecimiento teatral es una experiencia digna de ser repetida una y otra vez.

THASHedy es una tragicomedia ambientalista que busca dialogar con la audiencia basándose en el humor, pero con un mensaje muy profundo: la destrucción de los recursos naturales.

Estuvo a cargo del Cuerpo Escénico Producciones, una nueva productora Patagónica que inicia su gestión en Neuquén con el estreno de *TRASHedy*. Pieza creada y dirigida por Leandro Kees, originaria de Alemania. Para su estreno e investigación contó con fondos del programa Fresh Tracks Europe, financiado por la Unión Europea. Obra ganadora del premio “Westwind” en Alemania, a la

mejor producción del año para público joven y adulto. La versión neuquina cuenta con un subsidio del Instituto Nacional del Teatro.

LA DECADENCIA HECHA COMEDIA

Ariana Stagnaro Soto

*“El teatro no puede desaparecer,
porque es el único arte donde el hombre
se enfrenta a sí mismo”.*
(Arthur Miller)

Desde sus primeras manifestaciones en la antigua Grecia, el teatro ha sido una de las mayores representaciones artísticas del hombre, el arte en el cual muestra su corporalidad al máximo. Porque es mediante el uso de su cuerpo, sus gestos, su actuación y sus sentimientos a flor de piel, que el teatro existe.

Cuando somos espectadores tenemos una tendencia a pasar por alto muchas cosas, tal vez no prestamos demasiada atención a los detalles e indirectamente quitamos valor al trabajo de quienes con esmero dejan todo en el escenario, se presentan ante nosotros a pesar de la presión que significa tener los ojos de todo el auditorio en ellos, se desnudan ante nosotros, nos dejan ver su ser que con pasión lo da todo para luego recibir una apreciación que espera sea constructiva. Pero cuando el teatro es algo nuevo para uno, uno no quiere dejar pasar ningún detalle e intenta que todo lo que se pone en escena sea procesado por su mente, una premisa pretenciosa sin dudas pero que ayuda a la hora de escribir al respecto.

Cuando se nos dio la consigna de elaborar una monografía acerca del acontecimiento teatral sentí que se me ofrecía una posibilidad única, la de escribir sobre una experiencia nueva: el primer convivio teatral al que asistiría. Esto a su vez representaba un reto: ¿En qué me basaría para elegir la obra? ¿Cómo expresaría todo mi sentir, antes, durante y después del hecho teatral, a través de la palabra escrita? ¿Cómo juzgaría la calidad de una propuesta escénica sin un punto de comparación basado en experiencias previas? Pero todas estas incógnitas no se resolverían hasta el

momento de tomar acción, por eso sin más preámbulo puse manos a la obra.

Al buscar en la red las posibilidades teatrales que la ciudad de Neuquén me ofrecía hubo un nombre que resonó en mi mente: *TRASHedy*, un juego de palabras muy ingenioso. La utilización de las mayúsculas para remarcar la palabra “trash”, basura, dentro del término “trashedy”, y una forma informal basada en la pronunciación de “tragedia”, *tragedy* en inglés. Se utiliza la palabra tragedia en forma ambigua, no solo refiriendo a la antigua tragedia griega sino también a la actual tragedia que nuestra naturaleza está atravesando. Este tema ambientalista fue el que captó mi atención: el ultraje que día a día se realiza a nuestra tierra; el desesperanzado futuro que vemos vislumbrar. Y al ver en esta temática un tema de mi interés decidí asistir a una función.

Al llegar al Ámbito Histrión, donde se presentaría la obra, me encontré con el lugar lleno de personas que conformarían el público del convivio teatral. Retiré mis entradas y las de mis dos acompañantes y sin que pasaran muchos minutos nos anunciaron el momento de entrar a la sala. Este lugar, provisto de dos grupos de gradas con sillas separadas por un pasillo, se presentó ante mí al instante como un lugar acogedor, íntimo. Al pie de las gradas un extenso espacio vacío que más tarde sería el espacio escenográfico y en el medio de este extenso espacio una pantalla donde se presentarían imágenes propias del sistema en que vivimos. Ese espacio serviría como living del hogar de los personajes en el cual ellos mirarían televisión enfrascándose en la banalidad de los anuncios publicitarios, y deseando poseer cuanto objeto obsoleto les presentara el mundo de la TV. En esa pantalla se presentaría el proceso propio del sistema industrial, horrorizando a los personajes al ver lo que el capitalismo y su vida dentro de este sistema causa en la flora y fauna. También habría imágenes de la masiva contaminación que se debe a la inconsciencia del hombre con

respecto a sus residuos, entre otras imágenes perturbadoras aunque reales.

Luego de una primera mirada del lugar se produjeron dos de las crisis de las que habla Juan Carlos Gené en su texto “Veinte temas de reflexión sobre el teatro” (Celcit, 2012). En primer lugar, la segunda crisis cuando los espectadores nos ubicamos en nuestras localidades, depositando en la multitud de espectadores nuestra individualidad, al mismo tiempo que los actores se preparan para interpretar a sus personajes. Luego, al comenzar el hecho escénico, se vio la tercera crisis cuando los actores se separan completamente de su propio *yo* para entrar en personaje, mientras que nosotros como observadores depositamos aún más nuestro *yo* en la masa de espectadores.

Todo comenzó con una especie de danza contemporánea. Los personajes, uno femenino y otro masculino, representaban, mediante el uso de señas, el proceso evolutivo desarrollado por Charles Darwin en “La teoría de las especies”, acompañado de los melodiosos sonidos de los distintos especímenes que formaron parte de ese proceso. Los actores comenzaron utilizando señas que representaban a los animales marinos, además incluían a las aves y a los animales terrestres. El uso de sus manos como representantes simbólicas del proceso de evolución de las especies, generaba que el público se enfocara en ellas y observara su versatilidad, mientras al mismo tiempo aprendía la teoría de Darwin. Este baile de señas finalizó cuando los personajes se volvieron gorilas alocados. Era increíble el uso de sus cuerpos. Nadie podría decir que eran humanos. Esos actores eran gorilas y nadie se hubiera atrevido a cuestionarlo.

Luego las luces se apagaron denotando así el fin de la introducción pero a su vez el fin del proceso evolutivo, el presente. Me pareció ver una ironía interesante a medida que la trama se desarrollaba. Si bien somos nosotros -según Darwin- los seres más evolucionados, tenemos comportamientos completamente

retrógrados, tendemos a relacionar lo malo con lo primitivo, creemos ser más inteligentes, más desarrollados que nuestros antepasados, pero ¿no demostraban ellos una actitud más respetuosa hacia el medio ambiente? ¿No moderaban el uso de los recursos naturales a sus necesidades básicas en lugar de pretender dominar la naturaleza y arrebatarle hasta su último aliento?

Las luces se volvieron a encender estando en escena solo el personaje femenino, personalmente mi favorito. La actuación de Paula Boselli es maravillosa. Tiene un efecto humorístico muy bien logrado a través de su corporalidad. Sus expresiones faciales lo dicen todo, le dan un grado de humor a una realidad frustrante. El personaje que ella interpreta, una mujer joven, cercana a los treinta, pulcra, con ropa demasiado genérica tanto así que se corresponde con el conjunto del personaje masculino, denota algo que podemos ver normalmente: todas las personas utilizando ropa parecida de acuerdo a las tendencias, lo que otros nos dicen que es lindo y que nos va a hacer ver “profesionales pero casuales; serios pero juguetones”, un conjunto “para el día y la noche, pero claro, solo con los accesorios adecuados que yo mismo te voy a vender”.

Ella tomaba una bebida de un vaso rojo que a lo largo de la trama representaría simbólicamente la marca de bebida gaseosa más consumida a nivel internacional, cuyo nombre no veo necesario aclarar. Luego de terminar esa bebida el personaje arrojó el vaso al piso, como en un acto descuidado e “inocente”. Pero los vasos seguían apareciendo. Ella los seguía bebiendo y tirando. Sus manos se multiplicaron. Su personaje ahora con cuatro brazos dedicados únicamente a la contaminación se me asemejó a la diosa hindú, Kali.

Al buscar información con respecto a esta divinidad de la cual yo tenía un conocimiento demasiado básico, pude precisar que es de carácter agresivo, con una sed destructiva insaciable. Se dice que Kali nació cuando Shiva miró en su interior y observó la ira. Representaría así la energía negativa y violenta proveniente de este

dios. Pero también la ira de Kali se relaciona a una idea de destrucción de lo viejo para dar paso a lo nuevo, y por tanto “mejor”. Me pareció que esto se podía relacionar con la visión progresista del sistema neoliberal, arrasar con lo viejo, pues lo nuevo será mejor. ¡Quién diría que la frase de Nicolás Maquiavelo, “El fin justifica los medios”, sería tan mal interpretada, convirtiéndose en una prosa de una visión completamente nociva para nuestro entorno!

A continuación, una representación de la rutina propia del común del hombre capitalista: los dos personajes, con un aspecto descuidado -como el de quien durmió las horas justas y necesarias para poder seguir trabajando, produciendo- se levantaron, se arreglaron, fueron a sus monótonos trabajos de oficina, todo esto utilizando sus celulares en repetidas ocasiones. Consumieron comida rápida, vistieron ropa de marca, se cambiaron un par de veces al día, volvieron a sus casas, usaron nuevamente sus celulares, miraron la televisión (cargada de propaganda), se acostaron para seguir usando sus aparatos electrónicos y durmieron. Al día siguiente el personaje masculino se levantó para una vez más ejecutar esta rutina pero al ver en la televisión una propaganda de gaseosa sintió la necesidad de tomarla. Al acercarse al vaso apareció en la pantalla todo el proceso industrial que lleva esa bebida a su casa, un proceso plagado de contaminación y muertes, de tala y abuso de los recursos naturales. El personaje se escandalizó, tal vez porque jamás se había puesto a pensar en todo lo que consumir significa. Al despertar la joven, él le advirtió su descubrimiento: esa pantalla mostraba el proceso industrial de todo lo que poseemos. Ella se acercó al público y le pidió a una espectadora una zapatilla, la acercó a la pantalla y así vio entre otras cosas el cadáver de una vaca cuyo cuero fue utilizado para fabricar la zapatilla. Esta imagen me horrorizó al saber que ni siquiera llevando la vida vegetariana que hace poco adopté es suficiente. Todo decanta en maltrato animal.

“Esperanza” es el mensaje que a continuación los personajes representaron: “Nosotros podemos cambiar al mundo”. Aparecieron con carteles de protesta indicándonos lo que podemos hacer para revertir o al menos mejorar la situación, utilizando algunos recursos escenográficos para ejemplificar. “Menos carne” decía uno de los carteles, tras lo cual la joven trajo a escena dos manzanas: una de las cuales comió vorazmente provocando en nosotros una risa estruendosa, y la otra se la impuso a uno de los espectadores en un gesto desesperado con intención de convencerlo al instante. “Usar menos el auto” decía otro de los carteles, y ella trajo al escenario una bicicleta y paseó por la sala. Esto, entre otras escenas graciosas que encerraban verdades. Luego el joven trajo un micrófono y nos cantó una canción, con un mensaje simple y cómico: “Cambia el mundo o matate”, un punto de vista exagerado obviamente pero que no pretende causar en la audiencia un mensaje autodestructivo, ni mucho menos, sino todo lo contrario. Esta simple frase denota que nuestra existencia en sí no favorece al medio ambiente, pero que tomar medidas, quizás pequeñas, para en el día a día hacer del mundo un lugar mejor, puede cambiar al mundo.

Luego de esto se realizó una especie de pausa donde los personajes hicieron uso de una voz en *off*: la de dos personas conversando acerca de la creación de la obra, acerca de cómo harían llegar un mensaje tan importante al público sin sonar como el típico discurso ambientalista. “Darse cuenta ya es hacer algo” dijo la actriz, lo cual encontré muy cierto. Cuando tuve la oportunidad de preguntar a Paula Boselli con respecto a esta pausa, me comentó que es un recurso teatral contemporáneo que tiene como objetivo poner al público en conflicto, en incomodidad, un sentimiento de rareza que tiene como objetivo movilizar al espectador constantemente.

Finalizó la pausa y comenzó un discurso sobre la democracia en sus comienzos en la antigua Grecia, y respecto de la oportunidad actual de ejercerla que se nos da cada cuatro años al elegir un

presidente. Pero esta no es la única forma de ejercer la democracia indica la obra. La RAE define “Democracia” como: “Forma de gobierno en la que el poder político es ejercido por los ciudadanos”. Y en la sociedad capitalista en que vivimos, la política y economía están íntimamente relacionadas. Por eso, como indicaba el hecho teatral, también ejercemos democracia cuando elegimos los productos que consumimos. Cada vez que consumimos un producto le damos nuestro voto a la empresa que lo produce. Este poder de decisión puede ser utilizado favorable o desfavorablemente. “Un gran poder conlleva una gran responsabilidad” se oyó de fondo mientras el personaje femenino con una capa representaba un superhéroe, seguido de la frase “Soy el hombre araña” la cual desató risotadas entre todos los presentes, una forma cómica de demostrar la responsabilidad que como consumidores poseemos.

Luego de esta escena que me resultó comiquísima sobre todo por mi afición a los superhéroes -ocupando el hombre araña uno de los primeros puestos, y además por la creatividad de introducir un elemento que a simple vista no tendría nada que ver con la obra-, se presentó un juego trivial de verdadero o falso, que se basó en preguntas que denotaban la decadencia ecológica de nuestra sociedad. Me llamó especialmente la atención la pregunta: “¿Están a favor o en contra de la manipulación genética?” a lo cual los personajes respondieron: “En contra”. Luego se les preguntó: “¿Cuántos alimentos manipulados genéticamente consumieron hoy?”, ante lo cual no supieron responder y me di cuenta de que yo tampoco sabría. La cantidad de información desfavorable a nivel ambiental que los personajes oyeron, los dejó convulsionados en el piso. Después de esta desgarradora escena, la propuesta escénica volvió al formato inicial, y la representación pasó a ser reproducida mediante otro baile de símbolos, esta vez uno distinto. Un baile que me resulta difícil de describir pero que a grandes rasgos demostraba que todos los seres humanos somos iguales, independientemente de

nuestra edad, color, nación o sexo, puesto que todos morimos volviendo así a la tierra.

El hecho teatral finalizó con las miradas de ambos personajes clavadas en nosotros, los espectadores, sin parpadear. Sentí que podían ver cada movimiento. Me sentí expuesta a miradas juzgadoras que me invitaban a cambiar, generando una culpabilidad que a la vez viene aparejada de un sentimiento de poder, poder revertir la destrucción. Y las luces se apagaron.

A continuación la luz volvió y nos dejó ver la reverencia de estos magníficos actores que volvieron a transmutar a su individualismo, a sus personas propias, produciéndose así la quinta crisis comentada por Gené. Irrumpimos en aplausos, más que merecidos, para luego retirarnos. Al salir de la sala y encontrarme en el *hall* no pude evitar reparar en una frase de Eduardo Galeano que vi en un cartel colgado de la pared: “Mucha gente pequeña en lugares pequeños, haciendo cosas pequeñas puede cambiar el mundo”.

TRASHedy tiene un mensaje entrañable. La dirección de Leandro Kees, aparejada a las magistrales actuaciones de Paula Boselli y Francisco Ruiz que tuvieron la capacidad de hacernos reír y a la vez llegar hasta la parte más culpable de nuestra conciencia, resultó en una propuesta magnífica. Con respecto a la experiencia del actor, Paula me comentó:

La experiencia ahí, en cada día de función, es magnífica. La extrañas después, porque tiene que ver con el ida y vuelta con la gente, con cómo salen, cuándo se emocionan, o te encontrás con devoluciones realmente constructivas que te ayudan a crecer no solo como profesional sino que hay algo humano que te moviliza. Y yo me nutro mucho de eso, por eso estoy ligada al arte directamente.

Y no solo se nutren los actores, puesto que acontecimientos teatrales como este te ayudan a crecer como persona.

Personalmente *TRASHedy* me enseñó que sola no puedo acabar con la contaminación y violación de la tierra pero que hay cambios en mi vida que puedo realizar para ayudar, que mi poder de decidir qué consumir es una responsabilidad, y que todas mis decisiones tienen repercusiones.

La premisa de progreso se ha desvirtuado de tantas maneras que hoy en día la ligamos inconscientemente con cosas en las cuales la destrucción está implícita. ¿Podemos llamar progreso a la deforestación de una parcela para construir un centro comercial? ¿Podemos llamar progreso a la producción masiva de productos genéricos que son fabricados por niños pobres en países subdesarrollados? ¿Podemos llamar progreso a las condiciones deplorables de trabajo de las obreras textiles que producen la ropa de marca que tanto nos gusta? Creo que la respuesta es un no rotundo.

Me dices que quieres una revolución, bueno tu sabes, todos queremos cambiar el mundo. Me dices que es evolución pero tú sabes, todos queremos cambiar el mundo. Pero cuando me hablas de destrucción sabes que no puedes contar conmigo.

Me identifico con estas palabras de los Beatles. Todos queremos cambiar el mundo. Ahora es nuestra labor elegir una forma. Podemos seguir siendo partícipes de esta “revolución” que ha provocado la industrialización y violación de nuestros recursos, o bien crear nuestra propia revolución. Una que reivindique la relación pacífica del hombre con la naturaleza, que antaño estuvo presente pero no se supo apreciar. La sed del hombre por la dominación de la naturaleza acabó convirtiéndose en el estado de cosas actuales, y lamentablemente el ser humano quiere más porque para él nunca es suficiente.

Queda entonces en nosotros elegir. Por mi parte quiero que el mundo sea un lugar mejor, “pero cuando me hablas de destrucción no puedes contar conmigo”.

MÁS QUE UNA EXPERIENCIA

Sabrina Peña

En la presente exposición me propongo ampliar mi experiencia como espectadora -por primera vez en la vida- de una obra de teatro, sobre lo fascinante e interesante que es como experiencia personal y el cómo no debe perderse como un arte de expresión. La obra elegida está subsidiada por el Instituto Nacional del Teatro, que es el organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Su estreno nacional fue en el Teatro Ámbito Histrión de la ciudad de Neuquén. Se titula *TRASHedy*:

(...) busca dialogar con la audiencia, a partir de un lenguaje metafórico cargado de humor y audacia, sobre una verdad absolutamente dramática como es la destrucción sistemática de nuestros recursos naturales. (Diario *Río Negro*, 05/04/17)

El director Leandro Kees fue docente de la Universidad Folkwang de las Artes en Essen, Alemania, donde se formó en dirección y coreografía, y ha trabajado durante quince años en Europa como director y gestor cultural. Desde 2016 reside nuevamente en Neuquén y en colaboración con los artistas patagónicos Paula Boselli y Francisco Ruiz, cofundadores de Cuerpo Escénico Producciones, *TRASHedy* es el primer proyecto que nos traen a la provincia y el país. La obra tiene una trayectoria internacional. Tuvo giras en Islandia, Japón, Francia, Holanda, Corea, Alemania, India, Suiza, Italia, Austria. Y fue ganadora del premio Westwind, “Mejor obra del año”, y selección oficial en el Festival Augenblickmal de Berlín.

No sabía cómo buscar una obra de teatro por *internet*. No aparecía nada explícito, es decir, con fecha y hora. Luego de una búsqueda intensiva encontré un *link* que me llevó a una página neuquina que mostraba una agenda cultural donde básicamente te

recomienda cosas que hacer en la ciudad capital, como congresos, talleres, exhibiciones y obras teatrales entre otras. Así llegué a la recomendación de una obra de teatro que me llamó mucho la atención por el hecho de que en la descripción decía “*TRASHedy* ¡una tragicomedia ambientalista!”. Yo personalmente estoy muy interesada sobre el tema de la protección ambiental desde muy chica, así que no dudé en que era la indicada, además el día viernes 14 de abril de 2017 era una muy buena fecha ya que no iba a tener otra cosa que hacer considerando que era feriado nacional.

En la espera del gran día me daba mucha curiosidad el cómo iba a ser el lugar y mi experiencia en el teatro. Me imaginaba bastante gente, un escenario y butacas aunque mi imaginación no iba más allá de eso. Al pensar en la obra en sí, mi mente recordaba las obras de teatro que veía obligada en la escuela primaria sobre fechas importantes que apenas recuerdo hoy en día. Sinceramente no sabía qué esperar.

Mi mejor amiga, llamada Abril, se ofreció a acompañarme ya que también le interesaba ir por primera vez a un convivio teatral y no quería que yo fuese sola. Ese día decidimos encontrarnos en la casa de mis abuelos. El clima estaba lluvioso y nublado, se veía mejor para quedarse en casa durmiendo pero no iba a perderme una experiencia nueva e interesante como la que me esperaba. Vivo en la ciudad de Centenario (Neuquén) por lo que pensábamos viajar en colectivo, incluso fuimos a la parada y esperamos un buen rato. Pero al ser día feriado, como suele pasar comúnmente, los colectivos son menos en cantidad y andan a paso de tortuga. La obra empezaba a las 21:30 hs, por lo que eran 20:50 y aún no pasaba el colectivo. Yo empecé a desesperarme ya que, como tengo experiencia en viajar desde Centenario hasta Neuquén en colectivo, tengo muy en claro que tarda aproximadamente cincuenta minutos, y considerando que era probable que vaya tomándose todo su tiempo íbamos a llegar tarde. Había en la parada una chica que sé que estudia conmigo, no sé su nombre ya que nunca hablé con ella

pero la reconocí de cara. Supuse que iba a ver la misma obra. Estaba con un chico tomada de la mano quien supuse que era el novio. Luego de unos minutos de duda sobre a qué hora especulábamos que íbamos a llegar, tuvimos en claro que llegábamos tarde. Anteriormente mi tía Flavia me había ofrecido llevarnos a Neuquén pero yo le dije que nos íbamos en colectivo para no molestarla. Sin embargo, considerando los cálculos a los que llegamos con mi amiga, decidí llamar a mi tía. Como siempre es ella conmigo no tuvo problema en alcanzarnos. Más tranquilas caminamos hasta su casa, dándole tiempo a que se prepare ya que la iban a acompañar mis dos pequeños primos, Lourdes y Jeremías. Ellos iban a pasear y cenar mientras esperaban a que nosotras terminemos de ver la obra y así volver todos juntos a mi ciudad. Desde luego el viaje fue más tranquilo de lo que hubiera sido el colectivo, y mucho más divertido con las ocurrencias y payasadas de mis hermosos primos.

Al llegar al lugar, la entrada estaba escondida. Había un portón abierto donde desde afuera podías identificar un cartel el cual llamaba mucho la atención, decía TEATRO. Al entrar vi poca gente, en su mayoría parecían mayores de treinta con algunas excepciones. Me sentí un poco fuera de lugar o, se podría decir, pequeña, como cuando ves un programa de cosmología y te hacen entrar en razón sobre lo impresionantemente gigantesco que es el universo. Al entrar del lado izquierdo había un bar, con dos mozos y un *barman*, y una gran cantidad de mesas las cuales muchas estaban ocupadas por personas que charlaban. Había gente sola, amistades, parejas, adultos y jóvenes. A la derecha había sillones donde también había gente platicando. Todos juntos provocaban un bullicio molesto. La decoración del lugar era muy original y particular, estilo hindú un poco *hippie*, con muchos cuadros, jarrones, sillones con tejidos muy lindos, además de luces rojas y amarillas en algunos sectores. Todo en conjunto provocaba un ambiente relajante y cálido. Apenas entré vi una fila donde supuse

que se sacaban las entradas, donde había folletos y carteles de varias obras de teatro. El chico que nos atendió parecía cansado y no fue muy amable, además de darnos nuestras respectivas entradas nos dio un programa el cual contaba algo sobre el origen de la obra que elegimos ver. Al tener las entradas en mano teníamos que esperar hasta que anuncien que la obra iba a empezar, dijo el hombre. De a poco se fue llenando el lugar y reconocí a varios compañeros universitarios. No saludé a nadie ya que con ninguno había hablado previamente. La presencia de mis compañeros me hizo sentir mejor y ya no más un pez fuera del agua. En la espera y charlando con mi amiga entramos en razón sobre que la obra tenía que ver con el medioambiente y tal vez a ella le serviría en algo ya que está estudiando Saneamiento y Protección Ambiental. Observando a la gente noté que la chica que estaba en la parada del colectivo en Centenario había llegado con su novio, un poco bañados en la lluvia. Me llamó la atención que llegó a tiempo. Es decir que si hubiéramos esperado el colectivo no íbamos a llegar tarde como habíamos especulado con mi amiga.

Sacando mis conclusiones anticipadamente creí que toda esa gente estaba esperando para ver diferentes obras de teatro pero me di cuenta de que no era así, cuando salió de una puerta un chico anunciando que la obra iba a comenzar y toda la gente se puso a hacer la fila. Por lo tanto entendí que el bar era exclusivo para quienes iban a entrar y todos estábamos a la espera del mismo acontecimiento teatral. La fila avanzaba rápido aunque me dio el tiempo suficiente para observar los cuadros, las decoraciones de los sillones y un rincón que me llamó mucho la atención, donde había una biblioteca chiquita junto a una mesa. Me pareció hermoso y me pregunté si se podría ir a pasar tiempos de lectura libremente en aquel lugar.

A cada lado de la puerta había una persona que cortaba las entradas. Los asientos se distribuían a ambos lados de un pasillo central. Las sillas estaban ubicadas como en dos *kerkides* (escaleras

en gradas) con un *diazoma* (pasillo) al medio, comparando con los teatros en la antigua Grecia. Tomamos asiento y me sorprendió el hecho de que no había un escenario sino el piso simplemente como sustituto y en el medio, al fondo, una pantalla con proyector. Esa pantalla tenía una imagen de dos manos que construían cosas de papel y dibujaban, también hacían un gesto de espera con la cual la gente y yo nos sentimos identificados ya que estábamos esperando que todos se acomoden y que empiece la obra. Se escuchaban sonidos de agua, viento y animales salvajes. Daba la sensación de estar en una selva tropical. En un momento también se empezó a escuchar el latir de un corazón.

Una vez que estuvimos todos acomodados se apagaron las luces. Las escenas en la pantalla y el sonido empezaron a hacerse más rápidos y el corazón ya latía muy fuerte lo que me causaba una sensación de ansiedad por saber qué iba a pasar. Aparecieron dos personajes, una mujer y un hombre, que hacían sonidos y actuaban como animales exóticos. Su vestimenta, sin embargo, no era de ningún animal sino pantalones rojos, remera blanca y estaban descalzos. Mi primera sensación fue de impresión, incluso me causó algo de miedo por sus expresiones faciales y lo bien que representaban a los animales.

La pantalla no participaba en todas las escenas junto con los personajes, algunas veces estaba sola y otras permanecía apagada mientras ellos hacían lo suyo. La escenografía la armaban los mismos actores: por un momento utilizaron vasos para representar la contaminación inconsciente que causa el ser humano. También en distintas escenas utilizaron todo tipo de objetos como bicicleta, tacho de basura, escobas, sillas, entre otras. Hubo una parte que me gustó mucho cuando en la pantalla había una máquina gigante que procesaba las cosas materiales que los actores “colocaban” en ella y esa máquina nos decía de dónde eran originarias y de qué estaban hechas, también cómo afectaba la creación de esa cosa al

medio ambiente. Por ejemplo, la actriz puso una caja de leche y nos mostraba que venía de vacas muertas.

Lo que más me sorprendió de esto fue la interacción de los personajes con el público. Le pidieron el celular a un hombre y la zapatilla a una chica, lo que me causó mucha gracia porque justamente fue a mi mejor amiga. En otro momento, le pidieron a un chico que baje de la platea e ingrese a la escena para que les sostenga la bandera que estaban utilizando para protestar. Fueron partes muy particulares por la interacción entre la pantalla, los personajes y el público. Algo fuera de lo común para mí fue cómo se rompió esa separación que se crea entre ellos, los personajes, y los espectadores. Se mezclaron dos lugares que tenían su lugar, su rol y su trabajo específico. Al ocurrir esto, uno tiende a sentirse desconcertado y parece que nada está ocupando su lugar. Pero la escena siguió teniendo sentido y se llegó a algo. Los personajes llevaron todo por un camino por el cual los espectadores los debíamos seguir. Algo muy impactante y sorprendente fue que en la mitad de la trama los personajes trajeron dos sillas, se sentaron y se pusieron a platicar de cómo iban a continuar actuando, y discutieron sobre varias cosas. No hablaban ellos, era una grabación de sus voces. Fue otra escena desconcertante e interesante. Era como si se hubieran quedado sin ideas y se pusieran a pensar qué más agregar o adónde querían llegar con todo esto. Yo creo que quisieron decir que no hay un fin que darle a esta obra de teatro. Ya nos mostraron la mayoría de las cosas que le están ocurriendo a nuestro mundo, y lo inconscientes que podemos ser los seres humanos. El final del encuentro convivial queda en cada uno, si vamos a ser más conscientes o vamos a dejar que el planeta se caiga a pedazos.

Durante todo el acontecimiento teatral, los actores no hablaron; actuaban con su cuerpo y sus gestos faciales. En el momento en que detuvieron la acción dramática y se pusieron a platicar, desde la grabación reconocí sus voces aunque no sabía si

eran las de ellos, al decir verdad. Para el teatro trágico antiguo esta escena sería una peripecia, cuando repentinamente ocurre algo que nos deja desconcertados y cambia el rumbo de la obra: “la peripecia es un cambio de un estado de cosas a su opuesto” (*Poética*, Aristóteles). Uno no se imagina que de un momento a otro se van a sentar y van a debatir sobre otro tema -el del quehacer escénico-, primero porque no habían utilizado sus voces durante el desarrollo de la trama, y segundo porque no es habitual la reflexión sobre el teatro dentro del mismo espacio de ficción.

En una escena los personajes eran protestantes luchando en contra de la contaminación y dando mensajes de esperanza para el planeta, diciendo que no todo está perdido, que todos podemos hacer algo para salvar el planeta. Pero luego en un momento el personaje masculino grita y dice que está harto, que no vale la pena luchar, y empieza a “contaminar el mundo”. Esto provoca que el personaje femenino entre en pánico y quiera convencerlo de que se ponga la remera y sigan marchando a favor del planeta. Me pareció importante personalmente ya que hay que concientizar sobre las cosas importantes y no dar por hecho todo.

Otra parte que me gustó mucho aunque me entristeció fue cuando representaban lo hipnotizados, dependientes y controlados que nos tiene la tecnología hoy en día. En esta parte la mujer estaba todo el tiempo viendo programas televisivos hasta llegar a un punto culminante. Una escena parecida hicieron con los teléfonos celulares.

El final fue una coreografía que sintetizaba todo lo que habían representado antes, la cual repitieron varias veces y a medida que avanzaban parecía que la hacían más cansados, obviamente esa era la intención. La escena de la coreografía era muy expresiva. A los espectadores nos captó la atención de una forma excepcional gracias a la buena expresión corporal y facial de los actores, haciéndonos hacer el necesario esfuerzo para interpretar cada movimiento. A esas posibilidades expresivas del

actor y a esa capacidad receptiva del público las van a llamar Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, “los lenguajes no verbales”. No podías dejar de mirar porque cada movimiento era importante. Aquí se manifiesta en claro el lenguaje no verbal aunque se ve reflejado en casi toda la obra.

No está tanto en juego el valor estético del proyecto realizado, como el efecto que produce en el público y en el mismo performer; es decir, la forma en que la obra se integra a la vida y manipula el cuerpo y el espacio. (*Los lenguajes no verbales*, 1997)

Estas palabras reflejan a la perfección el trabajo realizado en esta propuesta escénica. La sencillez de dos actores sin vestuarios, cambiantes, utilizando materiales básicos, usando únicamente el lenguaje corporal y no verbal, logran llevar al público más o menos adonde se proponen, mínimamente causándoles una risa o que queden impresionados. ¡Un profesionalismo increíble...!

Me gustó mucho la obra ya que no había que seguir un relato para entender, sino más bien representaban a través de imágenes. En muchas de ellas me sentía identificada y también en algunas sentía empatía con lo que hago diariamente. Me hizo cuestionarme a mí misma sobre lo que hago y lo que pasa alrededor de mí y en el mundo.

En clase con mis compañeros discutíamos si la obra nos había transmitido algo o si habíamos entendido. En lo personal no sé si me enseñó algo, pero sí me dejó pensando y me hizo recapacitar sobre varias cosas como por ejemplo en el tiempo que dedico a la tecnología, y en lo inconsciente que soy a veces respecto del cuidado del medioambiente.

Ver *TRASHedy* fue como un viaje en el que en cada parada te mostraban algo diferente pero que al mismo tiempo todo estaba relacionado. Los actores representaban tan bien las escenas que no podías dejar de prestarles atención. Sus actuaciones en conjunto

con las luces, los sonidos y la pantalla estaban tan bien coordinadas que imagino el esfuerzo y la cantidad de ensayo que han tenido. En el momento no fui consciente de ello pero ahora que lo pienso me doy cuenta. Ellos están horas, dedican días ensayando todo eso para luego presentarlo durante una hora y media, para mostrarlo a un público con el objetivo, tal vez, de que se lleven algo, una escena, un sentimiento, una risa o simplemente un buen rato.

El esfuerzo fue no solo de los actores, que son quienes vemos en escena, sino también de quienes están detrás. Lo bien que salió todo se hizo notar. Fue más que una experiencia, fue descubrir un mundo nuevo para mí. Fue una experiencia muy linda que me gustaría volver a experimentar, tanto con obras como *TRASHedy* como con otras diferentes.

Finalmente me queda decir que el hecho teatral se suma a mi admiración por el arte. Cada forma de expresión es un arte y es digna de ser admirada por todos.

FUENTES DE CONSULTA

<http://inteatro.gob.ar/Institucional>

<http://www.ciudaddeneuquen.gob.ar/cultura/category/ambito-histrion/>

<https://www.facebook.com/events/829639693850024/>

<https://www.youtube.com/watch?v=lt66xJ9y9xo&feature=youtu.be>

SOBRE EL TEATRO Y LA EXPERIENCIA TEATRAL

Sabrina Pérez

Ámbito Histrión es un teatro ubicado en la zona céntrica de Neuquén capital en la calle Chubut 240. La entrada es poco vistosa debido a que se halla muy al fondo del predio con el que comparte terreno, sin embargo esto no le quita esa sensación de calidez y ese tono artístico por demás que termina arrastrándote a una vivencia enteramente única.

En tanto se observa el umbral principal se distingue una puerta vidriada de doble hoja que da entrada a un bar-confitería muy pintoresco, sencillo, con alrededor de quince mesas negras ubicadas del lado izquierdo de la entrada, también una barra con todo lo necesario justo en el centro del espacio y una decoración con cuadros espléndidos, en todas las paredes, de dos o tres artistas diferentes. A la derecha, se encuentra la taquilla donde se abona el dinero y se le entrega a los espectadores el boleto para la obra. Al costado se ve un pasillo angosto y corto que lleva a una puerta perteneciente al vestidor o tras de escena. Justo frente de la puerta de ingreso se halla dispuesta la puerta de salida de emergencia del teatro, y sobre la misma pared, pero del lado contrario, el ingreso a un pasillo no muy extenso que lleva tanto a la entrada del teatro, ubicada sobre la pared derecha del pasillo, como a los sanitarios dispuestos al fondo de este. Sobre el pasillo se puede inferir que se encuentra la sala de iluminación y sonido, que cuenta con un proyector entre otras cosas. Por último, junto a la entrada del pasillo se encuentra un pequeño librero con varios ejemplares para lectura de los comensales de la confitería.

En tanto se ingresa al ámbito teatral se puede ver el escenario al mismo nivel que el pasillo entre las gradas. En cambio estas se encuentran en un escalonado conveniente para poder disfrutar de la escena sin obstáculos visuales desde la platea, y detrás se encuentra la cabina antes mencionada. El ancho de todo

el teatro es aproximadamente de quince metros, mientras que el largo, de unos cincuenta metros o más. En el fondo del espacio escénico se encuentra una puerta dispuesta sobre la misma pared que sería la salida de emergencia que conduce al vestidor o tras de escena.

Comparado con otros teatros a los que asistí, *Ámbito Histrión* es pequeño pero no por ello menos eficaz en el rol que desempeña. Las paredes de todo el lugar, el piso, las gradas, incluso los telones y el techo son de color negro, excepto las sillas, de color rojo intenso. La iluminación es variada, está puesta en el techo -sobre el inicio del escenario- y en cuanto al rendimiento y efecto visual cumple con su cometido. Respecto a la acústica o el sonido puede decirse que, debido a las condiciones mismas del teatro y su acotado espacio, es funcionalmente adecuada y aporta a esa sensación de calidez acogedora que impregna todo el ámbito en general.

Un punto importante para mostrar son las líneas rectas de todo el teatro. Absolutamente todo -excepto por las sillas de las gradas- es rectangular, sin decoraciones pomposas o llamativas lo que ayuda a la mirada a no perderse en detalles que no sean de la representación.

Expectativas y experiencia

Si bien había asistido a una obra de teatro con anterioridad, no tenía una idea sólida o esperanza alguna respecto de cómo sería mi nueva experiencia teatral. Intenté resguardar cualquier tipo de prejuicio y dejar que el hecho escénico hable en sus propios términos, que transmita desde su perspectiva artística y con su propio lenguaje a un yo completamente vacío pero predisuesto a inferir y reponer en las referencias o diálogos intertextuales. En cierta medida debido al programa de mano -esa suerte de sinopsis con la que el espectador asiste, que menciona mucho y, a su vez, muy poco en el caso de *TRASHedy*- podría afirmar que se conforma

un preconcepción del contenido y de la temática a representar. Dicho lo anterior, esto permite al público sorprenderse con la forma de representación durante el acontecimiento teatral.

Desde un comienzo la propuesta escénica logró cautivar a todo el público, con ese encuadre minimalista en concordancia con el tema aparente -la contaminación y el impacto del hombre a nivel ambiental-, y una primera escena sumamente sutil ya sea desde la iluminación, la coreografía y la escenografía. En el transcurso, mientras se desarrollaba cada vez con mayor detalle el tema, el contenido y los elementos utilizados fueron más abundantes, como también hubo alternancia entre escenas que iban desde un simple diálogo entre ellos -los actores- y situaciones con únicamente la proyección de distintas secuencias de animación en una pantalla blanca, que daban pie a otro momento de la historia relatada.

Los actores, que eran dos, interactuaban de manera medianamente constante con el público y los hacían partícipe de un diálogo que iba desde solicitarle como préstamo algún objeto, hasta hacerlos parte de la escena o simplemente arrojar alguna cosa que debían compartir. Aquí se presenta un elemento interesante que le proporciona dinamismo a la escena y a los espectadores que, de estar estáticos como simples veedores de lo que sucede en el medio escénico, son invitados a participar dentro de este. Hablo de “la ruptura de la cuarta pared”, “pared” que separa el ámbito escénico donde los actores se encuentran protegidos y actúan sin reparar en el público.

Otro momento en el que percibí esa ruptura fue cuando el personaje femenino se quedó observándonos, produciendo un efecto de tensión en el público, y tal era la energía que desprendía todo su cuerpo en ese instante que logró producirme una fuerte incomodidad.

Ese gesto que acompañaba a otros -vistos durante el desarrollo de la trama, por parte de ambos personajes, pero con menor énfasis y tiempo en escena de modo que no alcanzaban a

romper la cuarta pared- constituía, a mi parecer, un recurso de actuación de lo que era un personaje indefinido por el contexto o la caracterización, e inclusive su propia construcción en escena. En otras palabras, ese “gesto original” que requiere ser descifrado por el espectador está ligado a la figura del personaje que, escena tras escena, adopta una forma distinta apoyándose en un marco discursivo que, en menor o mayor medida, lo define momentáneamente.

La intensidad de la interpretación de esos personajes que mutaban a lo largo de la trama, era contagiosa y a su vez humorística aunque cargada de esa ironía dramática en pequeñas dosis, lo que te permitía adoptar dos posturas ante la escena: una crítica y otra relajada, dadas en simultáneo o alternadas, produciendo la sensación de un oleaje de emociones. Esto me incita a desarrollar una comparación entre esta obra moderna -y su entramado ideológico- y la función catártica y conmovedora de la tragedia griega, que como dice Charles Segal:

La tragedia griega define de nuevo el papel del espectador. En vez del deleite o *terpsis* del recitado épico o de la actuación coral, la tragedia implica a su público en una tensión entre el esperado placer de asistir a un espectáculo trabajado en sus más mínimos detalles y el dolor que sus contenidos nos producen. Aquí y allá los propios trágicos llaman la atención sobre esta contradicción, la *paradoja trágica* que consiste en encontrar placer en el sufrimiento. (1995:232-233)

TRASHedy invita al espectador a presenciar imágenes profundamente atroces detrás de escenas representadas con colores vivaces, sonidos sutiles y a veces estridentes, y actuaciones ridículamente irónicas. Es en esencia una “tragedia griega moderna”.

Si bien durante la obra experimenté diversas sensaciones y emociones, debo recalcar que en su mayoría estuve completamente

perpleja, tiesa y expectante. Todo era posible de esperarse y cualquier situación me sorprendía. Aunque en su modo representativo esta obra no tenga en absoluto un parecido estético con la tragedia griega antigua y lo que se conoce sobre su puesta en escena, sin embargo pude identificar ciertos elementos que remitían continuamente a aquella práctica teatral. Uno de ellos, que resulta muy visible en el clímax de la acción dramática, es el conflicto entre valores opuestos, si bien esos valores no son discutidos retóricamente ni mediante largos discursos. Este clímax se genera en un momento de histeria compartida entre los actores y los espectadores. Los actores intentan con su mayor esfuerzo captar la atención del público en una situación caótica, mostrando la teatralidad en una intensa explosión de usos recursivos: por una parte hay una sucesión incesante de mensajes escritos con frases inspiradoras y de aliento acerca de la forma de revertir el tema planteado y, por otra, una composición musical con canto que articula una contraposición negativa y pesimista alentando al consumismo, la contaminación y la imposibilidad del cambio. Mientras uno gritaba las frases a viva voz intentando convencer al público de que existía el remedio, el otro cantaba y bailaba produciendo confusión sensorial, insertando subliminalmente ese gran cuestionamiento que la trama venía hilando: ¿Qué hacer cuando ya no hay modo de revertir nuestras acciones? ¿Acaso tenemos oportunidad de hacer algo por más mínimo que fuera? ¿Si tan difícil es iniciar el cambio, no es más factible no hacer nada? Ambos personajes luchan por permanecer y quitar al otro de escena hasta que el cansancio los derrota. Ambas visiones del problema se agotan hasta que el silencio se apodera de la sala, invitando a la adhesión de una u otra premisa.

En términos más generales, la progresión del Hombre-humanidad que muestra la pieza representada fue sumamente sugerente durante todo el hecho teatral, haciendo hincapié en esa transformación global que promovió al consumismo como única

manera de obtención del lujo y la comodidad dentro de un sistema capitalista. No obstante, esto es mera especulación e inferencia de mi parte como espectadora.

En este sentido, por un lado, era evidente que el hecho teatral intentaba mostrar algo real que nos atraviesa como seres humanos pero, por otro, se convertía en un juicio de valores donde la relación entre el espectador y la escena estaría en riesgo si el hilo dramático se tensara hasta cortarse. Por ello, las intervenciones de humor y de absurdos o ridiculeces, insertadas en diferentes niveles, permitían que el contenido fluyera y no se estancara dentro de un cuadro de seriedad sofocante. Esto se debe a que no se trata de una conferencia ni un seminario ecologista sino de una representación de la evolución histórica del hombre -como único ser vivo contaminante del planeta- que pone en evidencia la idea de “hacer una obra sobre tratar de hacer una obra sobre el tema”.

Esto se evidencia en una de las últimas escenas cuando ambos actores/personajes se sientan a conversar y se preguntan si resultó hasta el momento todo lo que han mostrado en el desarrollo de la pieza, si sería necesario buscar otra forma u otro medio para transmitir lo que desde un principio querían, si lograron plantar en las mentes de los espectadores la totalidad de sus ideas. Da la impresión de que la voz del autor se filtra y se apropian de ella, y por un momento ellos son los autores de todo lo que presenciamos. Y se conforman con el hecho de haber intentado desarrollar el tema, sin forzar al espectador a sentirse juzgado aunque dejan a criterio propio “hacer o no hacer”. Y terminan la obra como comenzó, con una coreografía con las manos y la música que dan una sensación de reconciliación y de serenidad como si todo volviera a su lugar.

Como momento culminante tras la finalización de la obra y la salida del teatro, puede decirse que el remanente de mi experiencia teatral es la reflexión sobre nuestra existencia y la de

otros seres vivos que se ven irreversiblemente afectados por la acción violenta del ser humano contra el ecosistema en búsqueda de materia prima y, por ende, la metamorfosis de esta en materialidad de uso cotidiano dentro del mundo civilizado.

En este punto puedo afirmar que el hecho escénico en su totalidad provoca una gran *anagnórisis*, no en los personajes y sus acciones como es definida originalmente en la *Poética*, sino en nosotros los espectadores. Respecto a esto Aristóteles menciona:

El *reconocimiento* [anagnórisis] es, como la misma palabra indica un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna. (Capítulo XI)

Entonces la representación de nuestra historia como género humano en relación con el medio ambiente, nos empuja a reconocer el lugar que ocupamos en el ecosistema, nos despierta y logra intimar la conciencia sobre ese hecho que día a día llevamos a cabo inconscientemente: reconocemos la verdad de la vida que llevamos, de la vida que quitamos a otros y de lo perverso de nuestra naturaleza “civilizada”. La ironía se convierte en una verdad indiscutible. De quien nos reímos no es de esos personajes que rompen la cuarta pared invitándonos a formar parte de esa fábula dicromática al momento de representar. En verdad nos reímos de todos aquellos que atentan contra nuestro mundo y su equilibrio natural, en consecuencia, nos reímos de nosotros mismos por ser cómplices ignotos de aquella realidad.

Descripción del cuerpo escénico

La dirección de *TRASHedy* va de la mano de Leandro Kees, y los intérpretes son Francisco Ruiz y Paula Boselli, producida por el Cuerpo Escénico Producciones. El encargado de operar video, luces y sonido es Santiago Aza Sena, mientras que la fotografía está hecha

por Nicolás Maiolo, por otro lado la asistencia técnica está bajo Bárbara Traves Morán. Quien diseña y grafica las animaciones proyectadas y los elementos utilizados es Galia Guerrero.

Entrando en una enumeración de los elementos utilizados en la escena pude identificar el vestuario simple: remeras blancas y pantalones largos rojos, sin calzado. Esas remeras eran cambiadas en algunas escenas agregándoles frases escritas en negro. En primera instancia, usaban como fondo de proyección una pantalla con la que interactuaban casi en todas las escenas.

Entre los objetos: vasos plásticos rojos y blancos de un mismo tamaño, y uno considerablemente más grande de color rojo; teléfonos celulares que hicieron un acercamiento a la actualidad; carteles con frases motivacionales, hechos de papel, tela o cartón y confeti blanco; una valija negra con casi todas las cosas que fueron usadas en la obra; una especie de tacho de basura estilo europeo (sin enrejado), en el que pusieron una bolsa de consorcio roja y en la que introdujeron los elementos pedidos al público (una zapatilla y un celular, también usaron un pantalón que era del personaje masculino); una bicicleta, un micrófono, un par de sillas rojas iguales a las de las gradas y unas manzanas verdes (una fue compartida con el público y la otra, utilizada por el personaje femenino).

Para finalizar, el peinado de la actriz era una cola de caballo simple. El actor lucía solamente su corte de cabello, y el maquillaje era inexistente a simple vista.

Algo a destacar era el uso acotado del escenario, quizá eran solo diez metros. Procuraron ubicarse lo más cerca posible del público debido a las coreografías antes mencionadas hechas con sus manos -que consistían en movimientos que imitaban, en sintonía con la música, algunas figuras animales y otros movimientos que no supe identificar su significado específico- y la impecable gesticulación de sus rostros que desde un principio configuró parte de la identidad de los personajes que, a pesar de su indefinición y

homogeneidad, fue uno de los recursos que perduró como medio interpretativo.

Entrevista a Leandro Kees

¿Cómo surge la idea de representar el tema principal de la obra? ¿Qué objetivo tiene? Leandro, ¿cuál es para vos el tema principal de la obra? Esto de mostrar de algún modo el proceso en el que el hombre fue batallando con la naturaleza pero a la vez destruyéndola, el impacto de este sobre la naturaleza, sin ningún reparo, sin que le interese en realidad. Yo creo que la obra refleja el decir: “Che, date cuenta. Sé consciente de cómo vamos arrastrando detrás de este supuesto progreso a la naturaleza y la dejamos completamente desolada”.

Leandro: Para nosotros el tema de la obra fue cómo uno como artista trata de relacionarse con un tema que en el momento es importante, aunque no sepa cómo. Entonces, por eso la obra empieza con el tema pero después, al rato, “se da vuelta la tortilla” y se trata de esos dos personajes tratando de hacer una pieza. Tiene como un meta-nivel que es el del autor que de repente aparece en primera persona en el medio de la trama, y en verdad aunque parece ser una obra sobre el tema, en realidad, es una obra sobre tratar de hacer una obra sobre el tema. Eso se vuelve súper evidente a la mitad. Para nosotros el tema es ese, es tratar de escenificar el hecho de tratar, de no saber cómo y tratarlo igual, y que las miles de preguntas no te frenen y de todos modos seguir. Esto de cómo te relacionás con hechos que son nuevos, es muy interesante porque no existe literatura dramática sobre esto, entonces no hay un Chéjov que puedas poner en el escenario para representar esto. El hecho es no estar munido de las herramientas necesarias y, sin embargo, enfrentar un tema que te parece que tiene que ser puesto en escena.

Bueno, ahora abordamos en lo que uno ve, el recurso que se utiliza para llevar a escena el tema. ¿Cuáles serían esos recursos y cómo a su vez van estructurando la obra? ¿Cuál sería el inicio a la hora de plantearse el “qué hacer y cómo”?

Leandro: En general es bueno comenzar aclarando un par de cosas respecto de mi biografía. Empecé estudiando cine, del cine me pasé al teatro, del teatro a la danza y de la danza a la música electrónica. Entonces en estos procesos de aprendizaje de estas diferentes disciplinas tuve, casi sin querer, una formación interdisciplinaria que no existe. Por esto, los recursos en verdad dependen del tema y del grupo de gente con el que estoy trabajando: si trabajo con dos actores, con dos bailarines, con dos músicos, con dos videastas, por ejemplo. El formato en general muchas veces es secundario, lo primero es el tema. Sobre todo una parte de mi trabajo está muy ligada a la dramaturgia escénica que es diferente a la dramaturgia escrita, y a veces de vez en cuando hago una obra como más disciplinar como por ejemplo, si querés trabajar sobre la danza, trabajás a partir del movimiento y demás independientemente del tema. Pero el proceso de llegar a los medios que lo componen fue el que se presentó en el momento. Con otro grupo de artistas hubiera sido otra pieza. Porque la creé con un actor, una bailarina y un artista de video que trabaja con sonido, dio este coctel. Si la manifestación tiene que ver con escribir o con pintar o con filmar o con moverte o con hablar, la materialización de la obra es posterior al proceso de creación interno de esta. Para responder a la pregunta de cómo llego al medio, es accidental, para ser más exacto es circunstancial.

Otro tema, más cercano a los “personajes”. Como soy estudiante de letras no estoy familiarizada con la terminología. Noté que no son personajes construidos a los que vos le des una identidad y con los que puedas compararte o ver como un igual.

Leandro: Claro, no, no tienen género de hecho. Hemos presentado la obra con dos mujeres, dos hombres, porque trabajo

en general con exageraciones de uno mismo, sin tener el grado de biografía quizá que tiene el *stand-up* que es donde tu vida es el sujeto de la obra en la mayoría de los casos del género. Pero no es una construcción de personaje; es un estado escénico donde las cosas que estoy haciendo las hago desde mí y no estoy haciendo un retrato del personaje, lo cual hace que uno vaya directo al tema y no al personaje. Ni la poética ni la relación del personaje te detienen. De hecho muchas veces es el mismo personaje multiplicado en dos. En la mayoría de la pieza es el mismo salvo por momentos en los que se desdobra. Pero es casi un unipersonal hecho por dos cuerpos.

Algo que llamó mucho mi atención, ¿por qué rojo y blanco?

Leandro: ¿Qué colores asociás con el rojo y blanco?

Por un lado, la pulcritud y la pureza, por otro, lo sanguinario e iracundo.

Leandro: Bueno, es la sangre y es el cielo pero también es Coca-Cola, también es Marlboro, tal vez es la cinta bicolor puesta cuando hay un accidente. Son colores que tienen una simbología bastante cargada y creo que la idea inicial fue Coca-Cola en su momento, pero después empezamos a ver que las publicidades de Marlboro ahora están más marcadas por estas leyes. Gracias a Dios, las cintas... acá no sé si se usan tanto, porque esta pieza la creamos en Alemania. Viví quince años allá, acabo de volver. Esta cinta es utilizada cuando hay construcciones, entonces, salió de ahí. Y por la idea de tener una estética pregnante.

Respecto a todo lo que se halla en escena observé que es muy simple y la vez muy sugerente. Todo tiene que estar ahí (los útiles y demás) porque cumple una función y un rol, ¿lo que se buscaba era eso precisamente?

Leandro: Eso tiene este poder simbólico que decís, pero tiene también como una cuestión filosófica personal de usar solamente lo mínimo e indispensable y el convencimiento absoluto

de que la calidad artística no tiene tanto que ver con la cantidad de recursos, porque muchas veces ves obras que contienen mucha gente, mucha escenografía y mucha música. Es como el espacio en blanco necesario entre párrafo y párrafo o quitar una verborragia de adjetivos cuando no es necesaria. Tiene mucho que ver con la funcionalidad porque es una obra que está pensada para girar, para hacer giras. De hecho, la acabo de reponer en Argentina pero esta pieza se tradujo a seis u ocho idiomas y se hicieron más de ciento cincuenta funciones en japonés, coreano, alemán, holandés, irlandés, francés, inglés, entre otros. Si te fijás, los actores nunca hablan, y eso tuvo que ver con el hecho de que yo vivía en Alemania y siempre dije: “No quiero hacer una obra que mi familia no pueda ver”. Por tanto elegí crear una obra, pero renunciar al idioma no podía. No quería renunciar al idioma porque me parece una herramienta más que está bueno usarla, o sea, hay teatro sin lenguaje que es excelente pero no quería renunciar a eso, entonces, puse el lenguaje en forma de signo, en forma de textos hablados. En Alemania la hice mucho tiempo. Estuve en escena, entonces, te aprendés el texto en coreano. Lo repetís aunque no comprendás lo que significa y el público igual se identifica con eso (la mímica del lenguaje). Esa misma funcionalidad que está en el lenguaje también estuvo en esta pieza, que es como la número cincuenta que he hecho, y no es grato andar demasiado cargado en la gira o tener una escenografía de madera. Es horrible y no me gusta cargar con tantas cosas. Por eso toda la obra entra en una valija de ese tamaño (*Señala una valija grande de viaje que había detrás.*). Y esa es toda la obra, además de una carpeta de tamaño oficio. Entonces en Alemania y Europa nos íbamos de gira en tren, con la valija y el bolso. He hecho obras con sofás y otros elementos de gran tamaño, y lo considero un “suicidio artístico” porque no podés sacarlos del teatro y para transportarlos tenés que andar con remolque. Es incómodo. La funcionalidad fue un gran determinante para la cantidad de recursos escenográficos, sumada a la estética.

Bueno, algo que se destaca a primera vista es ese humor irónico. ¿Era eso lo que se pretendía?

Leandro: Sí, sí, por supuesto. Obviamente no había intención de que sea una obra dramática.

Lógicamente es esto de que ambos seres representados en la obra, en realidad, terminan reflejándose de alguna manera y, finalmente, uno se ríe de sí mismo.

Leandro: Si, es un tema que se puede poner muy dramático, rápido, porque es un tema muy delicado. Sería como hacer una pieza sobre el maltrato animal y la relación con la industria comestible. A ninguna persona le gusta que le recuerden que están matando un animal para saborear algo rico, sin embargo, como hecho es terrible, pero, a nadie le gusta que le recuerden que está haciendo algo mal. Y te pone como autor en una posición pésima, tener un dedo moral, porque no existe persona a la cual le agrade que le den cátedra y mucho menos en un teatro. Entonces, como es un tema difícil que denota la práctica que estamos haciendo, que es contraproducente, es muy fácil tener la sensación de que le estás diciendo al público “esto está mal”, con el dedo, y que el público sienta que viene un “boludo” -perdón el lenguaje-, que viene con un aire de superioridad a decirte tal o cual cosa. Y esto se debe a que siempre denunciar algo implica que vos lo sabés mejor y no es una posición democráticamente interesante o al menos en escena no es una buena estrategia. Por ello el humor relaja y, como es un tema dramático, plantearlo dentro de ese cuadro sería como agarrar una hamburguesa y ponerle arriba crema de leche. Es demasiado. Y el humor es una manera de relajar la carga emocional y poderse enfocar en el contenido. Porque el contenido te deja serio, y el humor es como que no te permite caer en sentimientos de culpa o demás. Porque la idea es asociar el tema con un sentimiento positivo y que tiene que ver con una postura personal en cuanto al arte, que no es una herramienta de auto-expresión sino que es una herramienta de comunicación. Entonces es como una postura

también de una definición personal de la práctica artística que lleva a este tipo de propuesta.

Bueno, como para ir terminando, ¿hay un motivo detrás de la decisión de romper todo el tiempo con esta “cuarta pared”? ¿Cuál es el motivo principal?

Leandro: Ese motivo es que como público normalmente me aburro muchísimo cuando voy al teatro (*Risas.*). Como creador estoy muy curioso de qué le pasa al público y de tan curioso lo mirás también. Y porque para mí en el teatro los quiero meter. No quiero dejarlos como “Miren lo que yo hago” sino que “Estoy con ustedes y fíjate que si hablás te voy a responder, te estoy escuchando”. Es como una actitud de escucha porque el público no hace nada pero vos tenés la sensación de que están dialogando con vos y en este caso de hecho lo están haciendo. Pienso que el hecho de hablarle al público tiene un formato que humanamente es parecido al diálogo. Y hacer algo fuera del público con una cuarta pared es un formato expositivo, y la situación expositiva los pone en una recepción pasiva. Como una clase donde uno va y escucha al docente, trabajás y la clase está buena, y eso te da la ilusión de que sos parte de un diálogo aunque realmente no lo sea porque, más que comer una manzana o sostener un par de carteles, el espectador no hace mucho. Son un par de gestos muy chiquititos. Y esto lo trabajo mucho con los intérpretes, esto de la escucha del público. No es solo hago que hablo con ellos y en realidad le hablo a la pared, sino esto de mirar a la cara a la gente. Y... los actores normalmente no están acostumbrados. Estos chicos en realidad son bailarines. El perfil de la obra es muy delicado. No es una obra ni para bailarín ni para actor, porque un actor se siente muy desnudo dentro de la pieza porque no tiene de dónde agarrarse. No hay personaje, sos vos. A veces es más fácil hacer estas cosas con bailarines porque tienen menos estructuras y están más vulnerables porque no saben construir personajes para desaparecer, son ellos, y no todo bailarín entra en este nivel de trabajo en la búsqueda.

Sí, supongo que es algo muy personal.

Leandro: Sí. Hay que tener un interés muy específico, dentro de las artes escénicas, de hacer algún tipo de investigación. Gracias a Dios encontré muy buenos intérpretes y, de hecho, estoy súper contento.

Si me permitís, te voy a decir que personalmente lo disfruté muchísimo. Algo que me quedó muy grabado fue cuando la intérprete se quedó observando al público.

Leandro: ¿En qué parte, recordás más o menos? Principio, mitad, llegando al final?

Si mal no recuerdo fue casi en la mitad. Y estaba ahí, tiesa, fulminándonos con la mirada, esperando algún movimiento o comentario para seguirlo con los ojos y uno se queda en ese momento como “Ah, qué miedo” (Risas.). Te pone en esa situación de incomodidad, de inquietud y uno se pregunta por qué.

Leandro: Y... Te saca de la zona de *comfort* como público, un poquito.

Sí, eso me pareció fantástico. Esos pequeños detalles hicieron que saliera de la obra muy sorprendida. Realmente me encantó.

Leandro: Yo, a nivel personal, te digo honestamente que me fui de Neuquén en el '97 al IUPA, que era INSA en ese momento, y de ahí a la Escuela Nacional de Teatro de Buenos Aires y de ahí a Alemania. Estuve como veinte años afuera de la provincia, y hasta el año pasado estuve trabajando en Alemania. Me vine porque tenía ganas de vivir en mi cultura, tenía ganas de vivir en mi idioma. Fueron quince años de no hablar español, un montón de cosas que... Decía unas conjugaciones de verbos muy chistosas. Hay cosas que si no hablaste quince años se te mezclan. Me pasó de ir a comprar un “vaquero” y que me digan que no se le decía más así, que eran *jeans*. En veinte años el lenguaje cambia, y así muchas otras cosas.

Y en este proceso de tener una compañía alemana con gente formada en altas universidades de allá que tienen un nivel muy desarrollado, no sabía si iba a encontrar un equipo equivalente en Neuquén. Venía como muy “mimado”, acostumbrado a trabajar con gente muy efectiva, y encontré un grupo igual, o sea, los chicos son buenísimos. Y hay dos técnicos que laburan con nosotros porque técnicamente (el trabajo) es muy difícil y las únicas dos personas que pueden hacer esto están acá. Porque tenés que trabajar con un programa de video muy complejo, video en vivo, y están con una mano en la consola de luces y con la otra en la computadora. También está esto de que son chicos jóvenes a los que se les facilita el aprendizaje de este tipo de cosas.

Y... encontré un equipo de trabajo que siento que no extraño Colonia que era la ciudad donde vivía en Alemania. Artísticamente, a nivel de subsidios culturales, de infraestructuras y demás, no hablemos pero la calidad artística no la hace todo eso. Uno puede ir a un teatro magnífico y que la obra sea muy mala. Entonces eso fue muy satisfactorio, haber podido encontrar un material artístico absolutamente equivalente. Colonia es una ciudad muy grande con cuatro millones de habitantes y con mucho más teatro (algunos más grandes que el Colón), y venirme acá y encontrarme el nivel de calidad artístico-humano fue... guau.

BIBLIOGRAFIA

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

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. Buenos Aires: CELCIT.

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

SEGAL, Charles (1995). “El espectador y el oyente”, en VERNANT, Jean Pierre (Ed.). *El hombre griego*. Madrid: Alianza.

SINNOT, Eduardo (Tr.) (2004). *Aristóteles. Poética*. Buenos Aires: Colihue.

UNA EXPERIENCIA DE REFLEXIÓN A TRAVÉS DE LA RISA

Vanina Yacante

A los fines de analizar el acontecimiento teatral desde la perspectiva del teatro neuquino escogí *TRASHedy* representada en el Teatro Ámbito Histrión de la capital neuquina, de la mano de la productora Cuerpo Escénico Producciones.

Al iniciar la búsqueda de una obra local para realizar la presente ponencia, descubrí que desconocía muchas de las salas teatrales de mi ciudad. Al investigar en *internet* las diferentes propuestas en cartelera durante los próximos meses en Neuquén, *TRASHedy* llamó mi atención, en principio por la relación del nombre de la obra con la tragedia griega, principal tema de estudio de la presente materia de Literatura Griega Antigua. Al indagar sobre la temática de la obra, definida por sus productores como una “tragicomedia ambientalista”, comprendí que el nombre proviene de un juego de palabras entre *trash*, basura en inglés, y *tragedy*, tragedia en el mismo idioma. La descripción del argumento plasmada por sus creadores confirmó esta idea, al referir que:

(...) busca dialogar con la audiencia, a partir de un lenguaje metafórico cargado de humor y audacia, sobre una realidad absolutamente dramática como es la destrucción sistemática de nuestros recursos naturales.

Me pareció un tópico muy interesante y me intrigó cómo se desarrollaría la trama.

También investigué sobre el Ámbito Histrión. Descubrí que fue inaugurado en abril de 2007 y cuenta con 150 localidades. Además busqué la definición de la palabra *histrión*, y aprendí que proviene del latín, *histrion*, donde los *histriones* eran los actores/prestidigitadores/acróbatas o cualquiera otra persona, que participaban disfrazados para divertir al público. Otro significado

del término es el de “persona que se expresa con la afectación o exageración propia de un actor teatral”. (RAE)

Sin saberlo, el día que asistí al teatro era la función estreno a nivel nacional. En la boletería nos entregaron un folleto con información sobre la obra y la productora. De esta forma supe que *TRASHedy* tiene trayectoria internacional dirigida por Leandro Kees, producida originalmente en Alemania, y cuya versión argentina fue realizada en colaboración con los artistas patagónicos Paula Boselli y Francisco Ruiz, cofundadores de Cuerpo Escénico Producciones. Cuenta además con un subsidio del Instituto Nacional del Teatro.

Durante el ingreso a la sala observé que el escenario contaba con una pantalla en la que se proyectaban imágenes, las cuales tuvieron relación con el desarrollo de la trama teatral aunque en ese momento no lo sospeché. Dichas imágenes consistían en diferentes dibujos que iban cambiando. Podían verse algunos referentes a la naturaleza, a la ciudad o a figuras humanas. Al volver a ver la propuesta escénica detecté que una de las secuencias proyectadas mostraba papeles con bosquejos de las diferentes escenas de la obra, movidos y ordenados por una mano como si se tratara del armado del montaje dramático. A su vez en la sala se escuchaban sonidos de pájaros como podrían escucharse al aire libre.

El escenario estaba a continuación de la primera fila de sillas, en la cual yo me ubiqué. Esto no coincidió con la idea preconcebida que tenía del teatro, ya que esperaba que alguna plataforma o escalón separara la platea como espacio del público, de la escena, espacio propio de la actividad actoral. Por esta organización del espacio, aquellos que estábamos sentados en la primera fila nos encontrábamos al mismo nivel que los actores y, en algunos momentos, a muy poca distancia de ellos.

Una vez iniciada la acción escénica lo primero que me llamó la atención fue la simplicidad del vestuario de los actores, consistente en un pantalón rojo y una remera blanca, así como la

ausencia de diálogo durante gran parte del desarrollo. También me resultó extraño que la única escenografía consistía en la pantalla con las diversas proyecciones animadas, siempre consistentes en dibujos. Posteriormente descubriría que detrás de esa pantalla también había algunos elementos de utilería.

Antes de comenzar la acción escénica, las luces de la sala se apagaron al igual que la pantalla. Entonces, una luz tenue iluminó a los actores que se habían ubicado en el suelo del espacio escénico. En primer lugar, realizaron diferentes gestos empleando sus manos y el resto de su cuerpo, que de acuerdo a mi interpretación simulaban el inicio de la vida en la tierra y su desarrollo. Esta representación iba acompañada de algunos sonidos emitidos por los actores y otros pregrabados que se escuchaban de fondo.

De esta forma, los actores fueron representando el nacimiento de la vida en el agua, y la posterior evolución de los animales hasta llegar a los monos y posteriormente a los seres humanos. La pantalla acompañaba dicha escena con imágenes de la naturaleza. Este primer acto me pareció muy bien logrado, pues con pocos elementos pudieron transmitir claramente un proceso de evolución milenario. También fue el primer momento en que percibí la comicidad de la escena ya que la interpretación de los actores como monos sacó varias risas del público. En contraste con este inicio tranquilo en el que imitaron seres silenciosos como medusas, peces, cangrejos y serpientes, en cambio, cuando encarnaron a los monos lo hicieron recurriendo a una gestualidad exagerada, corriendo y saltando en postura de simios, y gritando de forma grotesca como suelen hacerlo dichos animales. Considero que este accionar buscaba provocar las risas de los espectadores, como una forma de liberar la tensión inicial que solemos tener aquellos que concurrimos a un acontecimiento teatral, por enfrentarnos a algo desconocido.

A continuación se produjo un cambio en la acción. Personificando ya a un ser humano, y recurriendo a vasos

descartables que estaban detrás de la pantalla, los protagonistas desarrollaron una larga escena que giró en torno al consumo de los vasos y su inmediato desecho. La pantalla, que al iniciar este acto se encontraba en blanco, fue llenándose de dibujos de vasos tirados apilándose como basura. El sonido que acompañaba la escena consistía en ruidos rítmicos como de tambores que contribuían a la monotonía de la acción. La repetición en el tiempo de este desperdicio de vasos, efectuado por los personajes de forma apática, provocó que gran parte del piso del escenario se cubriera con los mismos, al igual que la pantalla. Mediante este recurso creo que se logró captar la atención de los espectadores hacia lo que sería el eje de la trama, es decir, el deterioro del medio ambiente provocado por el hombre.

Posteriormente se produjo un nuevo cambio. Comenzó a escucharse la canción *Night Air* de Jamie Woon, al tiempo que la pantalla pasó a simular el living de un departamento en el que había un televisor y una ventana a través de la cual se observaba la silueta de una ciudad. Simultáneamente los personajes realizaron al ritmo de la música, diferentes actos cotidianos del hombre moderno, como cepillarse los dientes, vestirse, peinarse, viajar en transporte público y trabajar en una computadora. Al mismo tiempo, el televisor de la pantalla presentaba una tras otra publicidades que buscaban el consumo de diferentes productos, como ropa y hamburguesas.

Acto seguido, los personajes simulaban comer una hamburguesa y seguir trabajando, repitiendo nuevamente la rutina diaria anterior pero de forma más rápida, como si se tratara de algo interminable que se repite sin fin. Finalmente, apuntando a la pantalla, uno de los personajes cambió el canal de la televisión, en la cual apareció la publicidad de un celular. Al instante sacaron celulares de sus bolsillos y comenzaron a tomar fotos con los mismos. Mientras ellos se acostaron en el piso y continuaron con las fotos, las luces fueron apagándose, quedando solo la pantalla

iluminada. Se fue haciendo un acercamiento a la ventana y a la imagen de la ciudad en cuyo horizonte se veían cada vez más edificios.

Lo que me molestó de esta escena fue que las palabras que hacían alusión al carácter publicitario se encontraban en inglés. Esto lo pude relacionar, por un lado, con el origen extranjero de la obra y, por otro, con la asociación que existe entre Estados Unidos y el capitalismo, junto con la mentalidad materialista y consumista que implica dicho sistema económico. Si bien la idea transmitida resultaba clara a pesar de las palabras en otro idioma, me hubiera gustado que se tradujeran al español.

Al finalizar la música, desapareció de la pantalla la silueta de la ciudad y empezó a mostrarse, a través de diferentes dibujos y sonidos, el proceso de producción de una gaseosa. De esta forma fueron surgiendo fábricas, árboles talados y cada vez más humo. Los personajes, que continuaban en el piso, se arrastraron por el mismo con los brazos abiertos, con lo cual corrieron hacia los costados del escenario los vasos que se encontraban tirados. Mientras tanto se escuchó un sonido de estilo publicitario, y en un rincón de la pantalla se mostró el producto terminado, acompañado de un rostro sonriente. A su alrededor continuaban los dibujos previos, pero con diversas tachaduras que representaban el humo y la suciedad provocada por el proceso productivo.

La siguiente escena fue la primera en la que los personajes se mostraron preocupados por las consecuencias de sus actos. El personaje masculino se alejó de la pantalla y, al hacerlo, los dibujos se borraron pero al acercarse reaparecieron nuevamente. Repitió esta acción varias veces obteniendo siempre el mismo resultado.

Ante la expresión intranquila de los personajes, la sala quedó en silencio y en la pantalla las imágenes previas fueron reemplazadas por un recuadro con un botón rojo. Recurriendo a este recuadro, los personajes investigaron de dónde provenían diversos objetos de uso cotidiano, como por ejemplo el pantalón del

personaje masculino. De esta forma, al posicionarlo detrás de la pantalla y presionar el botón, surgía un esquema que representaba el proceso de producción de la prenda. Partiendo de los recursos naturales que servían como materia prima se mostraba paso a paso la fabricación industrial del producto y la contaminación que provocaba, desde su transporte en cada etapa hasta finalmente llegar a su comercialización y publicidad. Esta última fase era acompañada por una breve melodía de la canción *The girl from Ipanema* de Tom Jobin, como queriendo asociar ese resultado con emociones de relajación y felicidad.

Sin conformarse con la información obtenida, a continuación los personajes se acercaron al público y pidieron gestualmente a diferentes espectadores que les prestaran una zapatilla y un celular, a fin de realizar el mismo procedimiento y conocer el origen de los mismos. Estas fueron las primeras interacciones de los actores con los espectadores, y a mi parecer generaron cierta sorpresa en estos al verse involucrados como partícipes de la trama. Considero que en esta escena se produjo la ruptura de la “cuarta pared” que separa al público de lo que ocurre en escena, para reflejar que la preocupación de los personajes debía alcanzarnos a todos los presentes en el convivio teatral.

Poco a poco se fue develando todo lo que implica en el medio ambiente la obtención de objetos simples y comunes para cualquier persona de la sociedad moderna. Los dibujos iban acompañados de sonidos que posicionaban al público en cada ciclo productivo, con modos a veces chocantes por ejemplo cuando se explicó cómo se obtiene el cuero de las zapatillas: la primera parte del proceso mostraba la matanza de una vaca. Si bien solo se trataba de un dibujo, fue impactante ya que se mostró a la vaca ensangrentada con el cuello cortado y se escuchó un fuerte mugido que denotaba dolor.

Desde mi percepción personal probablemente me haya impresionado más que al resto dado que soy vegetariana y estoy en

contra de la explotación animal para el consumo humano. Luego de estas revelaciones, los personajes se mostraron angustiados. Al finalizar el análisis del origen de la zapatilla, el personaje masculino intentó hacer una reanimación cardiopulmonar al calzado, como para revivir a la vaca muerta que se reflejaba en la pantalla. Este acto ridículo provocó nuevas risas del público.

La pantalla se apagó y luego de unos instantes la conducta de los personajes dio un vuelco y pasaron a proponerse de forma entusiasta para generar un cambio positivo. Nuevamente recurriendo a elementos ocultos detrás de la pantalla, los personajes se pusieron remeras que decían “Salve el planeta” e intentaron convencer al público de sumarse a su activismo. El hombre sostenía con entusiasmo una pancarta que decía “Esperanza”, mientras que la mujer tenía varios carteles, primero uno que alentaba “Sí, podemos” y posteriormente empezaba a mostrar insistentemente otro que indicaba “Hacé algo”. Él sonreía exageradamente, reflejando la actitud positiva que ahora querían transmitir y generando a su vez sonrisas en algunos espectadores. Por su lado, ella invitó a alguien de la primera fila a sostener estos carteles, y a medida que iba cambiándolos surgían nuevos mensajes con ideas respecto de qué hacer como por ejemplo “Convencer a los demás” y “Usar menos el auto”. Luego de señalar con énfasis este último cartel, la protagonista fue detrás de la pantalla y reapareció en escena andando en bicicleta y sonando la bocina, lo que nuevamente generó risas en la sala. Otro de los carteles que mostró decía “Comer menos carne”, ante lo cual la protagonista sacó una manzana de su bolsillo, le dio un mordisco y se la pasó a alguien del público indicándole con señas que también comiera y la pasara a otro. En esta escena se utilizó nuevamente el recurso de la ruptura de la “cuarta pared”, en mi opinión para que los espectadores nos sintiéramos obligados a comprometernos con estas acciones para cuidar el medio ambiente.

Una vez que la espectadora volvió a su asiento, los personajes siguieron preguntándose qué hacer, y se observaba cómo el hombre que sostenía la pancarta iba desanimándose cada vez más. Finalmente la abandonó y se sacó su remera blanca, debajo de la cual tenía otra que decía “Mátese”, dándose por vencido, como si para él fuera imposible solucionar el problema. Entonces comenzó a cantar una canción pesimista que entre otras cosas decía “este planeta va a estallar” y “este barco se va a hundir”, mientras su compañera gritaba contradiciéndolo y tratando de seguir alentando a salvar el mundo. Por último, ella se trepó a su espalda intentando que deje de cantar y terminaron luchando en el suelo, hasta que él se sacó la remera de “Mátese” y se la tiró en la cara.

Luego se produjo un giro en la trama. Se terminó la música y las luces pasaron, de iluminar el centro del escenario, a destacar con una luz azulada el costado derecho donde los actores acomodaron dos sillas en las cuales se sentaron. Durante esta escena tuvo lugar el primer diálogo de la obra, pero no se encontró a cargo de los personajes sino que consistió en una conversación, grabada previamente y reproducida durante la escena a la vez que ellos gesticulaban las palabras. Durante esta conversación, que habría ocurrido meses atrás durante un ensayo, los actores reflexionaron sobre qué mensaje querían transmitir ante una temática tan compleja como es el cuidado del medio ambiente.

Según afirmaron, no buscaban que sea una obra pedagógica o moralista ya que tampoco ellos tienen todas las respuestas respecto de lo que está bien o mal. Por el contrario, sostuvieron que después de todo lo que han investigado al respecto no han obtenido más respuestas sino más preguntas, concluyendo que lo que importa es tratar de entender. Este recurso metateatral por el cual los mismos actores deliberan introspectivamente sobre el teatro, mezcla el espectáculo propiamente dicho con la reflexión sobre el mismo espectáculo. De esta forma, en esta escena se expuso explícitamente la ideología del hecho teatral.

El diálogo entre los actores estaba inconcluso, cuando nuevamente se retomó el argumento de los personajes en el centro del escenario. En ese momento se escuchó una voz distinta a la de los actores que, con acento español, comenzó a dar una lección al respecto de la democracia, nuestra actual forma de gobierno. Esta voz relató que el término nació en la antigua Grecia, *demokratía*, y proviene de las palabras *démos*, “pueblo”, y *krátos*, “poder”, es decir que supone “el poder del pueblo”.

A medida que transcurría la explicación, los personajes se vistieron con unas telas rojas simulando ser togas griegas, y descubrieron remeras con una gran letra “P”, haciendo alusión al referido poder del pueblo. Continuando con la lección, la voz explicó cómo el pueblo tiene el poder no solo de elegir a las autoridades políticas mediante el voto, sino de hacer otras elecciones que tendrán importantes repercusiones. Señaló cómo votamos también a partir de algo tan cotidiano como hacer las compras ya que al dar dinero estamos dando un voto, repartiendo poder cada vez que pagamos por algo. Durante estas últimas afirmaciones podía verse en pantalla el dibujo de un pasillo de supermercado.

Al llegar a este punto en el que los protagonistas se dieron cuenta del poder que tienen como ciudadanos, la voz española señaló que absolutamente todo lo que hacemos tiene consecuencias. En ese momento se escuchó un monólogo popular de la película *El hombre araña*, que finaliza diciendo “un gran poder conlleva una gran responsabilidad”. Antes de escucharse esta frase, la protagonista se sacó la tela que estaba usando como toga y se la colocó en forma de capa, mientras su compañero agitaba unos carteles en frente suyo para generar una ráfaga de aire y que parezca una super heroína volando. Este efecto fue muy gracioso y la combinación de las palabras de fondo con la actuación de los personajes provocó muchas risas del público.

Luego de esta escena, los actores regresaron a sentarse a un costado donde nuevamente se reprodujo parte del diálogo pregrabado en la etapa de elaboración del proyecto teatral. En este caso solamente el personaje masculino habló, haciendo referencia al riesgo de parecer inocentes al tratar un tema tan complejo, pero a la vez destacando que probablemente la gente tampoco sepa sobre las cosas que ellos han investigado.

A continuación, retomando el papel de los personajes volvieron al centro del escenario donde tuvo lugar un concurso de preguntas y respuestas al estilo de un programa televisivo. Acompañando este montaje sonaba de fondo la cortina musical del programa estadounidense *The price is right*. Se escuchaba a su vez una voz que hacía el rol de conductor y hacía sucesivas afirmaciones sobre la destrucción ambiental provocada por el hombre, frente a las cuales los participantes debían responder con verdadero o falso sonando una chicharra en caso de que se equivocaran, lo que sucedió varias veces. Otras preguntas consistían, por ejemplo, en afirmar si algún accionar era bueno o malo, como el caso de la manipulación genética de alimentos.

Al ir avanzando este juego, los mismos participantes dudaban o respondían de forma distinta entre ellos. El entusiasmo de los personajes que bailaban al ritmo de la melodía junto con las diferentes respuestas que brindaban, resultaba muy gracioso, generando un ambiente distendido y de risas entre el público. Sin embargo creo que al mismo tiempo la escena buscaba que los espectadores nos preguntáramos, al igual que los protagonistas, sobre qué certeza teníamos respecto de las preguntas referidas, para tomar conciencia de que son muchas las cosas que desconocemos respecto del impacto que provocamos en el medio ambiente.

A continuación, las luces se bajaron gradualmente a la vez que las preguntas se sucedieron de forma cada vez más rápida con lo cual los personajes no alcanzaban a responder. Ante esto se

desesperaban cada vez más hasta que finalmente colapsaron y cayeron al piso en lo que parecía un ataque de epilepsia.

Por último, tanto la cortina musical como las preguntas finalizaron y poco a poco los personajes se calmaron. Entonces se sentaron arrodillados, iniciando lo que sería la escena final. En ella los protagonistas realizaron una coreografía con sus manos al ritmo de la canción *Wash* de Bon Iver. Esta secuencia fue muy similar a la primera escena, volviendo a representarse gestualmente a los animales como al inicio pero sumando además algunos gestos humanos como el de usar una computadora, llevarse las manos a la cabeza o juntarlas en forma de plegaria. Tuvo un tono melancólico y pensativo, que considero que buscaba llamar al público a la reflexión. Finalmente, los protagonistas desaceleraron el ritmo de la música hasta detenerse y retirarse detrás de escena cuando la música finalizó.

En conclusión, considero que el hecho teatral logró cumplir con lo prometido desde su planteo ya que a medida que transcurría fue llevándonos por escenas que nos hacían pasar de la comedia a la tragedia, de la risa a la reflexión, generando diferentes emociones desde la empatía con los personajes. Lo único que lamenté fue que tanto el inicio como el desenlace fueron algo lentos, mientras que en el desarrollo la acción transcurrió de forma muy veloz, y al estar cargado de escenas muy diversas hizo que al finalizar la obra ya no recordara algunos detalles. Pero considero que en general el resto del público disfrutó tanto como yo, y lo demostró con un gran aplauso dedicado a los actores y demás teatristas que participaron de *TRASHedy*.

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit, Teatro: Teoría y práctica nro. 13*, Buenos Aires.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972). “Ritual, literatura y teatro en Grecia”, en *Fiesta, comedia y tragedia (Sobre los orígenes griegos del teatro)*. Barcelona: Planeta.

APERTURA A UN NUEVO MUNDO

Lorena Ravotti

La idea de exponer mis expectativas desde el momento de elegir una obra teatral y desarrollar mi creatividad desde lo placentero que puede ser escribir en libertad, resulta interesante y motivador. Pero, ¿por dónde empezar? ¿Qué es concretamente una monografía más allá de lo que viene rápidamente a mi mente como tal? ¿Por qué se plantea desde la cátedra de Literatura Griega Antigua, como un trabajo de exposición de uno mismo y no solamente una mera investigación objetiva en la que se explique informativamente el tema estudiado? ¿Trabajo de producción propia en el que se asiente la reacción de mi subjetividad para convertirme en espectadora más allá de ser lectora? ¿Descubrirme a mí misma?

Resulta así que la primera cuestión a resolver es reconocer el escaso conocimiento y experiencia con los que cuento en este momento, superar lo que en un principio aparece como una dificultad y definir el camino a seguir. Escucho, observo, leo, pregunto y vuelvo a pensar que es posible que en este momento no logre dimensionar la magnitud de lo que puede abarcar esta actividad y el universo que se abre ante mí a partir del trabajo que se me propone.

Siguen pareciéndome más las incógnitas y las dudas que las certezas y los aciertos pero a la vez se mantiene la sensación de que es la ocasión justa para abrirme a nuevos horizontes, la oportunidad de estar en la puerta de algo desconocido que será un antes y un después en el percibir un nuevo mundo para mí. Como dijera Albert Einstein: “La mente que se abre a una nueva idea jamás volverá a su tamaño original”, y esa es mi expectativa final para mí y tal vez, por qué no, para alguien más que pueda acceder a este trabajo.

Entre quienes integramos un grupo de estudio desde los primeros días de cursada de Literatura Griega Antigua, compartimos lo que fuimos averiguando y encontrando en *internet* y en salas de

teatro, y consultando a conocidos. Finalmente logramos que se dieran juntas todas las condiciones que entendimos debían cumplirse y coincidimos en asistir al estreno de *TRASHedy* en la sala *Ámbito Histrión* de Neuquén y, así, al estreno de la misma en Argentina.

Compartimos un video de algunos minutos de presentación y promoción de esta propuesta teatral que ya llevó a cabo más de ciento cincuenta funciones en distintos países de Europa y Asia. Seguimos recabando información y así supimos que en ella intervenían únicamente dos actores, Paula Boselli y Francisco Ruiz. Está dirigida por Leandro Kees (coreógrafo y director oriundo de Centenario, Neuquén) quien vivió varios años en Alemania, país donde la obra fue ganadora del premio Westwind a la mejor producción del año para público joven y adulto. Y desde su regreso a Argentina es este su primer proyecto de trabajo para la productora independiente *Cuerpo Escénico Producciones*, que fue cofundada por el mencionado director y los artistas patagónicos que actúan en la obra.

Desde que ingresé a las instalaciones, intentando absorber y procesar toda la información posible que pudiera ser de utilidad en este análisis, llamó mi atención reconocer a actores que vi en alguna otra propuesta escénica local, en esta oportunidad vendiendo entradas, entregando folletos e informando a quienes nos acercamos a las particularidades de esta obra, y también de otras alternativas a las que se puede acceder en *Ámbito Histrión*.

Después de recorrer el oscuro pero a la vez ameno lugar, al que nunca había ingresado y que poco a poco fue llenándose de futuros espectadores que hacíamos cola para el momento del ingreso, después de tomar fotografías y conversar de lo que percibíamos entre quienes esperábamos que se permitiera el acceso a la sala, reviendo el folleto que me entregaron al comprar la entrada advierto que se aclara expresamente que la obra cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (INT).

A partir de buscar al INT en *internet* supe que tiene sede en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y que es un organismo nacional creado en 1998 a partir de la sanción de la ley 24800 dictada un año antes. El mismo tiene como objetivo el apoyo, el fomento y la promoción de la actividad teatral en Argentina, contando con representantes regionales que en el caso de la Patagonia resulta ser el señor Fernando Aragón, quien además representa a la provincia de Neuquén. Este Instituto otorga subsidios y becas para trabajadores teatrales que se encuentren registrados en el Registro Nacional del Teatro Independiente, y que cumplan con los requisitos establecidos para cada modalidad en particular.

Estábamos listos, expectantes, cada uno desde su lugar, con todo su ser y su impronta, para experimentar la presentación en la que los actores juegan a ser otros por un tiempo determinado, llevando a cabo una manifestación de ficción artística irreplicable porque aunque volviéramos a ver la misma obra, en el mismo lugar, con los mismos actores y los mismos espectadores, de alguna manera como producto cultural creado y percibido por hombres, resultaría imposible transitar exactamente la misma vivencia. Sería otro tiempo, otra manifestación y otra percepción, tal como lo confirmamos la segunda vez que asistimos al mismo hecho teatral.

Contenido

TRASHedy es definitivamente una llamada de atención a quienes como espectadores accedimos a ella, y al pueblo en general, desde nuestro lugar de consumidores, usuarios y electores de quienes toman las decisiones políticas que nos afectan individualmente y como sociedad.

Los actores se presentan en escena descalzos. Vestidos ambos con pantalón rojo, remera blanca, sin maquillaje y no mucha más ambientación que una pantalla en la que a veces se proyectan imágenes. Encarnan desde sus personajes a individuos sin nombre ni

identidad definida que simbólicamente somos todos y cada uno de quienes integramos esta sociedad consumista. Cuestionan fuertemente, a través del hecho teatral, al sistema de producción capitalista y los medios de comunicación masiva que inducen de manera continua a comprar y consumir compulsivamente cosas que no necesitamos y cuya fabricación y desecho inevitablemente culminan con la destrucción del medio ambiente y la momentánea y efímera satisfacción del placer de consumir lo que se ofrece en el mercado por quienes lucran y se enriquecen a costa de la mayoría del pueblo.

En un primer momento, sin palabras. Con mucha expresión corporal e imágenes de dibujos realizados con marcadores rojos y negros, reproducidas en una pantalla que hace de fondo de escenario, acompañadas a veces por fuertes sonidos y en otros momentos con música más tranquila, se expone a nuestra sociedad de consumo en sus desmesuras, como así también a los daños que consecuentemente se generan en el medioambiente.

Con vasos plásticos descartables rojos y blancos que se suman a lo ya mencionado, los personajes grafican claramente que cada acción de un ser humano sumada a la de otros (todos actuando repetitiva y compulsivamente) genera una diferencia, tanto sea en sentido negativo como positivo. Insisten en cuestionarnos como seres humanos y demostrarnos que somos responsables de nuestras acciones y de las consecuencias que se generan a partir de nuestras elecciones. Nos recuerdan a gritos (a veces ensordecedoramente mudos) que la democracia, como sistema político de delegación del poder del pueblo a nuestros representantes, también se practica en lo cotidiano en cada decisión que tomamos al consumir o no, productos cuya fabricación implica necesariamente la destrucción de recursos naturales, flora y fauna.

En la obra se evidencia cómo en lo cotidiano de la rutina diaria nos extraviamos nosotros mismos en actividades que realizamos como autómatas. Perdemos la consciencia y la capacidad

de razonar, de cuidarnos y pensar para elegir entre diferentes alternativas, aquello que nos haga bien y realmente necesitemos para nuestra subsistencia, desarrollo y evolución, independientemente de los intereses empresariales. Vivimos desconectados. No visualizamos el aislamiento social que sufrimos pese a estar rodeados de personas. No percibimos de qué manera nos autodestruimos como consecuencia de la desmesura cotidiana, automática y cada vez más acelerada en la que nos movemos desorientados en el día a día.

Se presenta al ser humano, animal racional, como totalmente fuera de su consciencia e inteligencia necesaria tal vez incluso para auto-preservarse. Nos muestra a los humanos desconcertados, aturdidos, como seres pasivos, dirigidos por el propio sistema como si fuéramos una máquina más, hacia el beneficio lucrativo de una clase empoderada que, finalmente y aunque sea en futuras generaciones, también se verá afectada por el daño ambiental que acumulamos conforme sigue transcurriendo el tiempo, sin tomar medidas efectivas en el sentido contrario.

Mediante la utilización de carteles realizados en cartulinas blancas y marcadores, expresamente los personajes nos piden que hagamos algo para cambiar nuestro inevitable y lamentable futuro a partir de acciones a realizarse en el tiempo presente. Se difumina la frontera entre ellos y nosotros rompiendo “la cuarta pared” cuando interactúan con los espectadores buscando reacciones. Solicitando, desesperadamente sin palabras, objetos y pertenencias que se traducen en ejemplos concretos que apoyan su argumento, exponen la apatía e indiferencia que nos caracteriza en el día a día, la desinformación en la que vivimos y la falta de consciencia respecto del poder con el que contamos cada uno, y todos juntos, a los fines de generar una realidad diferente que redunde en el beneficio común.

Me quedo pensando si esta idea es efectivamente realizable en un sistema económico, social y político que se reproduce a partir

de los intereses de quienes ostentan el poder, y nos mantiene en la ignorancia de nuestro efectivo potencial privándonos finalmente de una opción real, en libertad. La basura que contamina nuestro medio ambiente y nos enferma no es solamente física. Me cuesta pensar una alternativa viable que nos permita vivir de otra manera en una estructura ya constituida y que es funcional a determinados sectores que son los que controlan las variables para sostenerla.

Son los personajes mismos a partir de introducir la reproducción de la grabación de una conversación, que en principio sería espontánea (??) después de un ensayo previo a la presentación del hecho teatral, quienes al utilizar este recurso de metateatralidad reflexionan respecto de qué reacción buscan o esperan conseguir. Son ellos los que a partir de masticar ideas y deliberar tal vez para sí mismos, pero en voz alta, distintos fines u objetivos que esperan conseguir con la presentación del tema, quienes nos dejan recapacitando con una nueva inquietud para desarrollar en lo cotidiano, y trascienden nuestro espacio transformándonos a partir de las acciones que como si fueran mágicas nos permiten esta experiencia que tal como define Jorge Dubatti, es personal, única, vital y definitivamente... directa e intransferible.

Conclusión

Buscando puntos de encuentro, definiendo, intentando cerrar ideas que surgen a partir de todo lo que implicó este trabajo, puedo ir concluyendo en resaltar la sensación con la que me quedo de haber encontrado -hablando metafóricamente- una nueva puerta en la vida. Una oportunidad que entre otras cosas me abre camino a un lugar de encuentro entre quienes llevan a cabo la puesta en escena (actores, productores y técnicos) y quienes somos espectadores en esta reunión que se genera para vivir una experiencia de coincidencias, única e irrepetible, tan efímera como

para durar únicamente el tiempo del acontecimiento teatral, a la vez que puede resultar tan sólida y permanente como para cuestionar principios o costumbres rectores en una sociedad, e incluso trascender tiempos y generaciones como así también espacios físicos, personas e ideas.

Sé que la próxima vez que participe en un convivio teatral correré el riesgo de salir transformada en algún sentido o convicción, con todo lo que ello implique. Ahora tengo la certeza de que en cada próxima experiencia teatral, desde mi lugar de espectadora, en convivio con todos y cada uno de los que intervienen en esa ocasión en particular en la que nos encontremos para apreciar esa práctica que será única en el espacio y el tiempo, en un intercambio que es imposible delegar en quien no haya participado, algo va a cambiar en mí a partir de lo que pueda captar con todos mis sentidos.

DESPUÉS DE LA RISA, EL GOLPE

Agustina Paschetta

Luego de la consigna dada el viernes 31 de marzo por la profesora Margarita Garrido desde la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la que debíamos buscar un hecho teatral regional para luego hacer una monografía, empecé a mirar qué obras me ofrecían las salas de General Roca (Río Negro), ciudad en la cual vivo. Al no encontrar nada en ninguna fecha cercana busqué salas en Neuquén pero tampoco encontré nada. Decidí esperar a la semana siguiente porque aún tenía tiempo. El día martes 4 de abril volví a mirar y en la página del Club de Arte El Biombo, de General Roca, encontré una obra titulada *Agreste, el origen*. El problema era que se presentaba por única vez y yo sabía -por la consigna- que más adelante debería volver a verla. Había avisado a mis amigos y familia que estuviesen atentos y me avisaran si sabían de algo. Ese mismo martes un compañero escribió, en un grupo de *whatsapp*, que había encontrado una obra que iba a estar en cartelera por dos meses, más o menos, al mismo tiempo me escribió mi cuñada avisándome de la misma obra. La obra era *TRASHedy*. Me mandaron la foto de la publicidad y, para ser honesta, lo único que captó mi atención en un primer momento fue el fuerte color rojo que lo cubría todo. Nada más, ni el título, ni los dos personajes con carteles vestidos iguales. Pero dije que sí, que iría.

Con los años he aprendido que en el teatro se aplica la misma regla que con los libros: “No juzgar por la portada”. Así que empecé a investigar, primero, en qué teatro se presentaba y dónde quedaba ubicado. Luego busqué de qué trataba y quiénes eran los actores. Con toda esa información en mis manos aún no estaba convencida, pero no quise seguir juzgando así que dejé de buscar y de pensar hasta que no la viera y pudiera hacer un análisis justo. Las entradas las sacó una de mis compañeras ese mismo martes y nos organizamos para ir juntos el viernes.

Como ya he mencionado, la obra a la que fui se titula *TRASHedy, una tragicomedia ambientalista*. Se presentó en el Teatro Ámbito Histrión el día viernes 7 de abril de 2017 y continuó durante todos los viernes de abril y de mayo a las 21:30 hs. en el mismo teatro.

Historia del teatro

El grupo Teatro del Histrión fue creado en el año 2002 y practicaban un teatro experimental y expresionista. Dos de sus integrantes y fundadores son Alejandro “Choco” Cabrera y Pablo Di Lorenzo. Tener un espacio surgió de la necesidad de ese grupo de teatro. Su interés no era económico.

Luego de Cromañón se cerraron, en 2005, muchos teatros en Neuquén por cuestiones de seguridad. Así es que el grupo consiguió un galpón que había sido utilizado como marmolería, funeraria y también fue sede de la Escuela de Bellas Artes. Y al galpón, el grupo lo transformó con sus propias manos. Demolieron y crearon paredes, hicieron de plomeros y de electricistas. En abril de 2007 inauguraron el Ámbito Histrión, que cuenta con 280 metros cuadrados y lugar para 150 localidades.

Los histriones (así se autodenominan los actores administradores del lugar) gestionan el teatro. Se autofinancian y el único aporte que reciben es del Instituto Nacional del Teatro. Los artistas, incluidos ellos mismos, pagan por las horas de ensayo, dinero que ayuda al mantenimiento.

TRASHedy

Esta obra de producción independiente tiene trayectoria internacional con más de ciento cincuenta presentaciones en Suiza, Japón, Islandia, Austria, India, Francia, Italia, Corea, Holanda, Alemania, Luxemburgo y otros países. Ganó el premio Westwind en

Alemania, a la mejor producción del año para público joven y adulto. Kees, su director, fue docente en la Universidad de las Artes Folkwang en Essen (Alemania). Trabajó durante quince años en Europa como director y gestor cultural. Volvió a su ciudad natal (Neuquén) en el año 2016 y *TRASHedy* fue el estreno nacional del primer proyecto que realizó en colaboración con los artistas patagónicos, Paula Boselli y Francisco Ruiz, cofundadores del Cuerpo Escénico Producciones. Esta productora es nueva e inició su gestión en Neuquén con este espectáculo.

El acontecimiento teatral

Llegué, junto con cinco compañeros, en auto. El teatro, ubicado en la calle Chubut al 240 de la ciudad de Neuquén, era un lugar muy agradable. Se accedía a través de un portón que llevaba a una especie de patio interno asfaltado en el que había autos, una planta y una pizarra con los especiales. En cuanto al ámbito teatral por fuera era de color rojo, tenía tres ventanitas cuadradas a la izquierda y un gran cartel que decía TEATRO arriba de la puerta doble de entrada. Una vez en el interior se podía apreciar enseguida la calidez del lugar. Había un pequeño pasillo a la derecha que lleva a los camerinos (espacio al que el público no podía pasar), una boletería en la que me atendieron dos mujeres muy simpáticas que me recomendaron y me informaron sobre otras obras que iban a ser representadas allí. Hacia la izquierda había unas seis o siete mesas, con dibujos pintados a mano, y una barra para que la gente se siente y coma algo antes de la función: este es un recurso que también utilizan para poder sostener el teatro. En este mismo lugar había una pequeña biblioteca con varios libros para elegir. Pasando este espacio y girando a la derecha había una especie de *hall* que poseía una estantería con revistas sobre teatro, y dos sillones largos enfrentados para que la gente pueda sentarse y disfrutar la lectura mientras aguarda. En una de las paredes había una frase de Eduardo

Galeano grabada en una chapa que decía: “Mucha gente pequeña, en lugares pequeños, haciendo cosas pequeñas, puede cambiar el mundo”. Desde el *hall* se accedía a los baños y a la sala. Las paredes de todo el lugar estaban pintadas en tonos verdes, rojos y amarillos. Las luces, tenues, tenían las mismas tonalidades. Me pareció todo muy acogedor.

Al encontrarme en el lugar, mis expectativas fueron aumentando. Era realmente lindo estar allí. Había mucha gente que, mientras esperaba, charlaba y observaba el lugar. Luego hicimos una fila preparándonos para entrar a la sala. Aquí empezaba a transitar lo que Juan Carlos Gené llama ciclo de crisis uno, en “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. Aproximadamente a las 21:40 hs. nos hicieron pasar. La sala era un lugar que no consideré pequeño. Había aproximadamente ochenta y cuatro sillas ubicadas en gradas, de las cuales se ocuparon unas setenta y ocho. Las paredes, tanto las de los costados como la del fondo, estaban pintadas de negro, y no había escenario, es lo que se llama “caja negra”, se genera un espacio neutro que posibilita su adaptación a cualquier obra. Un telón rojo de tamaño chico cubría la puerta de salida, ubicada a la derecha, al costado de los espectadores, que no era la misma por la que se entraba. Arriba de la puerta de entrada estaba el panel de control.

Me senté adelante. Ya en escena, ubicada en el centro del espacio, había una pantalla grande en la que, mediante un proyector, se reproducía un video. En él se podía observar unas manos escribiendo en una hoja, guardándola en un cuaderno, luego jugando con papeles y dibujando. Esos dibujos representaban los diferentes momentos de la trama. Las manos se transformaron en medusas -o esa fue mi interpretación- y, al mismo tiempo, aparecieron sonidos de la naturaleza, más específicamente de agua, olas que fluían. Hasta ese momento no sabía qué esperar pero el estar en el teatro, rodeada de gente que no conocía pero que estaba en las mismas condiciones que yo y con esos sonidos, me

relajó. Se podría decir que en este momento de expectativa me encontraba transitando el ciclo de crisis dos.

Aun sin iluminar la escena entraron los actores y se acostaron en el piso. El video paró y la luz se encendió. La iluminación de casi la totalidad del espacio escenográfico fue producida con los tachos frontales. Los personajes empezaron, al unísono, a moverse y a ser a través de sus manos. El sonido ahora incluía aves, viento. Manos que eran medusas, cangrejos, peces, delfines, serpientes, aves, el último fue un mono hecho solo de manos pero que fue transformando su cuerpo hasta convertirse en el animal en cuestión. Me hizo acordar a lo que siempre me decía uno de mis profesores de teatro, Juan Pablo Thomas: “Las manos, siempre hay que llevar la luz a las manos, las manos expresan, tienen que estar siempre en foco”. En ese momento entendí algo que creía haber entendido cuando él me lo decía. Comenzaba el ciclo de crisis tres.

Luego del mono llegó el humano, como en la evolución misma. El principio del fin. En un principio era un humano primitivo que vivía en la naturaleza, que no conocía otra cosa, hasta que empezó a conocer el lado oscuro del consumo, de la producción indiscriminada, de la deforestación, de la destrucción de especies. La pantalla se transformó en un televisor. La música natural fue reemplazada por ruidos de camiones, fábricas, autos, construcciones.

Mediante una clase de danza estos personajes mostraron sus rutinas: levantarse, cepillarse los dientes, bañarse, cambiarse, comer, usar la computadora, el celular y el auto. Al final del día veían la televisión siempre incitándolos a consumir, a tener más. Y ellos compraban más y más. Mientras estaban alienados con la televisión no vieron -o no quisieron ver- que en el mundo aumentaba la construcción y la producción indiscriminada, y cuando la televisión se los mostró simplemente cambiaron de canal. Encontraron un dispositivo que, introduciéndole algún producto,

mostraba todo el proceso y todas las partes involucradas en su producción. Primero usaron uno de sus pantalones, luego la zapatilla de un espectador y por último, me pidieron mi celular.

En ese momento, en el que interactuaron con el público, se produjo la ruptura de la cuarta pared: las escenas se presentan dentro de tres paredes, una a la izquierda, una a la derecha y una al fondo, la cuarta es imaginaria, separa a los espectadores de la acción escénica. Pero no solamente se produjo en ese momento, durante todo el hecho teatral hubo interacción con el público, ya sea mediante miradas, gestos o contacto concreto.

Espantados por la devastación que causa producir todas esas cosas, empezaron a tomar conciencia, se pusieron remeras que decían “Salve el planeta” y pidieron a través de carteles que la gente recicle, deje de usar el auto, convenga a otros para ayudar. Para sostener estos carteles llamaron a una amiga que asistió conmigo, quien se mostró muy predispuesta a ayudar. No dijo nada porque la situación no lo ameritaba, pero se rió.

Aquí podemos hablar de lo que Aristóteles llamó *anagnórisis* en *Poética*, es decir, el reconocimiento que lleva a estos personajes a entender el daño que estaban causando sin notarlo; al mismo tiempo se produce la *peripecia* o cambio de rumbo en la acción, cuando estos personajes comienzan a accionar de modo opuesto a como lo habían hecho hasta ese momento, para detener la contaminación.

Mientras el personaje femenino se encontraba eufórico mostrando los carteles, el personaje masculino se cansó de tener esperanza y aquí viene el primer momento en que escuchamos sus voces. Hasta ese momento todo sucedió en una especie de *mute*, que acompañaba a la situación primitiva en la que se encontraban los personajes al principio. Era como si en los primeros momentos no hubiera nada que decir porque todo estaba en orden, pero la necesidad de hablar llegó cuando los personajes se dieron cuenta de que había que comunicar lo que estaba pasando.

Para mí la introducción de sus voces generó una ruptura del ambiente que se había creado. Fue bastante chocante porque esta introducción no se produjo en forma gradual sino de repente, mediante gritos y golpes. Fue un momento que rompió con la armonía previa por la gran cantidad de energía que los personajes utilizaron. En mí como espectadora también se produjo ese cambio; de repente estaba más atenta, más alerta.

El personaje masculino empezó a cantar, con la misma euforia con la que el otro personaje mostraba sus carteles, una canción pesimista que hablaba de que el mundo ya está perdido (“Este barco se va a hundir” de Zezé Nou), lo cual generó un contraste muy interesante. Aunque los dos personajes accionaban con la misma intensidad, el contraste se produjo porque uno cantaba muy fuerte y la otra aún seguía en silencio y con mímica, como si de alguna forma los gritos de él, cantando que ya no había nada por hacer, apagarán la voz de ella que trataba de luchar. Situación muy actual, vista desde cualquier punto de vista: una parte del mundo lucha, la otra se rinde, no le interesa o, peor, juega en contra. El error del hombre o *hamartía* consiste en creer que es más sabio, importante y poderoso que la naturaleza y el universo en su totalidad.

Los personajes participaron en un juego de preguntas y respuestas en las que se tocaron temas como el trabajo esclavizado, el trabajo infantil, el nivel de contaminación, la manipulación genética, con los que se demostró la falta de información que existe en la sociedad y cómo esta ignorancia nos predispone a ser fácilmente engañados.

Ambos personajes se dirigieron a una esquina del espacio escénico y se sentaron cada uno en una silla. En ese momento cambió la iluminación de los tachos comunes frontales, a uno lateral que proyectaba sobre los actores una luz azul. Se reprodujo una grabación de voz en la que hablaban los actores en un descanso del ensayo y se planteaban cómo seguir con la obra, qué querían

mostrar o pedir, sobre mostrar la importancia de conocer de dónde vienen las cosas que compramos. Mientras tanto los personajes en sus sillas hacían la mímica. En ese momento creo que se podría hablar de metateatralidad, personajes escuchando a actores hablando del teatro, es decir, teatro reflexionando sobre el teatro. Según Pavis, Patrice en su *Diccionario del teatro*:

De manera que la puesta en escena no se contentará con narrar una historia, sino que reflexionará sobre el teatro y propondrá su reflexión sobre éste integrándolo (más o menos orgánicamente) a la representación.

En este caso considero que la integración se produjo de manera orgánica, no fue un momento forzado. Mediante la reflexión que los actores hacían también nos hacían reflexionar a nosotros, su público. Escuchar sus dudas, opiniones, miedos y certezas hizo la representación más real, más verdadera, ya que no eran, en esos minutos, meros personajes haciéndonos reír, sino que eran personas hablándonos desde su intimidad. Me identifiqué con el planteo de la grabación porque cualquier actor/actriz pasa por esa crisis del “qué quiero mostrar y cómo” cuando está preparando un proyecto.

Después de esta escena aparecieron los personajes con un vestuario que aparentaba ser de la antigua Grecia. La actuación se volvió más solemne y hacían poses imitando a las esculturas de la antigüedad. Hablaron de la palabra “democracia”, explicaron que era una palabra griega que junta otras dos palabras: *demos* (territorio de un pueblo, habitantes de un pueblo, masa del pueblo, población) y *krátos* (poder, dominio, soberanía, autoridad), por lo tanto su significado es “el poder del pueblo”.

En ese momento me sorprendí y reí de la coincidencia con lo aprendido en Literatura Griega Antigua. Es muy probable que esto último nos haya sucedido solo a mí y a mis compañeros, ya que cursamos esa asignatura donde la palabra en cuestión es muy

importante para hablar de la Grecia antigua, y más específicamente de la Atenas del siglo V a. C.

Hablaron del poder del pueblo no solo para referirse al voto político que los integrantes realizan cada dos o cuatro años, sino también para mostrarnos cómo cada vez que utilizamos dinero para comprar estamos entregándole poder a alguien más, lo que significa que también tenemos el poder de sacarles ese poder, paradójicamente.

Creo que el mensaje en ese momento fue claro: cada persona como parte del pueblo tiene el poder de tomar sus propias decisiones y elegir qué hace con su dinero y que, combinado con su voto a un político que se preocupe, se podría producir un cambio, se podría parar con la producción indiscriminada que tanto daño le hace al planeta.

El hecho teatral terminó de la misma manera que empezó: con los dos personajes siendo a través de sus manos, pero esta vez con una coreografía acompañada de una canción lenta, muy linda (*Wash* de Bon Iver), que resumió todo lo acontecido durante la hora que duró el hecho teatral. Ellos sentados y lo único que se movía eran sus manos y brazos. Realizaron la misma coreografía que al principio: medusas, cangrejos, peces, delfines, serpientes, aves, monos y humanos, pero esta vez agregaron, entre estos animales, golpes con el puño que para mí representaban la destrucción, señas que interpreté como “Vos y yo podemos”, “No importa si sos chico o grande, si tenés mucho o poco, somos todos iguales”.

Lo que más me impactó fue una cruz que hicieron en el piso con sus manos, llamándonos a comprender que todos nos vamos a morir y que somos iguales en eso también. Para mí ese signo tuvo dos significados: 1- si no paramos con esto, esa muerte va a ser pronto, y no va a ser solo la nuestra sino la de todo el planeta. 2- ya que después de esa cruz la danza vuelve a comenzar, también pensé que se referían a que este hombre que destruye y que quita también da, nutre la tierra al morir. En ese momento, la oscuridad,

el silencio (excepto por la música), la mirada de los personajes que se te quedaba clavada y la solemnidad general después de tanta risa me produjeron un vacío, una angustia que aún siento en este momento, escribiendo, tres horas después. Tal vez era esa su intención. También pienso que puede ser una manera simbólica de volver al principio, de decirnos que todavía no es demasiado tarde para revertir la situación. Ciclo de crisis cuatro.

A medida que los personajes avanzaban en la acción los espectadores reíamos, se escuchaban comentarios respecto a lo que ocurría (lamentos, chistes). El hecho escénico y los actores fueron aplaudidos de pie. Ciclo de crisis cinco.

Lo que queda...

Todo lo que ocurrió en la escena fue tratado con humor. Los espectadores, incluida yo, reímos en muchas ocasiones. Los personajes utilizaban de manera cómica la gestualidad, hacían movimientos exagerados. Su ignorancia también era tratada de manera cómica. En algunos momentos, sobre todo en las partes no habladas, reconocí algunos elementos de *clown*.

Me pareció que lo que quisieron, tanto el director como los actores y todo el grupo, fue traer a colación un tema serio a través de la comedia para hacerlo directo pero no pesado o aburrido. Por eso su definición de “tragicomedia”: tratan temas que afectan a la sociedad mediante la mezcla de algunos elementos del género trágico y otros, del cómico. La intensidad y profundidad de lo trágico se unen con la ligereza y el tono divertido de lo cómico. En mi opinión el mensaje es mucho más fuerte de este modo porque después de la risa viene la realidad, el momento de reflexionar, el golpe.

Ahora me encuentro en el ciclo de crisis seis, el momento de juzgar. Me llamó la atención que toda la utilería (bolsa de residuos, vasos de plástico, valija, carteles, vestimenta) era de color rojo,

negro o blanco. Me resultaron muy cautivadoras las imágenes que se creaban, no solo las que los personajes creaban y que creo estaban destinadas a producir un impacto en el espectador, sino las que se me crearon a mí en diferentes momentos de la función.

A pesar de lo que juzgué en un principio, el hecho teatral en conjunto me fue muy satisfactorio. Quedaba en evidencia que todo el equipo, no solo actores y director sino también los que estaban fuera de escena, trabajó muy profesionalmente. Todo daba la impresión de estar muy ensayado. Las luces, el sonido, el video, entraban en el momento que debían hacerlo y no detecté ningún problema durante la función.

En cuanto a los actores se notaba que estaban bien entrenados. Algo muy importante, el actor debe ejercitar el cuerpo y la mente para estar a disposición de la acción. En mi carrera teníamos teatro tres veces a la semana, cuatro horas cada día, y se utilizaban dos solo para entrenar, luego empezaba el ensayo.

Como ya mencioné anteriormente, noté algunos elementos de *clown*: en las partes donde imitaban a animales o cuando se expresaban solo mediante su gesticulación. También de *contac*: momentos en los que los actores se levantaban entre ellos o accionaban sin perder el contacto mutuo. Y también de expresión corporal: sobre todo en las danzas se veían movimientos muy trabajados, muy naturales.

Soy partidaria de la ruptura de la cuarta pared, como espectadora y como actriz. En las obras de este tipo en las que he actuado (*Bizarra* de Rafael Spregelburd y *Marat-Sade* de Peter Weiss) me pareció muy rica la relación que se establece entre público y actores, se alimentan mutuamente. El público recibe, transforma y devuelve energía y lo mismo hacen los actores. Por eso cada función es diferente. Esto no quiere decir que descalifico las propuestas escénicas que no trabajan con este recurso. Son dos tipos diferentes de elecciones y cada una lleva un gran compromiso y preparación. Así como en propuestas en las que se rompe la

cuarta pared se debe trabajar para estar preparado para las reacciones que pueda tener el público al interactuar con él, en cambio en las propuestas más tradicionales hay que entrenar para poder concentrarse solo en lo que pasa en el escenario. En todos los casos también cada función es diferente, ya sea por el simple hecho de que los actores/actrices somos humanos y no accionamos siempre de la misma forma, o porque las interacciones con nuestros compañeros también son distintas función a función o porque se quiere cambiar algo adrede. He trabajado en obras de este tipo (*La marquesa de Larkspur Lotion* de Tennessee Williams, *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, *Jardín de otoño* de Diana Raznovich) y también me han nutrido muchísimo. Creo que un actor/actriz debe ser capaz de trabajar de ambas maneras, aunque por supuesto siempre se puede tener predilección por una.

Por último me queda analizar el título, *TRASHedy*. Según mi poco entendimiento de inglés, puedo pensar que es una palabra inventada que se formó a partir de otras dos: *trash* y *tragedy*, utilizando la primera completa y solamente las últimas tres letras de la segunda. *Trash* es una palabra en inglés que significa “basura”. La obra habla sobre contaminación por lo tanto la utilización de *trash* no es para nada desatinada y, debido a la importancia que le dan a la basura y los deshechos en la obra, me parece lógico que la palabra esté entera y en mayúscula. En su conjunto la palabra suena auditivamente igual a *tragedy* que significa “tragedia”, otro atino. Por lo tanto, podemos decir que ya en el título se nos adelanta el tema de la obra y su mensaje: la basura que producimos nos lleva al fin, a la tragedia.

FUENTES

- “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, Juan Carlos Gené (2012).
- Agenda cultural de la Municipalidad de Neuquén.

- Diccionario bilingüe. Griego clásico-Español*, José M. Pabón de Urbina. Edición VOX (2011).
- “Un sueño hecho realidad”. Diario *Río Negro* (2012).
- Nuestraciudad.info.
- Diccionario del teatro*, Patrice Pavis. Barcelona: Paidós (1996).
- “*Poética*”. *Aristóteles*. SINNOTT, Eduardo (Tr.). Buenos Aires: Colihue (2004).

UNA CONCIENTIZACIÓN TRAGICÓMICA

Guillermo Esteban

La obra elegida fue *TRASHedy*, en el teatro *Ámbito Histrión*. Es una producción original alemana, presentada más de ciento cincuenta veces en distintos países del mundo. La versión local es el debut de la nueva productora patagónica *Cuerpo Escénico Producciones*, cofundada por los actores Paula Boselli y Francisco Ruiz, a quienes se ve en escena llevándola a cabo. La dirección está a cargo de Leandro Kees, creador de la idea y encargado también de la adaptación de los diálogos y las imágenes para público local.

La obra se define a sí misma como “una tragicomedia ambientalista”, razón por la cual la elegí entre las opciones disponibles dado que prometía una relación con el tema central del programa de la materia sobre las tragedias griegas (*Literatura Griega Antigua*, UNCo). Una tragicomedia es una obra dramática en la que se mezclan elementos trágicos y cómicos, dejando lugar también para el sarcasmo y la parodia. No fue exactamente lo que esperaba pero en cierto modo hubo algunos paralelismos con lo estudiado en clase, que mencionaré más adelante. Otra razón es que sirvió como excusa para conocer el *Ámbito Histrión* al cual nunca había entrado.

El acontecimiento teatral

El día de la función, el vestíbulo del teatro estaba repleto porque resultó ser también el día del estreno. El calor se hacía sentir en el interior del lugar, pese al frío que imperaba afuera. Contaba con un lugar para tomar algo mientras durara la espera, cosa que no imaginaba ver, aunque la cantidad de gente hizo que sea imposible aprovecharlo. Tras varios minutos de demora se abrió la puerta de la sala y el público comenzó a ingresar y ocupar sus lugares.

Los asientos estaban dispuestos en forma de tribuna escalonada, con el objeto de que todos tengan contacto visual con el escenario, sin obstáculos. El espacio escénico estaba vacío salvo por una pantalla de lienzo blanco, con la altura aproximada de una persona. La pantalla mostraba imágenes de unas manos que dibujaban en papel para luego recortar y ordenar diferentes escenas que después serían las escenas mismas de la obra. Terminado el trabajo, las manos aparecieron jugueteando y luego descansando, como expectantes, esperando que la gente termine de entrar y acomodarse.

De fondo se escuchaban sonidos de naturaleza, trinos de pájaros y otros ruidos de animales que, como descubriría en unos momentos, estaba conectado con la parte inicial de la trama. Pasados unos momentos, los actores, Paula y Francisco, vestidos ambos con pantalón rojo y remera blanca, ingresaron al escenario y se acomodaron.

Entonces comenzó una escena de coreografía musicalizada, en la cual los personajes realizan conjuntamente diferentes movimientos con las manos que simbolizaban diferentes animales: el nado de una medusa, peces saltando sobre la superficie del agua, una serpiente arrastrándose, monos columpiándose en una rama. Luego, los actores se convirtieron en simios gritando enojados al aire y al público. Por último, adquirieron una postura erguida y una actitud más humana, simulando saludarse entre ellos como dos personas que se encuentran casualmente por la calle.

La pantalla se iluminó y mostró una playa. Mientras que uno de los personajes se escondió tras ella, otro fue hacia un vaso ubicado a un costado del escenario y se puso a tomar su contenido despreocupadamente. Una mano se asomó tras la pantalla y le ofreció otro vaso que el personaje acepta, descartando el primero y arrojándolo tras la pantalla cuya imagen cambia para mostrar a ese vaso flotando en el mar de esa playa. La mano tras la pantalla ofreció más vasos que fueron consumidos y descartados. El

personaje tras la pantalla salió escondido detrás del otro personaje, formando una figura humana con cuatro brazos que se encargan de arrojar vasos por todo el escenario, con el consecuente cambio en la escena de la pantalla. Los personajes miraron la escena que causaron pero, con apretar un botón, la imagen cambió y volvió a la playa original, sin basura, demostrando una consciente negación de la realidad.

Esta primera parte representa -a mi entender- la aparición de la vida en el mundo y la evolución, pasando por diferentes estadios, desde los animales hasta llegar al ser humano quien vive en un primer momento en armonía con su entorno. Luego aparece el consumismo cuando el hombre toma, consume y desecha, en una sucesión ininterrumpida. El hombre es esclavo de la rutina y del sistema: vivir para trabajar, trabajar para consumir. Vive “feliz” en un círculo vicioso, ignorante de lo que causa en el mundo que habita hasta que llega el momento de la revelación.

La llegada del consumismo se ilustra cambiando la imagen de la pantalla por la de un departamento de la época moderna, a través de cuyas ventanas se ve una ciudad típica. La imagen del departamento muestra también un televisor encendido a toda hora, ofreciendo producto tras producto a los televidentes. Los personajes comienzan a representar una nueva coreografía, acompañada por música estilo electrónica (*Night air* de Jamie Woon), en la cual se muestran haciendo diversas tareas cotidianas -bañarse, lavarse los dientes, trabajar, comer- de manera mecánica, mostrando una expresión sin emociones, como si fueran esclavos de la rutina. Luego entra el celular en escena. Los personajes se sacan fotos (*selfies*) y repiten la misma coreografía de rutina sin soltar el celular, hasta que se corta la música y los personajes duermen.

Mientras los personajes descansan, la pantalla deja de ser una simple escenografía y cobra protagonismo, pasa a mostrar el proceso productivo de la bebida que consumieron en las escenas anteriores. Dicho proceso comienza de manera simple, pero se va

complejizando y se le van agregando cada vez más eslabones a la cadena productiva (empresas, fábricas, vehículos, publicidad y más publicidad). La escena mostrada en la pantalla se va convirtiendo en algo verdaderamente perturbador de ver, ya que cada etapa productiva causa más contaminación y avasallamiento del medio ambiente, el cual los seres humanos modifican (modificamos) de manera irresponsable y egoísta, con el fin de satisfacer necesidades que se encuentran lejos de ser las básicas para la existencia.

Los personajes recuperan el protagonismo. Despiertan y ven la escena de contaminación que muestra la pantalla, la cual avanza y retrocede a medida que ellos se acercan y se alejan. De repente, la imagen de la pantalla cambia y toma la forma de un botón el cual acciona una máquina. Los personajes interactúan con la máquina, ofreciéndole objetos y presionando el botón. Los personajes interactúan también con el público por primera vez, ya que recorren los asientos de los espectadores solicitando objetos para ser analizados por la máquina -uno de ellos fue mi zapatilla- y los van desechando a medida que aprenden el origen poco agradable de cada uno.

La pantalla muestra cómo se crean esos objetos y de qué manera llega a mano de los consumidores. Se da el momento de revelación durante la cual los personajes descubren el origen de los productos que consumen y cómo el circuito productivo que esconden detrás es una espiral nociva cada vez más amplia que destruye el medio ambiente.

Los personajes, horrorizados por el descubrimiento que acaban de hacer, caen en la desesperación, rechazando casi por completo el estilo de vida que antes aceptaban sin cuestionarse. Dicha desesperación se hace más patente cuando comienzan, en un afán por revertir todo el daño causado, a intentar concientizar al resto de la población -en este caso, el público- y a intentar imponerle su recién adquirido punto de vista, acompañándose de remeras y carteles con consejos ambientalistas: “Usar menos el

auto”, “Comprar menos cosas”, “Hagan algo”. Tal actitud deriva rápidamente en la resignación al darse cuenta de la futilidad de sus intentos para revertir años (y siglos) de costumbres. Durante toda esta escena la pantalla permanece a oscuras. En ese momento se producen varios cambios en cuanto a cómo venía desarrollándose la obra:

- Hasta este momento los actores habían ejecutado una *mimesis* casi silenciosa, tan solo una representación de acciones carente por completo de diálogo. Ahora los personajes hablan por primera vez, tanto entre ellos o dirigiéndose hacia el público. Palabras sueltas o frases sencillas, ningún diálogo demasiado extenso.

- Comienza una mayor interacción con el público presente (ya se había dado una primera, silenciosa, al buscar objetos entre el público), produciéndose lo que se conoce como ruptura de la “cuarta pared”. La cuarta pared es la que separa el mundo escénico del mundo externo, y se rompe cuando los personajes se dirigen a los seres del mundo exterior o los introducen al mundo escénico para participar de las acciones que allí se dan. En ese caso preciso la ruptura se da por ser el público el destinatario de los mensajes ambientalistas, y cuando ingresan a una espectadora de la primera fila para que sostenga uno de los carteles.

- Primeras manifestaciones de lo cómico: se da una “comicidad en la situación” causada por el esfuerzo que ponen los personajes al tratar de probar su nueva ideología. Gesticulaciones exageradas, risas forzadas, pelea entre ellos cuando uno comienza a rendirse y adopta una actitud derrotista (se quita su remera para mostrar otra abajo con la leyenda de “Mátese”, canta una canción titulada *Este barco se va a hundir*).

Se oscurece el escenario y se produce otro cambio de escena. Los personajes se sientan en un par de sillas, a un lado del espacio escénico, con un único reflector iluminándolos. Se ponen a

dialogar, pero no con sus voces sino con la voz de los actores (no actuales, sino grabadas durante un ensayo), que transmiten su interrogante acerca de cuál podría ser el mensaje que debiera entregar la obra al público.

Esa escena de diálogo se intercala con dos escenas representadas, que hacen referencia a diferentes temas:

- La primera de las escenas habla de la democracia. Hace un repaso de sus orígenes (los personajes incluso visten una toga mientras hacen la parodia de una elección entre dos candidatos), de su calidad de organización política superadora, y de cómo se va pervirtiendo hasta convertirse en un sistema en el cual se compran los votos.

- Se da una segunda escena de diálogo, en la que los personajes con la voz de los actores hablan de toda la información que tuvieron que investigar en los libros y documentales, y de cómo cuanto más información mayor cantidad de interrogantes. A continuación se da la segunda mini-escena actuada, relacionada con ese diálogo. Simulan estar en una especie de concurso de preguntas y respuestas, donde un locutor (con voz de locutor de televisión, con acento español) les va haciendo diferentes preguntas relativas a la ecología y ellos van contestando correctamente y al unísono en principio, con seguridad, pero luego, difiriendo en sus respuestas y sin atinarle a la respuesta correcta, contestando ya con duda acerca de lo que creían saber. Se relaciona con el diálogo anterior en que la información con la que cuenta uno, y en base a la cual se toman acciones, no siempre es correcta o completa.

- Este diálogo es una forma en la que el dramaturgo plantea qué conclusión darle a la trama y cómo representarla, una especie de lluvia de ideas que llega hasta el público por medio de la voz de los actores. Finalmente se decide no dejar ningún mensaje, no tratar de imponer ninguna postura, tan solo transmitir la preocupación y que cada uno la tome a su manera.

En la escena final se reproduce una coreografía con elementos tanto de la coreografía inicial como de la coreografía mecánica de la escena del departamento, acompañada por una canción un tanto más emotiva que las anteriores (*Wash* de Bon Iver), que dota de mayor solemnidad a la escena. Esta coreografía fusionada representaría -a mi entender- una vuelta al origen, volver al punto de armonía del ser humano con el mundo que lo rodea, buscar el punto de equilibrio entre la vida moderna y la vida natural.

Una vez terminado, el hecho teatral fue aplaudido calurosamente. Se notaba que al público le había gustado. Las escenas humorísticas, mediante las cuales los personajes intentaban transmitir su punto de vista sobre la problemática ambiental, hicieron reír a los espectadores, cosa que a mi entender ayudó a “digerir” la situación planteada, ya que es algo que verdaderamente sucede pero que puede hacerlo sentir a uno impotente ante la enormidad del asunto. La parodia y lo absurdo, elementos de lo cómico, formaron parte de la segunda mitad de la obra y ayudaron a sobrellevarla con menos tensión.

La teatralidad

En base a los seis elementos propuestos por Aristóteles en su *Poética*:

1) Trama: El argumento de la obra trata de la relación del ser humano con el medio ambiente, de cómo se relaciona con él, cómo se sirve de él y cómo, en numerosos casos, lo daña. Por esto es la cualidad de “ambientalista” que tiene la obra.

2) Caracteres: Los personajes no tienen una identidad definida. No se les proporciona un nombre ni ninguna característica que los defina. Los actores salen a escena ya en la piel del personaje, sin verse en escena el cambio de uno a otro.

3) **Pensamiento:** El pensamiento expresado por los personajes es inicialmente de indiferencia y acostumbramiento. Luego mudan de actitud demostrando preocupación por la situación, pasando por la desesperanza y la resignación. Con la escena final intentan transmitir un mensaje esperanzador de reconciliación con la naturaleza.

4) **Lenguaje:** Durante la mayor parte de la obra, el lenguaje utilizado es no verbal. Hasta la mitad de la obra, todo es bailes, gestos y coreografías por parte de los personajes, más imágenes provenientes de la pantalla. Luego aparecen palabras y frases sencillas, dirigidas más que nada al público. La escena de diálogo más extenso es la del “diálogo durante el ensayo” que - sospecho- no es más que otra parte del guión, otra actuación dentro de la misma obra y un indicio de la metateatralidad.

5) **Música:** Cada escena tiene su música o canción específica que ayuda a separarlas. Además ayuda a reforzar la emoción que debería sentir el espectador contemplando esa escena.

6) **Espectáculo:** El detalle que más llama la atención es la pantalla que oficia de único decorado. Como ya mencioné, en principio es un mero fondo para las escenas que tienen lugar frente a ella, pero en ciertas ocasiones toma mayor protagonismo y se la utiliza como medio para contar una parte de la historia

Otro concepto mencionado por Aristóteles que puede encontrarse en la trama es el de *anagnórisis*. La anagnórisis es el reconocimiento del error trágico por parte del personaje. En este caso, el “error trágico” está dado por el modo de vida poco amigable con el planeta, y el reconocimiento se da con la revelación de los efectos causados en la naturaleza. Esta revelación es lo que dispara el cambio de actitud en el accionar de los personajes.

Conclusiones

Como conclusión, resultó ser un acontecimiento teatral divertido y que a la vez lo deja a uno pensando, característica que me hizo vincularla a lo visto en la cátedra acerca de las tragedias griegas. A través de ellas, los trágicos utilizaban los temas de la mitología para plantear alguna problemática o preocupación contemporánea concerniente a la *pólis* del período clásico ateniense. Se diferencia de esta propuesta escénica en que en aquellas hay una especie de mensaje claro o enseñanza, en el cual generalmente se sale del problema por medio de la democracia y las instituciones civiles.

Otro elemento en común es la disposición de la escenografía la cual -como ya mencioné- consiste únicamente en un lienzo blanco que hace recordar a la *skené* del teatro griego, un simple telón utilizado para marcar el límite entre el espacio escénico y el extra-escénico. Las imágenes que se muestran en la pantalla sirven en principio como espacio escénico, para ubicar el contexto donde se desenvuelven los personajes, un contexto más temporal que espacial ya que sirve para marcar las diferentes etapas de la relación humanidad-naturaleza. Luego cobra mayor relevancia, pudiendo catalogársela como espacio reflexivo dado que lo que muestra afecta a la trama y a la forma en que se comportan los personajes, además de hacer llegar al público la preocupación que se quiere compartir. En un paralelismo a la función que cumplen las puertas del palacio de los Átridas en *Agamenón*, separando la vida de la muerte, esta pantalla separa en un primer momento la ignorancia de la realidad, para luego convertirse en un camino mediante el cual esa realidad se da a conocer tanto a los personajes como a los espectadores, evocando la idea de un *ekkýklema* que revela lo ocurrido tras las puertas del palacio.

Tal vez no haya sido intención de los creadores introducir estos paralelismos pero es interesante encontrar en propuestas

escénicas de la actualidad elementos que se asemejan a los estudiados en la materia, utilizados por creadores del teatro de la antigüedad.

BIBLOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*.

DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “20 temas de reflexión sobre el teatro”. Buenos Aires: CELCIT.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Y AUN ASI LOS QUIERO

Ficha técnica

Dramaturgia y dirección: Pablo Todero

Actuación: María Quintana, Ezequiel Boronat y Pablo Di
Lorenzo

Escenografía e iluminación: Ricardo Bruce

Fotografía: Ana María Vélez

Grupo: Crash Teatro

Lugar: Ámbito Histrión (Chubut 240)

(Participó en la XXXII Fiesta Provincial del Teatro, 2017)

Más datos en:

<https://www.mejorinformado.com/.../neuquen-selecciono-obra-teatro-representara-niv...>

LA TEATRALIDAD COTIDIANA

Sol Rubilar

Mi primera experiencia en el teatro ocurrió cuando yo era chica. Tenía seis años y fui a ver una obra de teatro infantil con títeres llamada *La niña invisible* (Grupo: Atacados por el Arte. Dirección: Jorge Onofri). Lo poco que recuerdo es que, luego de verla, le dije a mi mamá que me sentía triste. Años pasaron hasta que volví a tener contacto con ese espacio: fue a los dieciséis años cuando animada nuevamente por mi mamá comencé teatro de improvisación, con el objetivo de que el taller me ayudara a desenvolverme mejor con otras personas y en ámbitos públicos. Hoy en día estoy muy agradecida de contar con esa experiencia que, además, me llevara a conocer personas maravillosas. Finalmente vuelvo al ámbito teatral, esta vez para ver *Y aun así los quiero*, en el mismo lugar donde vi la primera, el Ámbito Histrión.

Mi experiencia previa al convivio teatral fue interesante ya que me reuní con mis actuales amigos que por entonces eran compañeros de la Facultad de Humanidades, a los que me había acercado pocas veces. Llegamos al lugar del evento, temprano, así que charlamos mientras tomamos unas cervezas. A la hora en que comenzaría *Y aun así los quiero*, finalizó la anterior (*Mujeres en oferta*, la cual había visto antes) por lo que a la salida de esta encontramos a otros compañeros.

El Ámbito Histrión es un teatro autogestionado de Neuquén que se encuentra en el sur del área central y tiene capacidad para ciento cincuenta localidades. En el año 2002 se formó el grupo Teatro del Histrión y, tras el cierre masivo de teatros en el 2005, ese grupo optó por construir su propia sala (teniendo que hacer trabajos de albañilería) finalmente inaugurada en 2007 como Ámbito Histrión. También me gustaría agregar que mi primer contacto con esta sala fue para una presentación de baile contemporáneo cuando tenía once años. En ese momento la sala me

pareció un poco chica como para que entraran los padres, pero no hubo inconvenientes. Actualmente ofrece una selección de bebidas y picadas para consumir dentro del local antes o después del espectáculo, es decir un modo de producción cuya recaudación es usada para la supervivencia de la sala.

Una vez que ingresamos, nos acomodamos en la última fila de butacas donde había asientos suficientes para que los seis nos sentáramos juntos. Noté cómo rápidamente se llenó la modesta sala, no quedando ningún asiento sobrante, por lo que me sorprendí y alegré ya que no pensé que el teatro neuquino pudiera ser una opción incluso más atractiva que una película en el cine un fin de semana.

Rápidamente se oscureció la platea y pasó a iluminarse el centro de la escena, de una longitud suficiente como para simular un living. La escenografía consistía en un sillón blanco con capacidad para tres personas, otro sillón individual a juego, una mesa de madera y vidrio con un florero y un cenicero encima, y a la derecha del sillón grande un pequeño mueble de madera que contenía tras unas puertitas de vidrio una colección de CD'S apilada, ya que en el estante de arriba se encontraba un equipo de música de al menos diez años. En el centro y a ambas esquinas delanteras se encontraban los actores, de pie. María B. Quintana interpretaba a una abogada carismática que tenía pareja; Ezequiel Boronat, a un psicólogo con su propio consultorio y una esposa e hijos, y Pablo Di Lorenzo, a un profesor de música de escuela primaria. La obra se describía en los carteles de la entrada como "(...) una noche, tres amigos... una comedia sobre la amistad y el paso del tiempo".

Una vez que se iluminó la escena, los personajes se mantuvieron inmóviles. Durante 5' no se movieron del lugar, sin contar que cambiaban ligeramente de posición. Al principio de este breve momento la sala estaba inmersa en el silencio... luego se oyeron algunas risas ahogadas y posteriormente risas no

disimuladas. Los minutos pasaban y los personajes seguían sin moverse, sonrientes. Este recurso teatral se llama “mirada congelada”, y es utilizado intencionalmente como una simulación de la mirada de la muerte, donde el personaje mantiene sobre el espectador sus ojos, con una expresión congelada y cuerpo inmóvil y usualmente la gente reacciona riendo debido al nerviosismo que genera una mirada sin expresión, fija en el espectador. En mi caso me sentí más intrigada por encontrar el motivo, la finalidad de esta inmovilidad, que por aliviar dicha tensión (además de que no me causaba gracia).

Finalmente la mujer fue la que empezó a hablar: mientras recorría distraídamente la sala del living comenzó a relatar cuando de más joven gustaba de “El Negro” y que, al contarle esto a su amigo Marcos, este la llevó con aquel para que perdiera su virginidad. Una vez que esto ocurrió y ella se reencontró con su amigo, este la abrazó y permanecieron así mucho tiempo, según relata el personaje femenino. Una vez que termina de hablar, todos han tomado lugar: los hombres en el sillón grande, con uno de ellos habiéndose sacado los zapatos, al igual que la mujer, sentada en el sillón individual. Ellos comienzan entonces a comentar ese recuerdo contado por su amiga mientras ella enciende un cigarrillo, y luego todos recuerdan a ese amigo en común, con su alegría y su buena suerte con las mujeres.

Pero después de gastar bromas y compartir el cigarrillo recuerdan porqué están ahí, y es que acaban de volver del funeral de Marcos con el que compartieron veinte años de amistad. Ante esto sentí que la trama daba un giro en su curso muy importante ya que hasta ahí lo relatado había sido en forma de comedia, con lo que me había divertido. Frente al cambio de atmósfera que se reflejaba en los rostros de los personajes sentí cómo también mi rostro cambiaba: la seriedad volvía y una curiosidad de saber más sobre este personaje y el motivo de su muerte cosquillearon en mi

mente. Considero esta instancia como la peripecia de la obra ya que le dio un rumbo opuesto al que se venía siguiendo.

Por momentos estos amigos expresan tristeza, luego ríen con alguna otra anécdota o simplemente permanecen pensativos hablando de sus vidas en el tiempo presente. Noté que, en los momentos donde el personaje femenino expresaba más vulnerabilidad, se sentaba entre sus dos amigos en el sillón. Además de esto, había un continuo movimiento de los actores por el espacio, a veces sentándose en otro lugar o parados detrás del sillón oyendo atentamente al otro. Este movimiento me produjo la sensación de que querían hacer la escena más realista, más similar a la cotidianeidad porque me hizo acordar a mí misma ya que yo suelo hacer eso durante conversaciones largas. Cada uno de ellos tenía un vaso donde cada tanto se servían más whisky, y en cierto momento también compartieron un cigarrillo de *cannabis*.

Empezando con el comentario de que el baño del dueño de casa, el profesor de música, es y siempre fue un desastre, cada uno comienza a relatar su cotidianeidad con confesiones tales como la de “caer re loco a dar clase” por parte de dicho profesor, o las ganas que tenía el psicólogo de separarse pero nunca reunía el coraje suficiente. Así es cómo no podían creer aún las profesiones que habían elegido y cómo, siendo sus caminos en la vida tan distintos, seguían siendo amigos. En este punto de la trama recordé mis actuales amistades y algunas que dejé atrás, y deseé experimentar lo mismo que ellos y, así haya pasado un largo tiempo, poder reunirme con mis amigos y tener la misma confianza de siempre.

Ellos también se recriminaban que casi nunca se podían reunir, lo que los llevó a recordar a su difunto amigo que les reclamaba lo mismo con la frase: “La vida es lo que transcurre entre asado y asado”, y cómo este siempre estaba presente en ese tipo de reuniones, o se lo podía llamar a las 3 a. m. para pedirle algo e iba a estar igual de predispuesto. La *hamartía*, es decir el error que han

cometido estos personajes al no haber sido conscientes de lo valioso que es el tiempo compartido, sale a la luz aquí al reflexionar sobre lo vivido.

Nuevamente la amiga recuerda algo de su pasado, cuando sus padres se separaron y su mamá le aseguraba que todo iba a estar bien aunque ella no creía en esas palabras. Sin embargo, ahora con la muerte del muy querido amigo, se encontraba en un momento de angustia tal que necesitaba que alguien le dijera esas palabras. En ese momento la mujer se encuentra de pie sola hablando, y sus amigos se acercan a abrazarla, compartiendo lágrimas con ella. Al ver esta escena deseé poder tener alguna vez una amistad tan duradera, firme y sincera con algún chico, además me conmovió porque reflejaba la confianza que tenían entre sí los tres amigos como para mostrar su lado más débil y apoyarse en el otro. Ese fue el momento de catarsis que me produjo una liberación de la angustia e inquietud que había sentido desde que se tocó el tema de la muerte por lo que casi lloré, y a la vez esto fue lo que me permitió seguir con el hilo de la historia sin arrastrar dichos sentimientos.

Después de esta escena todos vuelven a sentarse en el sillón, esta vez recordando cuando se habían ido de viaje juntos y durante el trayecto habían ido escuchando una canción de Queen. El dueño de casa advierte que tiene ese disco y acto seguido se levanta a ponerlo en el reproductor. Una vez que el tema empieza a sonar se reacomoda en el sillón grande con sus amigos y vuelven a escuchar la canción juntos mientras las luces se van oscureciendo.

Pensé que esto le daba fin a la escena pero era el final de la obra. Sentí que el tiempo pasó muy rápido ya que sabía que el hecho teatral duraba 1 h 20' aproximadamente. La historia me gustó porque está pensada para mostrar la cotidianidad y algo tan placentero como reunirse con los amigos, si bien el motivo de esta reunión no es un hecho alegre. En la historia se encuentra presente la *anagnórisis*, que es cuando un personaje toma conciencia de algo

de lo que había sido ignorante y produce un cambio en su forma de pensar. Esto se da cuando los amigos reconocen cuán preciado es el tiempo y cómo una reunión para tomar algo y charlar podría ser la última. Podría decirse que la obra entera es una gran anagnórisis, ya que es básicamente en ese contexto que se desarrolla la trama, girando sobre el error que los llevó a esos amigos tanto tiempo comprender.

Me encantó la actuación de los actores ya que me olvidé de lo que ellos eran y sentí estar presenciando un encuentro de amigos desde afuera. También me maravillé de la capacidad de memoria con la que cuentan y que les permite actuar por horas. Disfruté mucho de *Y aun así los quiero* por lo que definitivamente la recomiendo y la volvería a ver.

En conclusión, a partir de este trabajo para el desarrollo de la asignatura de Literatura Griega Antigua comprendí cómo uno es capaz de reflejarse en los demás, así como proyectarse, e incluso entenderse a sí mismo mirando la escena teatral. Fue interesante el buscarme a mí en la ficción escénica y mostrarme a través de mis palabras en este trabajo ya que, por ejemplo, suelo restarle importancia al plano emocional.

Finalmente agradezco el espacio y el aprendizaje recibido.

EMOCIÓN Y REFLEXIÓN

Marcos Rossa

Con respecto al hecho teatral de *Y aun así los quiero* en relación con la perspectiva de Aristóteles en *Poética*, que aquí propongo, puede notarse que se lo visualiza como una *anagnórisis* ya que a lo largo de la trama se produce el reconocimiento del valor del difunto amigo y, por lo tanto, de la amistad.

Como Aristóteles desarrolla en su *Poética*, el concepto de *anagnórisis* incluye varios tipos de reconocimientos. En algún caso el reconocimiento se da entre personas. En tal caso puede suceder que ese reconocimiento sea mutuo o que solo uno reconozca al otro porque la identidad de este es evidente. En *Y aun así (...)* los tres amigos, al recordar anécdotas sobre el difunto, proyectan en sus memorias esta acción de reconocimiento.

Aristóteles define como la mejor forma a aquella clase de reconocimiento que surge naturalmente de las acciones mismas, las cuales producen una fuerte conmoción sobre el espectador. Situada en un plano similar, la propuesta escénica de Pablo Todero se basa totalmente en esta acción de la memoria (el reconocimiento a través del recuerdo).

En el tratamiento de esta tragicomedia, cada uno de los personajes tiene distintas actitudes lo que hace que se diferencien entre sí. El lenguaje de esos personajes es relajado, amistoso, intenso entre ratos. Se trata de una charla informal entre amigos donde se advierte la confianza porque usan apodos, diminutivos y hasta el famoso insulto o palabra común para los argentinos - "boludo"- logrando que la conversación sea expresiva y emotiva a la vez lo que lleva de la risa a la tristeza, jugando con las emociones del público.

Aristóteles hace mención en su *Poética*, que la tragedia es la "imitación" de una acción elevada por tener una magnitud compleja en sí misma, enriquecida en su lenguaje con adornos artísticos

adecuados para las diversas partes de la trama. Tal acción está presentada de forma dramática no como narración sino como incidentes que exciten la piedad y el temor de modo que se produzca la catarsis de tales emociones.

En cuanto a *Y aun así (...)*, si bien en el discurso teatral se presenta mucho de esto, sin embargo es desde la actuación que el recuerdo del difunto amigo provoca emociones en el espectador. Aristóteles define la *kátharsis* como la purificación emocional mediante la experiencia de la compasión y el temor (*éleos* y *phóbos*).

En *Y aun así (...)* ese proceso se inicia después del clima de risas entre los personajes producido después del silencio, al recordar a su difunto amigo, mirando hacia el suelo con una mirada perdida y sin habla. Al principio es difícil identificar el tema ya que la trama se puede dividir en dos partes: por un lado está la muerte del amigo, y por otro, la amistad. Al desarrollarse la trama, los personajes con sus diálogos y actitudes permiten que el espectador se involucre en la escena tanto como lo están ellos mismos. Lo que se sacrifica es la amistad. Sin duda es la que se encarna de lleno a partir de la mitad de la trama, poniendo de manifiesto cómo la amistad se ha ido perdiendo a lo largo de los años en nuestra sociedad actual.

Otro punto para remarcar son los caracteres de los personajes. Las actuaciones de Vicky, Pablo y Andrés resultan adecuadas y llevan a hacer coherente la acción dramática. Desde el punto de vista de la *Poética*, lo apropiado de los caracteres es que incidan en la acción buscando siempre lo necesario y probable. Así, dentro del hecho escénico hay ciertas cosas que se deducen de los caracteres de los personajes de tal modo que sin buscar la verdad, el drama tiene verosimilitud.

La obra fundamentalmente habla sobre la amistad de tres amigos. Todo transcurre a lo largo de una noche particularmente especial para ellos. Habla del paso del tiempo sobre esos amigos.

Además, es una invitación a la risa aunque también al llanto ya que despiden con recuerdos a su amigo. Y nos lleva a la reflexión sobre cómo hay que defender la amistad, especialmente en nuestra realidad sumida en las redes sociales. Toda la escena refleja la propia historia con los amigos de uno mismo.

En síntesis podemos decir que el hecho teatral logró generar emoción y reflexión. La primera relación entre la escena y la platea fue después de los diez minutos de espera en la oscuridad y del murmullo de la gente. Cuando las luces se encendieron tenuemente aparecieron los personajes, inmóviles durante cinco minutos. Me dio la sensación de que fue un acto deliberado para romper el hielo. Esta acción implementada por los actores se caracteriza como “la mirada de la muerte”.

Otro factor que hizo fluir esta conexión entre la escena y la platea fue el espacio escenográfico compuesto por tres sillones, una mesa ratona, un equipo de música y una lámpara. Esto le hace pensar al público que está en el living de su casa.

También el vestuario nos refleja a nosotros mismos. Y en relación con la música, no aparece sino al final cuando la tristeza de los personajes se hace sentir en el público. Es entonces cuando se reproduce una canción de The Rolling Stones, *As tears go by*, la cual habla de la vida y la compara con un largo viaje con altos y bajos.

A modo de conclusión, *Y aun así los quiero* tiende a hacernos reflexionar sobre nuestra sociedad en su conjunto que se deja manejar por las redes sociales olvidando viejas costumbres como la amistad...

SOBRE LOS LUGARES ROTOS...

Samanta Calderón

El teatro tal y como se lo conoce abarca grandes elementos para su desarrollo. El sentido de la unión de todos esos elementos genera en el espectador un movimiento interno como resultado de la acción causada por los personajes desde la escena, los cuales cobran vida a través del actor quien, en palabras de Antonin Artaud -poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés-, “es un atleta de las emociones”. Pero dicho espectador no solo estará involucrado en ese mundo de efectos del hecho teatral sino que desde el inicio en que empieza todo el proceso para ir a verla, desde ese momento emprende su punto de partida para adentrarse a tal mundo. En este trabajo se expondrá ese punto de partida y cómo juegan en conjunto el papel del espectador y el actor.

La consigna de participar de un convivio teatral para realizar una monografía basándose en la experiencia como espectador me genera un cierto nerviosismo, emoción e intriga ya que es una actividad que no he realizado desde hace tiempo, más en Neuquén como punto de referencia donde solo tengo conocimiento de unos pocos teatros de la zona. Después de unos días que dicha tarea fue dada, decidí con un grupo de compañeros quedar de acuerdo para recorrer algunos teatros conocidos, pero la búsqueda no salió como esperábamos ya que algunos lugares no presentaban obras para el fin de la semana que queríamos así que implicó otra búsqueda por *internet* en la cartelera cultural de Neuquén en la cual encontramos una gran variedad de propuestas estrenadas o para entrenar en las fechas más próximas. Esto llevó a una segunda salida y recorrida por diferentes teatros. Al primero que fuimos fue uno bastante conocido, El Arrimadero, del cual habíamos escuchado buenas referencias y nos habían comentado de una obra muy interesante que se llevaba a cabo allí, la cual nos atrajo más cuando

escuchamos que era “a ciegas”. Luego de ir y preguntar un poco a qué se refería lo de “a ciegas” y consultar el precio, seguimos al segundo teatro, Teatro del Viento, el cual al llegar y entrar a la parte del estacionamiento empezamos a ver, por las ventanas, que estaba todo vacío y cerrado así que mientras tres de nosotros nos quedamos en la puerta del lugar, dos fueron a preguntar a un señor que cuidaba los autos de la zona, si abriría más tarde el lugar. Cuando volvieron nos dijeron que el dueño se había ido de vacaciones hace más de una semana y no se sabía cuándo iba a regresar. Dicho eso descartamos algunas obras que habíamos buscado en *internet* para ver ahí, y seguimos camino. En el tercer teatro al que fuimos, el Teatro Español, vimos la cartelera por fuera y como advertimos que no había próximas funciones nos limitamos a seguir e ir directamente al cuarto teatro postulado, el Ámbito Histrión. Ninguno de nosotros lo conocía, a la vez tampoco habíamos oído de él, así que nos adentramos para consultar y resulta que las obras que presentaban nos llamaron mucho la atención. El señor que nos atendió, nos dijo que eran muy buenas y que una en peculiar era muy atrapante, *Y aun así los quiero*, que era uno de los estrenos de esa semana así que, luego de sacarnos algunas dudas y consultas sobre los precios y sobre el resto de las obras que se proponían, nos fuimos a debatir afuera sobre cuál ver, ya que la mitad de nosotros estaba pensando en la que se presentaba en el Arrimadero que era “teatro a ciegas”, *Gazpacho*, y a la otra mitad - incluyéndome- nos llamó más la atención *Y aun así los quiero*, en el Ámbito Histrión. Para llegar a un acuerdo realizamos un sorteo con papelitos y la obra que saliera sería la que íbamos a ver. Después de revolver los papelitos, la suerte cayó en *Y aun así los quiero*.

Luego de un rato fuimos a comprar las entradas ese mismo día. No sabía nada sobre la obra, solo lo poco que nos había acotado el recepcionista, sobre que era buena y entretenida y que la íbamos a disfrutar bastante. Ni más ni menos, solo tenía eso como conocimiento. Me atrajo la atención el nombre e imagen de la

cartelera. Me dio a imaginar que se iba a tratar de una chica que tenía que elegir entre dos hombres o que ellos se iban a pelear por ella. Pero más que todo esperaba que fuera interesante y llevadera, que hubiera bastante para reírme o para atraparme. Lo que esperaba era no aburrirme.

Al pasar de los días no quise averiguar nada más. Me limité a saber el nombre de los tres actores y el director, a la vez dramaturgo de esta obra Pablo Todero. Lo que me dediqué a investigar fue la historia de la sala *Ámbito Histrión*. Advertí que este teatro es autogestionado, y que posee 280 metros cuadrados y cuenta con una capacidad para ciento cincuenta localidades. Su historia comienza en el año 2002 con el grupo Teatro del Histrión dirigido por Víctor Mayol, enfocado en un teatro experimental y expresionista. Pero luego del cierre masivo de teatros en Neuquén en el 2005 tras el accidente en el boliche República Cromañón, los histriones no tenían un lugar para llevar a cabo su proyecto aunque lo que sí tenían era el sueño de la casa propia y estaban decididos a lograrlo. Esto llevó al grupo a que, como resultado, hoy en día luego de tantos esfuerzos y trabajo arduo por necesidad de un lugar para su arte y expresar su trabajo, se tenga un formato de Asociación Civil. Así fue cómo los histriones autogestionan la sala a partir de su apertura en el año 2007, en el mes de abril. Los mismos actores comenzaron con la tarea de transformar un galpón en la sala de teatro que es hoy. “Nos sacamos la ropa de actores para convertirnos en albañiles porque como no teníamos plata, teníamos un albañil y el resto de la obra la íbamos haciendo nosotros”, rememoró Alejandro “Choco” Cabrera, actor e integrante de la conducción de la sala teatral.

Ámbito Histrión fue y es el resultado de personas que jamás bajaron los brazos para lograr sus objetivos. Ellos hasta hoy en día trabajan y siguen poniendo las mismas ganas que los primeros días, demostrándolo el buen cuidado del lugar, en cada parte que está a la vista, en esa sala que es una gran victoria propia de los

“histriones” que estuvieron desde sus inicios. Se trata de una historia de cómo unos “simples” actores que a la vez eran albañiles (algunos) o tenían otros trabajos, pasaron a ser carpinteros, vestuaristas, electricistas, plomeros, arquitectos, decoradores, en fin una gama de oficios en personas que iban tras un sueño, sin mucha plata pero con muchas ganas de salir adelante.

Al investigar y ver cómo se había llegado al resultado de asistir al *Ámbito Histrión*, mis expectativas aumentaron ya que al conocer tal esfuerzo y dedicación en lograr ese espacio solo me daba para pensar que lo que prometían lo cumplían y la obra iba a ser muy buena, hasta quizás iba pensando en que iba a sorprenderme.

Llegó el día, sábado por la noche, función de las 23:00 hs. Llegamos media hora antes. Hicimos algo de tiempo en la parte del café mientras veía cómo entraban más personas a retirar entradas. No podía evitar escuchar las expresiones de los espectadores de la obra anterior a la nuestra, desde gritos hasta risas desesperantes. No podía evitar pensar qué mundo iba a conocer una vez adentro de esa sala. En la parte de la cafetería, en la cual nos encontrábamos, miraba con atención la decoración: los cuadros de colores, las mesas de madera pintadas con estilo de mandalas en su superficie, el sillón al lado de la boletería. Una parte de libros al lado de la barra se encontraba en el centro del lugar, a un costado, una puerta para la salida de la sala y, al otro, la puerta de acceso a un pequeño *hall* previo al ámbito teatral propiamente dicho. Cuando salieron los espectadores de la obra anterior, otra vez algo atrajo mi atención. No era solo el ambiente nuevo provocado por la cantidad de espectadores que salía sino por sus expresiones: algunos llorando, otros serios, otros haciéndose muchas preguntas, uno que otro con pañuelos y así advertía cómo había tantas emociones diferentes y semejantes a la vez tras el mismo hecho teatral.

Luego de que la mayoría de esos espectadores saliera de la sala y pasara a la parte de afuera o a la cafetería, dispersándose,

íbamos a entrar pero nos dijeron que teníamos que esperar unos quince minutos más para acomodar adentro, así que nos dirigimos afuera a hacer un poco más de tiempo. Pasados los minutos comenzamos a ver cómo la gente ya estaba pasando a la sala. Fuimos a hacer la fila para ingresar, nos pidieron las entradas e ingresamos. Lo primero que noté allí eran dos gradas separadas por la puerta de entrada, conformadas por filas de sillas. Justo en el centro, de frente a la entrada, se encontraba el escenario iluminado, decorado por un sillón grande, otro chico, una mesa de cristal, un mueble que contenía una radio, licor, discos y unos vasos de vidrio. Al tomar asiento noté en la parte de arriba un marco de iluminación sobre el escenario que era donde se encontraban todos los reflectores. Y de la nada fue un apagón por un minuto para después observar que solo el espacio escénico se iluminó y en él se encontraban tres personajes, de pie, en silencio, mirando hacia el público de manera fija, sin generar gestos, solo miraban, hasta que de a poco empezaron a hacer pequeños movimientos de avance y paraban de vuelta y volvían a lo anterior.

Durante este acto repetitivo, uno de ellos alzó la voz y empezó a hablar a lo que los otros lo siguieron con la misma energía. La mujer empezó a contar la historia de un viaje a Mar del Plata, sobre un chico que había conocido allá (“El Negro”) y cómo un amigo llamado Marcos la había ayudado a perder su virginidad con El Negro. Recordando viejas memorias de jóvenes de veinte años más o menos, pensaba en cómo había pasado el tiempo desde entonces y en el sentimiento cuando se lo contó a Marcos, y en cómo lo había pasado con “El Negro”.

Luego todo en silencio nuevamente hasta que uno de ellos habló recordando cómo eran ellos en la escuela. Mientras esto sucedía los tres se quitaban los zapatos comenzando a caminar alrededor del living (el espacio escenográfico) y a la vez de a ratos sentándose en el sillón, hasta que se acomodaron dos en el sillón grande y uno de ellos en el chico.

Ya los tres, con nuevas ubicaciones, continuaron rememorando anécdotas mientras fumaban y tomaban. Empezaron a contar cómo eran en la escuela, los sueños que tenían, los problemas en que se habían metido, las vacaciones que habían realizado desde ese viaje a Mar del Plata, hasta el hecho de que viajaron con un loro suelto en el auto. Marcos había estado en cada uno de esos recuerdos. Él siempre estaba para ellos, salvo esta vez ya que estaba muerto. Ellos, con todas estas historias, recordaron cómo vivían, cómo a los veinte años hacían lo que querían y ahora a los cuarenta tenían que hacer lo que debían, adultos sin tiempo, postergando juntarse ya que los horarios no encajaban. Los tres, distintos de pies a cabeza: un psicólogo casado con dos hijos al borde del divorcio, una abogada que a pesar de tener una buena vida la parte de pareja no iba tan bien como la laboral solo conocía el trabajo sin tiempo para las cosas simples; por último, un profesor de música, soltero, despreocupado, viviendo el día a día con un sueño de músico frustrado.

Los tres, al darse cuenta del pasar del tiempo y de cómo este había influenciado sobre ellos, pensaron en todas las veces que no tenían tiempo, ni un solo día para verse ya que cuando uno podía el otro no estaba disponible. En cambio Marcos siempre estaba. La verdad, Marcos era un hombre bastante hábil cuando se trataba de hacer algo para ver a sus amigos por más mínimo que fuera el tiempo. Lo más importante para él era la amistad, reitero, lo más importante para él era el cuidado de la amistad.

Tres personas completamente diferentes en varios aspectos, ahora tenían que afrontar sus realidades como adultos. Era momento de ver cómo eran en realidad las cosas. Esto sucedió después del funeral de Marcos. Finalmente se prometieron hacerse tiempo para verse más, para compartir más momentos. El tema de The Rolling Stones, *Miss you* fue cerrando de a poco la escena final. Muy de a poco se fueron apagando las luces hasta volver a la oscuridad del inicio.

Al término de la obra, y entre medio, me logró llegar mucho el significado que le daba Marcos a la amistad, llegando a tal punto que me hizo derramar algunas lágrimas. También vi las diferentes expresiones de mis compañeros: unos quedaron más pensativos, reflexivos, y otros, más neutros. Pude advertir las diferentes emociones que se expresaban nuevamente tal como había sucedido con los espectadores de la función anterior. Comprendí cómo el ver, estar, sentir y reaccionar ante estas actuaciones había logrado influir tanto, sorprendiéndome y haciendo que luego, al llegar a mi casa, al otro día, quedara en vernos con mis amigos que casualmente no nos habíamos podidos encontrar.

En un análisis posterior al hecho teatral podemos señalar sus particularidades, los recursos utilizados, el rol de los personajes y el trabajo del actor sobre el personaje. Estas particularidades que cuentan como recursos de la teatralidad son claves para una mayor relación del espectador con los personajes, involucrándolo en la escena. Un claro ejemplo se da en *Y aun así los quiero* mostrando como tema central la amistad y cómo se ve afectada por el paso del tiempo, un tema cotidiano que todos comparten con amistades cercanas.

Ante el tema de la amistad se puede señalar también un componente clave de la tragedia griega, la *anagnórisis*, que significa el reconocimiento del error, generando angustia y culpa por actos sobre los cuales no se puede volver atrás. Esto lleva a una segunda característica, la *kátharsis*, liberando la angustia por medio de la risa. El tema de la muerte se muestra como punto de empuje para generar la movilización de emociones.

Como recurso, la iluminación es muy importante. Por ejemplo, en la primera escena se enfoca a un personaje con un solo reflector mientras el resto permanece a oscuras. Luego de terminar el relato de apertura se apaga ese reflector, quedando todo a oscuras por un momento hasta que se encienden las luces sobre el living con el diálogo de los tres.

Para esas escenas en adelante no se implementó música o sonidos exteriores, sino solo la actuación de actores hablando y caminando alrededor del living. Solo en la escena final se escucha una canción que compartían sentimentalmente.

También se pudo apreciar la emoción en los personajes, en su tonalidad de voz por momentos frágil al borde del llanto, otras con un nudo en la garganta ante la tristeza y por momentos el enojo ante sus vidas, para luego notar en esos tonos la nostalgia del pasado y la alegría o consuelo quizás de haber aprovechado en algún punto de sus vidas cada día como si fuera el último. Esto, acompañado siempre por miradas cómplices entre ellos que señalaban el grado de transmisión de confianza, conocimiento y verdad que se mostraban sin fingir ninguna emoción.

Finalmente, basándonos en una perspectiva más antropológica, se puede observar que todo el desarrollo de la trama se trata de los trazos de un ritual de sacrificio que en este caso será visto por el lado de la amistad. A esto se agregan los conceptos anteriormente mencionados como *anagnórisis* y *hamartía*, causando o mejor dicho otorgándoles a los tres personajes una liberación de sus emociones. Por las razones mencionadas se apela a las emociones de tal manera que el espectador mismo se siente identificado en algún momento con la escena.

En palabras de Mircea Eliade:

La significación de esta regresión periódica del mundo a una modalidad caótica era la siguiente: todos los “pecados” del año, todo lo que el tiempo había mancillado y desgastado, quedaba aniquilado en el sentido físico del término. Al participar simbólicamente en la aniquilación y en la recreación del Mundo, el hombre era a su vez creado de nuevo; renacía, porque comenzaba una existencia nueva. (“Para los rituales del Nuevo Año”, cf. M. Eliade, *Le mythe de l'Éternel Retour*, p. 89 ss.)

Como se puede observar, la catarsis cumple una función regeneradora, como un operativo de limpieza a través del ritual de sacrificio acontecido.

Para concluir presento una cita de Ernest Hemingway quien fue escritor, periodista estadounidense y uno de los principales novelistas y cuentistas del siglo XX: “El mundo nos rompe a todos, pero después, muchos se vuelven fuertes en los lugares rotos”.

DESPUÉS DE LA EXPERIENCIA

Daiana Erquiaga

Cuando la profesora explicó cómo debía ser la monografía y dijo que para la realización de la misma tendría que ir a ver una obra de teatro, la idea no me entusiasmó en lo más mínimo ya que nunca me interesó demasiado el teatro. Además debo admitir que esta consigna me causó un poco de mal humor al sentir la obligación en cierta tarea, dado que es un requisito para aprobar la materia de Literatura Griega Antigua.

Ahora, después de haber experimentado el acontecimiento teatral, con pocas ganas, tengo que aceptar que estaba equivocada con respecto al teatro. Aquello, que yo pensaba que era algo largo y aburrido, terminó pareciéndome excelente. No sé si justo di con la obra correcta por cuestiones de suerte o qué, pero fue una muy buena experiencia, algo que llamó mucho mi atención y no dudaría en repetirlo.

La sala teatral que elegí se llama *Ámbito Histrión* donde vi *Y aun así los quiero*. Todo empezó cuando, con mis compañeros, acordamos en recorrer los distintos teatros de Neuquén capital, para observar sus propuestas, sus respectivos horarios y el costo de las entradas. Luego de hacer esto -nos llevó solo un día- conversamos sobre lo que nos había parecido cada lugar al que habíamos ido y también nos preguntábamos si había alguno que particularmente llamara nuestra atención, ya fuera por su nombre, por el lugar, por comentarios escuchados o por lo que fuere. Como era de esperar hubo varios debates, dado que unos pocos queríamos una función y los demás otra; pero como la idea desde un principio era ir todos juntos tuvimos que ponernos de acuerdo y elegir una. Esta fue *Y aun así los quiero* de Pablo Todero.

A continuación me gustaría describir más o menos el Teatro al que asistí:

El Ámbito Histrión es un teatro autogestionado, teatro-café de la ciudad de Neuquén (Chubut 240). Se inauguró en abril de 2007 con 280 metros cuadrados y una capacidad máxima de ciento cincuenta personas, con camarines, vestuarios, oficinas y un *hall* de entrada. Pero llegar a eso no fue fácil, fueron los propios actores los que se pusieron los mamelucos y comenzaron con la tarea de transformar un galpón en la sala de teatro que es hoy.

Luego del terrible accidente del boliche Cromañón se vino una profundización en todo lo que tuvo que ver con la seguridad de los edificios de Neuquén. Esto hizo que a fines de 2005 cerraran todos los teatros de Neuquén. Ante esta situación, los histriónes no tenían un lugar para llevar a cabo su proyecto pero lo que sí tenían era el sueño de una casa propia y estaban dispuestos a lograrlo. Así surgió el Ámbito Histrión.

A continuación mostraré algunos datos importantes de la obra, luego una especie de síntesis y para finalizar, mi conclusión respecto a la misma.

Nombre de la obra: *Y aun así los quiero*. Dramaturgia y dirección: Pablo Todero. Dicha función se estuvo presentando con localidades agotadas en el mes de julio y agosto siendo esta función, la última por ahora.

La obra comienza de la siguiente manera: Está todo oscuro, por unos segundos, y de repente se encienden las luces que dan lugar a un living con un sillón grande, una mesa ratona, un banquito y un modular que contiene un whisky, tres vasos, un reproductor de música y algunos CD'S. En este lugar se encuentran tres personajes: una mujer de cabello negro, que le llega un poco más abajo de los hombros, viste ropa medianamente formal y está descalza (Creo que esto representa en cierta forma lo cómoda que se siente en ese ambiente y con esas personas). También se puede observar que uno de los varones es bastante alto, delgado y posee cierta seriedad en su mirada, viste un traje y zapatos. Por último logramos ver a un hombre vestido informal, un poco calvo tal vez, de sonrisa

contagiosa. Los tres andarían entre los treinta y siete y cuarenta años. Permanecen de pie por casi un minuto sin decir nada ni mostrar ningún movimiento.

Esta primera parte causa en los espectadores, al principio, algunos murmullos, luego silencio, nuevamente murmullos y alguna que otra risa y otra vez silencio. Cada uno lo interpreta como desea. Algunos tal vez se intimidan. A otros les causa gracia y los demás solo observan. Este recurso es muy bueno dado que ese es el fin de algunas obras, que el espectador lo interprete como desee sin tener un significado propio.

Luego la mujer habla y empieza a contar una anécdota, en la cual nombra a su amigo Marcos, sobre aquel día que la ayudó a encontrarse con quien ella perdió su virginidad, y en cómo Marcos estuvo en ese momento tan importante para ella.

Después de esto y a medida que van surgiendo los diálogos logré darme cuenta de que ellos se conocían desde hace más de veinte años y que estaban reunidos justamente ese día no por un asado de domingo, como otros amigos, sino porque acaban de llegar de un velorio, el de Marcos.

A lo largo de la obra estos amigos toman whisky y fuman - como creo que cualquiera hace- contando y recordando anécdotas del reciente fallecido. En esta parte podríamos decir que se presenta una situación de *páthos* (Aristóteles dice que es una especie de dolor que se produce al saber o entender la realidad) dado que recuerdan cómo siempre Marcos estaba para todos a cualquier hora. Sin importar lo que estuviese haciendo, él no dudaba en abandonarlo todo para ir a verlos. Cómo expresaba diariamente el cariño que les tenía, diciendo que los amaba. Y se cuestionan no haber sido igual de buenos con él.

Pero además, otros temas se trataron para dar paso al pensamiento de cada uno, sobre el trabajo, la familia, los amigos y lo verdaderamente importante en la vida. Se preguntaban si realmente son felices y si, aunque cada uno eligió un camino

diferente, no estaban en una situación similar. Se criticaban entre ellos, las decisiones tomadas por cada uno. También lamentaban mucho no haber hecho el esfuerzo suficiente para encontrarse con su amigo recientemente fallecido y acordaron en que, de ahora en adelante, van a tener más tiempo para juntarse. Se preguntaron cómo después de veinte años la amistad sigue ahí, y cómo por momentos pareciera que el tiempo nunca pasó, como si fueran adolescentes de nuevo.

Ya llegando a su fin, los amigos caen en la realidad porque anteriormente hablaban del velorio pero lo hacían superficialmente, de una manera bastante fría, haciéndose chistes y demás; pero en un momento, la mujer se levanta del sillón y por fin se da cuenta de lo que realmente significa esta muerte, de que no lo van a ver nunca más y de que no disfrutaron los últimos días con él. Se larga a llorar desconsoladamente. El dúo de amigos se para, la abraza y llora con ella. Cuando todos logran calmarse un poco, se vuelven a sentar en el sillón y ponen un tema que cantaban con Marcos, y mientras lo escuchan se agarran las manos, miran sin mirar realmente y piensan o tal vez recuerdan. Se apagan las luces y se da por finalizada la obra.

Es claro cómo esta obra encaja perfectamente con la definición aristotélica de anagnórisis, dado que los personajes caen en la cuenta de algo que se había descuidado, en cómo sacrificaron su amistad por falta de tiempo y ahora que al fin se dan cuenta ya es tarde, porque Marcos está muerto.

A modo de conclusión debo decir que me gustó muchísimo. Si bien es a simple vista una obra triste, también es una comedia. Tras un encuentro muy cotidiano en la vida real, se hacen muchos chistes sobre la amistad, el amor y otras cuestiones comunes; hay enojos, risas y hasta ataques de histeria.

Es todo muy cambiante dado que en un determinado momento estás riéndote y de repente se dice algo que te hace entristecer o sentir mal, y no terminás de saber si se trata de una

comedia o de un drama. No sabés cómo reaccionar ante esta situación. Es por esto mismo que la obra es muy entretenida y se hace muy corta porque, aunque duró aproximadamente una hora y media, me pareció de veinte minutos.

Debo admitir que esta experiencia expectatorial fue algo que me llegó muy a fondo. En el momento que veía la obra me hacía pensar en mis amigos, y también en mi familia, en cómo uno no valora a las personas cuando las tiene, en los buenos momentos que pasás con ellas, en cómo te secan lágrimas o te sacan sonrisas, en las pequeñas cosas que a veces no damos importancia pero son la causa de la verdadera felicidad. Me hizo reflexionar en el significado del éxito, ¿Qué es realmente el éxito? ¿Es estudiar e intentar hacer todo perfecto, no cometer errores y tener el mejor trabajo del mundo? Obviamente esto es parte del éxito pero lo que realmente importa es ser feliz, y esto no se logra solo con lo anterior. Sin importar tu trabajo o el puesto que tengas, tenés que valorar todo lo que tenés, más que nada a esas personas que están siempre con vos porque una vez que se van, como Marcos, no las ves nunca más.

Cuando terminó la función e iba ya llegando a casa no podía dejar de pensar en mis amigos, a esos que a veces no hago un tiempo para ver, o en mi familia, que por cuestiones personales, ahora la tengo lejos y siento que no la disfruté lo suficiente.

Con esto quiero de alguna manera explicar cómo me sentí durante el convivio teatral. Me encantó que tres personajes desde la escena teatral puedan hacerme sentir tanto y hasta incluso hacerme reflexionar.

LAS ISLAS EN LA MODERNIDAD

Ma. José De La Fuente

Lo que se apreciará a continuación será la experiencia de un espectador cuando conoce el teatro por primera vez.

Puedo decir, en pocas palabras, el argumento de *Y aun así los quiero*: tres amigos, una noche especial y el recuerdo de veinte años de amistad...

Busqué el espectáculo a través de la página cultural de Neuquén. Ninguna me llamaba la atención, y con mi compañera no queríamos ver nada que tuviese contenido político así que cuando encontré esta obra me pareció perfecta. En ese momento estaba teniendo problemas con mi grupo de amigos y tenía la expectativa de que me iba a hacer reír y a sentirme identificada.

El dramaturgo y director de este hecho teatral es Pablo Todero. Fueron ocho obras en las que participó como dramaturgo, director, actor y, detrás de escena, con las luces y el sonido. Por ejemplo, en luces y sonido participó en *Las estúpidas de siempre... Vol. 2*. Como director, en *Rotos de amor*, *Lo que odio del amor*, *El club de los suicidas*, *Criminal* y *Ansia*. Como actor, en *Fuera de cuadro* y *Teatro para pájaros*.

Llegó el sábado y me acompañó una amiga de la Facultad. Cuando encontramos al lugar me sentí impactada por la fachada del espacio. El Ámbito Histrión no era lo que me imaginaba al pensar en un teatro. Estaba escondido y nos costó bastante encontrarlo. Luego entramos al local. Las paredes pintadas de colores fuertes me impactaban. Cuando accedías al sitio, el calor de la gente y la buena iluminación hacían sentirte como si estuvieses en casa.

Compramos las entradas y nos dieron un folleto con el argumento de la obra, mientras tanto los vasos chocaban y el murmullo aumentaba. Había un bar para que pidas algo y mesas para sentarte a esperar.

Coincido con la frase del Teatro Arbole en Zaragoza que dice: “El teatro es mucho más, es aprender a escuchar, a respetar, a crecer emocionalmente, a crear ilusiones...”. Y creo que para que esto se cumpla debemos seguir cierto protocolo como por ejemplo:

- Llegar con veinte minutos de antelación para que uno pueda aclimatarse. Además, considero que es una manera de respetar el trabajo del artista.

- Apagar el teléfono en la sala o hacer silencio para que la magia del teatro no se pierda y el espectador pueda llegar a zambullirse por completo.

Son pautas básicas para que el teatro te pueda seducir.

Los aplausos de la función anterior cobraron vida y luego el espacio se hizo diminuto. La gente comenzó a salir y nos encontramos con un grupo de compañeras que habían ido a ver *Mujeres en oferta*. Nos indicaron cómo llegar a la sala. Hicimos la cola y luego mi amiga y yo nos sentamos en la primera fila del teatro. Era pequeño. Aproximadamente creo que no entraban más de ochenta personas. Las butacas estaban con una inclinación mirando el escenario -dando un ejemplo, eran como las gradas en los teatros de la antigua Grecia, en forma descendente- hasta llegar a lo que sería el lugar de la *orchestra* y la *skené*, en nuestro caso, el proscenio.

El espacio escénico era un rectángulo negro. La gente se fue acomodando y comenzaron a hacer silencio de a poco. Los actores ya estaban en escena. Se podía visualizar sus cuerpos a pesar de la escasa luz. Oscuridad total en la sala, luego se encendieron las luces y aparecieron en escena un living y tres personajes, una mujer y dos hombres -son los principales y no hay secundarios- de pie, sin ninguna expresión facial, simplemente serios, mirando la nada. Ahí comenzó un ataque de risa colectivo (A las personas no les gusta estar en silencio, les incomoda). Así pasaron cinco minutos, los espectadores de la sala se secaban las lágrimas y todavía no había comenzado el diálogo.

La escenografía era muy minimalista. Era el espacio de una casa. Consistía en un juego de living -un sillón para dos personas y un individual- una estantería con un equipo de música con CD'S. En otro estante, una bandeja con whisky y unos vasos.

Otro recurso de la teatralidad que observé fue la iluminación, no cambiaba mucho. Me dio la impresión de que los productores querían demostrar lo simple y austero, como si se tratara de personas comunes y corrientes.

El personaje femenino llamado Victoria, encarnado por María Quintana, abrió el diálogo. Comenzó a hablar de alguien llamado Marcos, contaba que era su amigo y que estaba muerto. Los otros dos hombres se movían a su alrededor -actores como Pablo Di Lorenzo y Ezequiel Boronat- todavía no intervenían.

La mujer contó una anécdota y luego le cedió la palabra a un personaje con una remera de The Beatles. Él tenía los ojos brillosos por el recuerdo. En ese breve principio pude visualizar el cambio de estado de una situación feliz, que era tener a Marcos vivo, a su opuesto.

Me enteré por medio de las historias, de que la mujer era una abogada y uno de los hombres -que llevaba camisa celeste y pantalón de vestir- era psicólogo de niños. El otro era músico. Hablaron del tiempo y de cómo se nos va la vida preocupándonos de cosas que no necesitamos.

La trama mencionaba tres problemas, secundarios, pero que hacían crecer la historia. Son los problemas que los seres humanos tenemos en la actualidad: el consumismo, la indecisión y el conformismo. Los tres actores encarnaban en sus personajes estos dilemas que la sociedad afronta día a día. Por ejemplo: la mujer era la consumista: tenía una casa, un novio y un gran televisor. Nada la hacía feliz. El psicólogo era el indeciso: se quería separar de su esposa pero no lo podía hacer, se quedaba en su comodidad y llegaba tarde del consultorio para no afrontar tal situación. Y por último, el músico: tenía el problema de ser un perezoso, no quería

avanzar para conocer a alguien y menos, entablar una relación. Se conformaba siendo profesor de música, cuando en realidad quería ser famoso, en fin no seguía sus sueños.

Mis emociones comenzaron a moverse. Mi cabeza pensaba muchas cosas. Sentí un pinchazo de culpa por el hecho de que todos somos materialistas y, verlo reflejado en el otro, me hizo sentir mal. Me parece que los antiguos espectadores griegos tenían razón, iban al teatro para ver sus faltas en otros personajes y así hacer *kátharsis*.

Quisiera hacer una breve reflexión sobre la situación. Imaginémos, por un momento, que todos somos islas en el mar. Cada uno está metido en su mundo, intentando arreglar sus problemas, teniendo poco tiempo para alzar la cabeza y ver qué es lo que pasa alrededor. Capaz que otra isla está teniendo un conflicto bélico u otra está siendo saqueada y hundida. Nuestro tiempo moderno nos mete en la rutina y no nos deja salir de allí. Olvidamos lo que es juntarse con otras islas, nos olvidamos de cómo construir puentes entre ellas. La modernidad es un huracán e intenta desequilibrar todo puente o construcción que queremos mantener firme.

En esta obra, el puente era Marcos, el amigo difunto, al que los otros sacrificaron por su comodidad. Él era la isla principal, el que unía a las otras. Cuando fue atacada y hundida, los otros volvieron a tener conexión entre sí. El mensaje de esta obra fue un reflejo de la realidad. Todos los días andamos ocupados haciendo trámites, tareas o cumpliendo con responsabilidades. Mi pregunta en ese momento fue ¿dónde quedan los amigos?

Los tres se sentaron a fumar y a beber. Sacaron lo peor de sí mismos porque sentían impotencia de que Marcos ya no estuviera. Se agredieron, aunque luego Victoria dejó la postura sarcástica y se largó a llorar pidiéndoles que no la abandonen jamás, exigiéndoles que no se alejen de ella, que no la dejen sola. Reconocieron que se habían confundido, que vivían sumidos en sí mismos y que

sacrificaron la amistad. La mataron con la indiferencia, con la cotidianidad, con el conformismo de quedarse en su propia isla y no salir a recorrer los mares. Rompieron todo puente que los intentaba unir y el nexo se hundió en el mar de la modernidad. Luego ellos hicieron una catarsis grupal. En ese momento las emociones fueron liberadas: la bronca, la ira, la culpa de no haber estado allí para él, para Marcos.

Se partió algo en mí. Un nudo en la garganta y las lágrimas amenazaron con salir, pero no quisieron. El nudo no me dejaba emitir sonidos y en mi cabeza pensaba: Cuánta razón tienen ellos.

Victoria sacó el tema de que jamás se decían: “Te quiero”, y que siempre el ser humano respondía como robot: “Yo también”, cuando en realidad se tenía que decir con sentimiento. En ese momento me replanteé cuántas veces les había dicho “Te quiero” a mis amigos o cuántas veces yo había respondido mecánicamente.

Abrazados los tres, ella les dijo: “Son todos tan distintos a mí y aun así... los quiero”. Entonces ellos se quedaron en silencio. Los tres amigos se sentaron en el sillón y luego el psicólogo miró la hora y dijo que se tenía que ir. Los otros dos le insistieron que se quedara a dormir, que hacía cuánto que no pasaban una noche, juntos. Total... lo peor que le podía pasar era que su mujer lo dejara. Entonces el músico puso desde el estéreo una canción de The Rolling Stone. La música sonó en todo el teatro y luego las luces se fueron apagando.

Salí del teatro como en un estado de “muerto en vida”. No me acuerdo cómo, pero me fui. El aire estaba frío y no podía parar de pensar. Fue tanto lo que me movilizó. Me sacó de mi rutina. Ir al teatro me hizo salir de mi zona de confort. Me ayudó a darme cuenta de que estoy viva, y de que si no disfruto ahora de las pequeñas cosas, ¿cuándo lo voy a hacer?

Esta obra tocó mucho las fibras de mi inconsciente. Toqué fondo, dejé de pensar en todo lo que tenía que leer y me imaginé ahí, en esa situación, pero con ellas (mis amigas) yéndome de viaje,

sin organizar nada, viéndolas más seguido. Las llamé desesperada, tenía un nudo en mi garganta. Una de ellas me atendió y yo no podía expresar todo lo que sentía. Mis sentimientos estaban en descontrol. Me preguntó qué pasaba, y yo no sabía cómo explicarle “la experiencia” que había vivido una hora atrás. Me quedé en silencio hasta que simplemente le dije: “Te quiero”. Hice el mismo procedimiento con mi otra amiga, ella tampoco me entendió sin embargo me hizo sentir bien. Fue liberador, fue una completa catarsis.

Puedo concluir y afirmar varias cosas:

- Lo primero, la trama es una completa anagnórisis, desde el momento en que comienzan sentados en el living del departamento, porque allí ya nos damos cuenta de lo arrepentidos que se sienten y cómo, constantemente, hacen reflexiones sobre el pasado. Lo intenté relacionar con la teoría filosófica aristotélica.

- Lo segundo es que los griegos tenían razón, el teatro te libera, te hace ver los problemas de la sociedad reflejados en la escena y te hace sentir todo lo que uno como persona quiere evitar ver.

- Lo tercero es que los seres humanos constantemente estamos poniendo en sacrificio la amistad y un día nos vamos a dar cuenta de que ya la hemos matado. Tenemos que cuidarla.

- Por último debemos dejar de lado la pereza y, como pequeñas islas que somos, aprender a construir puentes, a sobrellevar huracanes, para que nunca más se hunda otra isla.

Me llevo en mi corazón dos frases que marcaron esta experiencia investigadora y visual. Una frase es de la obra: “La vida es eso entre asado y asado”. Y la otra es de Juan Carlos Gené como para cerrar el trabajo:

Lo que el espectador presencia es un hecho desbordante de vida, pero la muerte se recibe todos los días cuando la función termina. (Cita del diario *Clarín*)

FUENTES

Aristóteles. *Poética*. VI, 10-11.

<http://www.laizquierdadiario.com/Y-aun-asi-los-quiero>

<https://teatroarbole.es/images/ActividadesDidacticas/pdf/materialdelprofesor/consejos%20para%20ir%20al%20teatro.pdf>.

https://www.clarin.com/fama/juan-carlos-gene-despide-maestro_0_B1zgERwhPmg.html.

GAZPACHO

Teatro a ciegas

Ficha técnica

Dramaturgia: Malén Barón

Actuación: Agostina Herrero, Agostina Cerone, Verónica Cardoso,
Bibiana Carballo

Dirección: Malén Barón

Grupo: Teatro Verde

Lugar: Media de Luna (Sarmiento 274)

(Estreno en Neuquén, 2016)

Más datos en

<https://radiocut.fm/audiocut/nelqp-estreno-de-gazpacho-teatro-a-ciegas/>

SALE EL SOL Y NO TE PUEDO ENCONTRAR

Dayana Urrutia

En la siguiente propuesta elaborada para la cátedra de Literatura Griega Antigua se trabajará sobre el teatro como forma de vida y revalorización de la existencia.

Para hablar de teatro necesitamos hablar también de lo que significa el acontecimiento teatral. Dicho acontecimiento comienza desde el momento en que los espectadores se preparan para el convivio. El teatro es mucho más que un lenguaje o una forma importante de comunicación humana; es una manera de revalidar la existencia, de convivir con los otros, de vivir.

El teatro es vida, una forma de vida. Es un espacio de transformación, es poder llegar al otro. Es un espacio en el cual saciar la necesidad de expresión, expresión que se transmite y la recibe el espectador. Es poder hacer catarsis y purificar el alma. Es ser libre de prejuicios, donde se puede dejar que el ser fluya y se muestre en esa relación entre la escena y la platea. Es un arte que todo el tiempo se renueva. Un hecho teatral no siempre es el mismo, algo cambia; está en constante transformación. Hay una marcación, un texto, un guión, una trama, una expectación, pero no siempre te atraviesa de la misma manera.

“Acontecimiento”, porque lo teatral sucede. Porque es una acción humana, un rito de cuerpos vivientes donde la ficción se vuelve realidad. El teatro no finge, el teatro es; y el acontecimiento comienza previamente a la acción convivial. Se reúne la gente, se prepara, expectante, para la magia teatral. Incluso detrás del telón hay una preparación de los actores. Todo esto es parte del acontecimiento. Luego hay una expectación, una reacción, una mezcla de sentimientos tanto en los personajes como en los espectadores.

Juan Carlos Gené, en el capítulo “Jugar a Ser Otro” de *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, dice: “Al nacer, se nos

otorgó una máscara, una personalidad. Y esta máscara me impide usar otras: yo no puedo ser otro”. Es decir, los actores abandonan, metafóricamente, sus cuerpos para transformarse en sus personajes, y todo esto es de manera real aunque, paradójicamente, no sea su realidad cotidiana. Descubren el poder de ser otro, de hacer, desear, pensar como otro.

Los actores producen poesía con su cuerpo, muchas veces incluso no es necesario el código lingüístico. Tienen esa capacidad de poder transmitir lo que sienten o lo que quieren que el espectador sienta, sin pronunciar ni una sola palabra, ya sea por medio de muecas, silencios, olores, sensaciones de la misma ambientación o de la melodía que les introduzcan en el momento preciso. Mientras que desde sus asientos los espectadores hacen catarsis de sus emociones (ríen, lloran, se asustan, se entristecen) se les producen diversos sentimientos, distintos para cada uno, e incluso muchos a la vez. La relación espectacular es un juego realmente mágico.

En cuanto a la sala teatral donde asistí, Media de Luna, es una de las pocas salas autogestionadas en Neuquén. Al comienzo, la idea original fue fundar o crear un espacio cultural de talleres. Un año después surgió la idea de empezar a realizar espectáculos de teatro, como la necesidad de tener una sala para la presentación de las propuestas de los artistas independientes que, quizás sin estos espacios, no lograrían difundirse o no tendrían la oportunidad de salir a la luz.

Media de Luna se ubica en Neuquén capital, Sarmiento 274. Cuenta con una sala grande, otra más pequeña, un camarín, una cocina y un baño. Como sala independiente se deja un 30% del dinero de cada función para así poder sustentarse. Cuenta además con el apoyo económico aportado por el Instituto Nacional del Teatro, una vez al año. Normalmente eso se deja para costear gastos en los meses de menor rentabilidad como lo son enero y febrero.

Para llevar a cabo un hecho escénico se requiere de mucho trabajo. Se necesita formar un elenco de actores; en muchos casos seleccionar un texto literario, leerlo e interpretarlo; invertir horas y horas de ensayo. También se requiere de otros elementos como lo son la escenografía, la utilería, el vestuario, el maquillaje, las luces y los efectos de sonido, etc.

En la sala teatral que comentamos, el elenco Teatro Verde conformó, de manera colectiva, *Gazpacho. Teatro a ciegas*.

Teatro Verde se define como un elenco inestable y atemporal, que siempre está en proceso de maduración. Con *Gazpacho* crearon una completa innovación en Neuquén, ya que nunca se habían realizado obras que fueran completamente “a ciegas”. *Gazpacho* juega con los sentidos, con nuestro subconsciente e imaginación.

La historia trata de trasladar a los espectadores a un pueblo donde tres mujeres y una pequeña niña trabajan en una cocina. Los habitantes del pueblo las ven como brujas, lo que hace que su cocina no tenga tan buena reputación. En una de las cotidianidades de su trabajo reciben un pedido muy particular para las monjitas del convento: cocinar una cantidad excesiva de gazpacho. Mientras lo cocinan, va ocurriendo una serie de relatos y reaparecen recuerdos de la infancia.

¿Cuáles son las expectativas antes de ver *Gazpacho*? Supongo que muchas. Tanto para los que nunca han presenciado una obra de teatro, como además para los que nunca presenciaron un convivio “a ciegas”.

La propuesta escénica juega con los sentidos desde el momento en el que el espectador entra al ámbito teatral. Reúnen al público en una sala pequeña y le dan un momento para conocerse. Luego, una de las integrantes del elenco busca a cada persona para que forme una fila, le coloca el antifaz y va pasando, una por una, guiada por dicha integrante, hacia el espacio donde se realizará el hecho teatral.

Al comienzo de la relación expectatorial surgen sentimientos de soledad, miedo, incluso pánico. Te encuentras solo y a ciegas en un ámbito donde todo es completamente desconocido hasta que comienzas a sentir ese olorcito a café, un perfume poco particular pero dulce. Se puede escuchar los ruidos de la gente al hablar y el de los autos al pasar. En ese momento, como por arte de magia, te encuentras en un café en Andalucía donde se puede sentir el frío, el viento, las voces y los acentos particulares de los gallegos. Pero esta paz y tranquilidad son interrumpidas por un canto de mujeres y una breve risita que se deja oír cada tanto. Cuando menos me di cuenta el café en donde me encontraba había desaparecido por completo y tres sombras comenzaban a cobrar forma mediante el sonido de sus voces. Mujeres grandes con vestidos a lunares, aros gigantes y un pañuelo que les recogía el pelo comenzaban a hacerse presente ante mí. Podía ver cómo sus ojos cada tanto se dirigían hacia los míos, pero la historia transcurría para estos personajes como si yo no estuviera ahí, como si fuera un ente del cual ellos no notaran presencia alguna.

Volviendo al relato, a la parte en la que comenzaron a cantar, su canción fue interrumpida por una pelea entre una de las mujeres y la pequeña niña. Dicha pelea fue creciendo y cambiando a sus contrincantes hasta que se detuvo cuando la mayor de las mujeres le pegó una cachetada a la menor.

Yo me pregunto: ¿Cómo acaso puedo distinguir entre ellas tres, cuál es la mayor y cuál la menor? Fácil. Cada una tenía un tono particular de voz, lo que ayudaba a darme una imagen de cuántos años podría tener cada una. Incluso sus actitudes: un poco infantiles para la menor, más reservada y seria para la del medio y, finalmente, con matices de autoridad y respeto desde sus pares, me ayudaba a identificar cuál era la hermana mayor.

Paralelo a la cachetada se escuchó cómo una de las mujeres le decía a la otra: “Pero qué haces Lucía, ten más paciencia con Córdoba”. De fondo y a lo lejos se escuchaba que la pelea

continuaba entre la menor de las mujeres y la pequeña niña. Continuó hasta que sonó el teléfono, atendió Lucía. Al mismo tiempo que ella hablaba asombrada y emocionada por teléfono, la pelea entre Córdoba y la pequeña niña fue finalizada por la intervención de una de las mujeres a la cual Córdoba llamó por el nombre de Viole.

En esta parte del relato ya podemos distinguir a cada una, pero vamos a aclarar todo por las dudas. La mayor de ellas se llamaba Lucía, la siguiente Viole, la menor Córdoba y en cuanto a la pequeña niña, jamás le dan un nombre, simplemente cuenta las macanas de Córdoba y paga por contarlas con una que otra cachetada o tirón de pelo, por la misma Córdoba, cuando nadie las está viendo.

Lucía cuelga el teléfono y da un grito que deja a todos en silencio. Viole termina con el silencio preguntando: “Pero, ¿qué es ese escándalo Lucía? ¿Qué ha pasado?”. Lucía cuenta cómo las monjas del convento le han pedido realizar una cantidad excesiva de gazpacho. El silencio vuelve a reaparecer y comienza la desesperación. Mandan a Córdoba y a la pequeña niña a comprar todos los ingredientes. Lucía corre por todo el lugar buscando las cosas necesarias. Viole en esta parte de la historia no se hace presente. Entendemos la falta de presencia por los acontecimientos que ocurren más adelante.

Al regresar Córdoba y la niña, con los ingredientes, comienza a escucharse las tablas y los cuchillos cortando. Empieza a sentirse el olor a cebolla, ajo picado, tomate frío y pepino mojado. Cantan y preparan el gazpacho con armonía. Una vez terminado, Lucía llama contenta a las monjitas del convento, pero se comienza a escuchar un llanto: el llanto de Viole que se ha escondido desesperada por recuerdos que la atormentan. Le cuenta a Lucía cómo de niña su madre la había obligado a cocinar gazpacho, a aprender la receta de memoria, hasta que un día llega a su casa la monjita Sorprendida de la Cruz, y la separa de su madre, llevándola al convento donde

es obligada a cocinar gazpacho hasta que crece y logra escapar de ahí. Lucía, al escuchar tan terrible recuerdo, le propone envenenar el gazpacho. Así comienzan un ritual de brujería. Suena nuevamente la puerta, el ritual se ve finalizado. Todas corren desesperadamente y con mucho miedo a esconderse.

Me detengo un momento. ¿Cómo sé qué el tomate estaba frío y el pepino húmedo? Mientras transcurría la trama podía sentir los ingredientes en mis manos. Mi primera reacción con estos fue de rechazo; eran viscosos, fríos y húmedos. Luego, en el instante en que Viole se acerca hacia mí, me tomó totalmente por sorpresa. Dado que con la vista cubierta por el antifaz te sentís indefenso y vulnerable a todo, el solo hecho de contacto con otra persona, así tan inesperadamente, provoca estas reacciones.

A continuación se escucha el abrir de dos puertas y se siente cómo a lo lejos Sorprendida de la Cruz pelea por entrar mientras que Lucía le comenta que no es necesario. Ella le paga el gazpacho y se retira. Las tres mujeres contentas bailan y cantan, deciden abrir una botella de vino tinto para brindar y festejar. Todo es risas y alegría hasta que Córdoba enciende la televisión y escucha a un reportero hablar sobre “la revolución de las monjas en el convento”.

Las monjas decidieron salir desnudas a la calle para marchar directo hacia la cocinería. Al escuchar esto, las mujeres se desesperan, corren por todos lados. La euforia se siente en el aire hasta que se escucha tocar en la puerta. El silencio toma el mando por unos cuantos segundos. En este momento de la trama -hablando desde el papel de espectadora- puedo decir que en mis pies podía sentir cómo el piso de madera, rechinaba y temblaba a causa de todos los que corrían de acá para allá frenéticamente.

Abrieron la puerta. Era el grupo de monjas que venían a agradecer tan exquisito gazpacho. Sorprendida de la Cruz comenzó a relatar hechos del gazpacho que servían antes en el convento. Viole no aguantaba escuchar tanta hipocresía y se dejó ver ante

todo el grupo de monjitas. Relató su versión de la historia. Sorprendida de la Cruz reconoció su error y le pidió disculpas pero a la vez también le agradeció por el gazpacho, por incitarlas a descubrir los placeres de la vida mundana que existen fuera del convento. Como forma de festejo decidieron despojarse de sus ropas y brindar con vino. Al público le colocaron entre sus manos un pequeño vaso de cristal con vino frío que permitió sentir su aroma a tinto. Finalmente nos pusieron de pie y bailamos hasta que las actrices nos fueron quitando de a poco las máscaras.

Cuando las actrices nos incitaron a pararnos para así comenzar a bailar, yo continuaba con el antifaz por lo cual me causaba un poco de cohibición el hecho de moverme en un lugar que no conocía y donde no podía ver. En el instante en que nos quitaron el antifaz pude observar que las demás personas tampoco querían moverse mucho. El hecho de poder ver y que otros nos vean nos hacía cerrarnos más. Nosotros no éramos actores, éramos simplemente espectadores. El escenario nos resultaba completamente desconocido y ajeno.

Los asientos estaban ubicados en círculo, de manera que todos nos veíamos las caras. A cada espectador lo separaba del otro, un asiento. El lugar tenía poca iluminación, pero muchas luces de colores colgadas en los alrededores. Un hombre con una guitarra se veía en el fondo, el gazpacho colocado en una mesa al centro de todos nosotros, y una copa de vino tinto en nuestras manos.

De regreso a casa me quedé pensando en todo lo que había vivido. Fue una experiencia realmente mágica.

Aristóteles afirmaba que “La tragedia es pues imitación de una acción esforzada y completa” y mediante esto, sumado al sentimiento de compasión y temor que provoca, se logra la purgación de las afecciones, es decir, la catarsis.

Gazpacho no es una obra trágica, sino más bien tragicómica ya que no encontramos a los personajes sumidos en la miseria de su existencia humana. Pero tiene aire de trágico porque se pueden

apreciar, en el transcurso de la trama, ciertas tensiones reflejadas en la religión, la familia, las creencias y costumbres.

En cuanto a la familia y su crisis, podemos advertirlo en la breve historia trágica que relata Viole sobre su infancia. A la par de esto podemos advertir las creencias y costumbres entradas en crisis. En una ciudad religiosa, estas cocineras eran catalogadas de “brujas” por sus creencias. Junto a eso la misma religión entra en crisis al final de la trama, con la revelación de las monjas y de su moral. Estos valores normativos son lo que se sacrifica en el hecho teatral.

Por conclusión podemos decir que el teatro es vida, que es una realidad paradójicamente irreal. “Realidad” porque ocurre, porque estamos en presencia de algo, de sucesos y actos que en realidad pasan. “Irreal” porque no sucede en nuestra realidad sino que se está actuando en otra realidad, una ficción de lo “verdadero” por así decirlo.

En definitiva *Gazpacho* fue una experiencia rara pero mágica. No sé si quedó claro lo mágica que resultó la obra, ¿verdad? Espero poder volver a ver a esas tres mujeres y a la pequeña niña. Espero poder volver al café en Andalucía, a sentir el tomate frío junto con el aroma a gazpacho.

BIBLIOGRAFÍA

GENÉ, Juan Carlos (2009). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. *Celcit*. Buenos Aires.

DUBATTI, Jorge (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

BOTTA, Mirta y Jorge WARLEY (2007). *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación*. Buenos Aires: Biblos.

OTRAS FUENTES

Entrevista al elenco de *Teatro Verde*.

Entrevista a la dirección de la sala *Espacio Media de Luna*.

LO QUE VES CUANDO NO VES

Laura Ulloa

A partir de la consigna de la cátedra de Literatura Griega Antigua elegí una función de “teatro a ciegas”, *Gazpacho*. La directora es Malen Barón.

El principal objetivo y la particularidad de esta propuesta escénica es exigir a tus cuatro sentidos restantes, ya que en momentos del convivio te hacen ser partícipe de cada detalle, recibiendo de los personajes una taza de café, sintiendo aroma a tostadas quemadas, etc. Juegan y actúan con el espectador como escudo o compañero.

Asistí al espacio cultural Media de Luna, el domingo 02-04-17 por la noche, porque conozco a una integrante del elenco y además porque nunca participé de algo así. Según mencionaron en una entrevista, se había dado esta función en bibliotecas, patios de casas, por la falta de espacios culturales predispuestos para esta idea. Entonces me gustó para este trabajo.

Datos importantes

Personajes principales según mi imagen mental

-Sorprendida de la Cruz: Monja, viejita encorvada arrastrando su hábito, piel blanca con pecas y pelo canoso.

-Lucía: Gallega muy bruta, de al menos unos cincuenta años, baja estatura, robusta de cuerpo, morocha con piel curtida.

-Latina: Con espíritu alegre, de la misma edad que Lucía, alta, pelo castaño y cuerpo delgado.

-Córdoba: Adolescente, con tonada muy particular, baja de estatura, pelo castaño oscuro.

-La niña: Muy chiquita, con cara traviesa, piel morena, pelo negro, peinada con dos colitas, sin origen definido.

Personajes secundarios según mi imagen mental

-Mamá de Lucía: Cabello castaño, muy delgada y rasgos de la cara muy apenados.

-Tito: Esposo de Latina, robusto, morocho, de unos cincuenta años, canchero.

-Cachito: Verdulero del barrio, cachetón, colorado, estatura baja.

Espacios físicos imaginados

-Pueblo de Santa Lucía: Pueblo chico, pocos habitantes, la mayoría de ellos son extranjeros.

-Casa de Lucía: Vive junto a Latina, Córdoba y la niña. Espacios amplios, de arquitectura antigua y pintoresca. Muchas plantas en su exterior.

-Verdulería: A la vuelta de la casa de Lucía, muy chiquita pero limpia, con frutas y verduras frescas.

-Capilla: Ubicada en el barrio, muy bien mantenida, mucho oro en su exterior y en su interior esculturas talladas en madera muy costosa. Es la capilla que recibe la visita de la congregación del “Jesús en la boca con el corazón en la mano”.

Gazpacho: Sopa fría con ingredientes como tomates, pepinos, cebollas, ajo, vinagre, morrones y algunos condimentos.

Cuando llegué, me ubiqué en una sala de espera con los demás espectadores. Me dieron un antifaz cubierto de brillos, una pluma y una gema. Del lado de adentro de ese antifaz había una tela negra para limitar la visión. Nos pidieron que nos coloquemos el antifaz y que pongamos nuestras manos en los hombros de una actriz, (uno por uno). Me llevaron hasta la sala donde se desarrollaría la función, mientras de fondo sonaba una guitarra tan suave como los pasos que iba dando, hasta que me ubicaron en mi lugar (Mientras caminaba sentí miedo al pisar, al tener que confiar

en quien me guiaba. Me sentí expuesta, indefensa, como también lo sentí, sentada, sin saber quién estaba a mi lado). Ese particular ritmo de guitarra aumentó al comienzo de la obra, hasta que al fin concluyó escuchando a una locutora de radio, dando la noticia final: ¡Esta misma tarde llega la congregación de monjas por el Trigésimo Encuentro de Monjas, y ahora sí nos despedimos con un tema. Que tengan ustedes un muy buen día!

Latina, fanática de esa canción, se puso a bailar a la vez que limpiaba junto a Lucía (Pasaba el lampazo por los pies de los espectadores, sentí el aroma a limpio). A Córdoba las tostadas se le quemaban (Nos pasaron un pedazo de pan quemado por nuestras narices para sentir su aroma llevándome a viejos recuerdos de las mañanas de desayuno con mis abuelos), a la vez preparaba el café (Nos dieron a probar. Estaba muy calentito, dándome la sensación de una mañana muy invernal). Para todo esto, la niña estaba en la máquina viendo los pedidos ya que ellas tenían una casa de comidas, pero les iba muy mal.

De repente suena el teléfono, Latina insiste en que no atiendan porque suponía que eran los vecinos para insultarlas, como de costumbre. La niña desobedece y lo hace. La del llamado era la monja Sorprendida de la Cruz, con el motivo de pedir 233 litros de gazpacho para el encuentro pactado.

Apenas finaliza la llamada, estas monjas comienzan a recorrer la iglesia sorprendiéndose del Vía Christi porque estaba en cuadros tallados con madera de marfil, los bancos con retoques en oro en sus respaldos, el altar con detalles muy costosos también. Una de ellas da a conocer que tiene en el bolsillo de su hábito unas galletitas que dan felicidad espiritual porque liberan de todos los pecados, y les reparte una galletita a cada una de sus compañeras (Nos dieron una hostia en la boca, para que sepamos de qué galletita hablaban). Otra monja recuerda que a la vuelta venden estampitas aromatizadas para estar siempre protegidas por los

santos. Entonces todas decidieron ir a comprarlas pero con condiciones como ir rezando en voz alta (Nos rezaban al oído. Personalmente me dio una sensación de miedo. Eran prácticamente brujas), avanzar arrodilladas sobre maíz, con los brazos estirados hacia los costados como murió Jesús clavado en la cruz (Tiraban maíz al aire. Sentíamos que se desplazaban por el piso).

Vuelve la secuencia a la casa de Lucía: Tras el apabullador pedido, aceptan. Inmediatamente mandan a Córdoba a buscar tomates a la verdulería de Cachito, su anhelado amor. Lucía le pide que se lleve a la niña de compañía, para hablar a solas con Latina y confesarle algo. Córdoba sin soportar a la niña igualmente tiene que aceptar la orden.

Suena una campana que sirve como de paréntesis del diálogo, para hablar de un pasado: Sentimos a Lucía de niña, charlando con su mamá mientras ella limpia. Se la nota molesta con la vida al tener poco dinero para criar a su hija, agotada. Luego del diálogo sobre qué le gustaría ser cuando sea grande, le ordena que limpie su cuarto y ella solo quiere jugar con su madre. Luego se hace presente un golpe en la puerta. Son las monjas que vienen a buscar a su nueva ayudante de cocina. La reacción de Lucía es obvia al desconocer lo que estaba sucediendo, aferrándose a todo lo que tenía cerca para no ser arrastrada hacia la puerta (Abrazándonos, jalándonos de la ropa). Débil como cualquier niño, sus intentos a resistirse son inútiles.

Suena la campana nuevamente para poder volver al tiempo presente: Latina espantada, sigue prestándole atención. Lucía dice:

Ni siquiera agua para tomar me daban, Latina, solo conservo lo bueno de esa etapa, “el saber” de la receta original. Tiempo más tarde logré escapar de ese templo, de ese pueblo maligno.

Lamentablemente vuelve a vivir esos días. Dejándole en claro eso, su amiga Latina le propone emprender una venganza, lo

cual es colocarle algún veneno o algo similar a la hora de entregar el gazpacho a Sorprendida de la Cruz. Lucía propone ponerle algún condimento que sea picante, que les haga dar mucho calor.

Al llegar el fax con los requisitos, Córdoba comienza a leerlos, interpretándolos muy mal. Como por ejemplo lee: “Hemorroides” cuando decía “Morrones”. Tal hecho enoja a Lucía, le pega en las manos, muy fuerte, quitándole el papel. Ella claramente sabe todos los gustos de esta monja, entonces ignorando sus requisitos comienza a elaborarlos con la ayuda de su compañera.

Suena de fondo el tango *Volver* interpretado por Estrella Morente, una versión bien española mientras cortan los tomates, las cebollas, las rodajas de pepino, procesando todo junto (Nos hacen sentir todos esos aromas, los ruidos de la preparación, mientras nos cantaban). Lucía les propone acompañar ese momento con un buen vino, así que destapan uno y lo disfrutan (Nos dieron una copa de vino en las manos, bien patero y natural). Finalizan la preparación del pedido y se toman un merecido descanso.

Luego de que lo entregaron, la monja preguntó cuánto costaba. Latina le sugiere que visite el jardín delantero afuera, mientras ella lo consultaba con su ayudante. Le cierra la puerta en la cara, dejándola afuera, mientras adentro de la casa se encuentran en una situación en la cual no habían pensado antes. ¿Cuánto le iban a cobrar? Hacen cuentas rápidas anotando en la lista de gastos como también las boletas de luz, gas, etc. Y para cortar con tantas vueltas, Lucía le sugiere a Latina que le cobren 4 mil euros porque ella sabía que las monjas tenían mucha plata siempre. Latina abre la puerta y le informa el costo de su pedido. A Sorprendida de la Cruz no le parece un costo elevado, levanta su hábito, saca dinero y efectúa el pago.

Alegres y millonarias festejan tirando la casa por la ventana, encienden la radio para bailar (Llenaron de billetes nuestros cuerpos, tirándolos al aire), pero escuchan una noticia de último momento. Consiste en que las monjas visitantes están desnudas en

el centro del pueblo, marchando y gritando: “¡Que viva el coño, que viva el coño!”. Aterrorizadas, llorando se despiden entre ellas (Dándonos abrazos a nosotros), creyendo que vendrían para matarlas por haber producido tal efecto. Minutos más tardes golpean la puerta y sí, es Sorprendida de la Cruz con toda la multitud de monjas a su espalda pidiéndoles conocer a la *chef* tan increíble. Para todo esto Lucía se escondió (Se agachó bajo nuestras sillas, agarrándonos de los pies) para que no la reconociera.

-Latina mientras abre la puerta le dice: “¡Ha muerto madre!”.

-La monja exclama: “¡Oh no!, ¡Ha muerto una persona con manos sagradas!”. Con una voz devastada, muy angustiada.

-Latina no tuvo otra opción que decirle: “¡Hay, pero no madrecita, ella ha muerto del cansancio después de tantas horas dedicadas a este inmenso pedido!”.

Finalmente, Lucía tiene que dar la cara, pero han pasado tantos años que le costó reconocerla, entonces:

-Lucía le dijo: “¡Soy yo madre, Lucía!”.

-La monja muy sorprendida le responde: “¡Acércate! Oh eres tú, Lucía”.

Apenas la reconoce le pega muy fuerte (De ahí se concluye por qué Lucía es de pegar por cualquier motivo). Comienzan a llorar: Lucía, por el dolor por la bofetada, y la monja, por la emoción del reencuentro. Luego de eso le pide que se desvista y que baile toda la vida, alagándola por tal exquisitez lograda por sus manos, invitando a todas las monjas a ingresar a la casa de Lucía. Aceptan tal deseo de la monja, y se desnudan para bailar libres (Nos tiraron telas, trapos, simulando ropa). Como objetivo final, nos hacen sacar el antifaz y bailar con todos los espectadores.

Conclusión

Realmente fue impactante ver dónde estabas parada. Ese espacio donde se realizó el convivio era rectangular, muy pequeño, solo una puerta de madera antigua, con varias sillas en hileras, el piso de cemento con algunos niveles (escalones), luces de pinito de navidad decorando las paredes, una mesa donde estaban todos los elementos que fueron parte del hecho teatral.

Te das cuenta de cómo tu propia imaginación te hace teletransportarte a un espacio ficticio para poder armar toda la trama que te van contando. Es mágico este método de teatro.

Particularmente me gustó mucho sentir tantas sensaciones al tener algo caliente en las manos, algo frío, algo de vidrio, sentir aromas, gustos, texturas, escalofríos, voces en tu oído. Es descubrirte vos mismo.

Con respecto a la trama, es muy sencilla pero nos da lugar para hacer una reflexión sobre varios temas. Me dejé llevar por el lado político, económico y la corrupción en la actualidad de muchos países. Como, por ejemplo: La iglesia mantenida por el Estado, su cómplice patente, en una de las épocas más trágicas de la historia Argentina.

Se nota mucho el trabajo de trasfondo de esta propuesta teatral: la previa investigación de cada personaje con sus detalles, la impecable conexión entre las actrices, la facilidad para hacerte sentir muchas sensaciones o pasar por muchos estados de ánimo.

Como en sus orígenes la fiesta y el teatro estuvieron asociados, así también en esta propuesta teatral toda la acción surge de una fiesta sagrada: el encuentro de monjas, la congregación. Cada cultura lo hace a su modo, con sus símbolos, la comida en este caso (el gazpacho) y la bebida (el vino, como lo solían hacer en las Grandes Dionisias) y el tono de felicidad. El ritual central de *Gazpacho* es la comida típica andaluza. En este caso no

se desarrolla todo el ritual de pasaje de la vida (nacimiento, matrimonio y muerte) sino que transcurre en el lapso de un día.

Los recursos de la teatralidad están muy bien desarrollados. Logran una “catarsis” en el espectador: desde la felicidad al temor y nuevamente a la felicidad, provocan la liberación intacta de emociones. También hay “anagnórisis” cuando la monja Sorprendida de la Cruz reconoce a Lucía, así como también reconoce su pasado torturador para con la niña. Y hay “peripecia”: cuando reciben el llamado del pedido, los personajes pasan a un estado de plena felicidad pero decae su ánimo cuando descubren quién era la que había realizado tal pedido.

En definitiva, lo sacrificado y puesto en disputa es la iglesia, las monjas y la religión.

Antecedentes de este tipo de teatro

El Centro Argentino de Teatro Ciego es el único teatro en el mundo donde todos los espectáculos son desarrollados en total oscuridad, ya que está pensado para un público ciego o no. Se trata de un espacio cultural inclusivo donde los sentidos son los protagonistas. Una parte del elenco que trabaja en este teatro porta la ceguera.

El “teatro a ciegas” se diferencia del “teatro ciego” porque asisten personas que no son ciegas, solo se tapan los ojos para sentir. No fue pensado para ciegos sino que para que uno mismo se ponga en ese lugar.

Detrás de escena

La información que obtuve de la producción fue muy escasa como a la hora de describir la vestimenta o qué peinados poseían, porque lo descubrimos apenas me saqué el antifaz. Ellas, las actrices, estaban vestidas con una calza y una remera que decía

“Teatro verde”, todas de negro y el peinado a gusto de cada una, muy simples ya que no era lo más destacado.

Con respecto al sonido, ambientaron muy bien los sonidos para cada momento. Los elementos que utilizaron fue un parlante portátil para poder distribuir el sonido por todos los oídos de los espectadores; una guitarra para marcar momentos de relajación; una campana para marcar el cambio de tiempo, como por ejemplo contar algo del pasado, o en la imaginación del personaje. Utilizaron el tango *Volver* interpretado por Estrella Morente y el tema *Ojalá que llueva café en el campo* de Juan Luis Guerra.

ENTREVISTA

Directora: Las actrices juegan, exploran, desarrollan, improvisan una idea que tomará forma. Es darle protagonismo a la obra teatral en sí, es dejar que esta aparezca y siga su rumbo más allá de nuestras ideas iniciales. La obra grita más fuerte que nuestro fetiche de decir algo de determinada manera. La idea trasciende egos de dirección y actuación para prevalecer ante todo como idea colectiva.

Entrevistadora: ¿Todo tiene un porqué o simplemente hay cosas que nacen porque sí?

D.: La construcción de imágenes luego tendrá o no secuencia lineal o no, quizá circular o espiralada hacia afuera con fugas permanentes. El personaje aparece, si nos interesa lo seguimos si no, lo dejamos ir.

E.: ¿Se ponen límites a la hora de actuar?

D.: La actriz debe poder desarrollarse al máximo, ir hacia sus potencialidades, hacia sus límites. La comodidad se nota a simple vista, es lo que no queremos aunque a veces se nos escapa la tortuga.

E.: ¿Por qué surge esta obra?

D.: El tema surge de la propia inquietud como sujetos políticos actuantes. Sin prejuicio alguno nos preocupó el *fracking* y lo gritamos, lo lloramos. Nos asustó la trata y la vomitamos, nos dio curiosidad y le tapamos los ojos, y lo que vendrá solo *Gazpacho* lo sabe. Es algo que va variando en la obra. Somos de improvisar mucho.

E.: ¿Y la idea del gazpacho, la sopa en sí?

D.: Porque en la investigación nacieron personajes españoles, su dedicación a la cocina, y en base a ellos nos preguntamos qué podían cocinar. ¿Una comida patagónica? No, porque no son de acá, entonces de ahí nació esa receta.

E.: Teatro Verde, ¿qué otras obras realizaron?

D.: Teatro Verde es un grupo que comenzó en el año 2013 con *Patagonia for exporting*, en el 2014 presentó *Amapolas rotas* y desde 2016 regresa con esta propuesta “a ciegas”, *Gazpacho*. Todas son creaciones colectivas.

Comentarios de espectadores

Fernando: “Algo muy original lo del teatro a ciegas. Te hace explorar otros sentidos que no estás acostumbrado, como cuando vas a ver una película o una obra de teatro convencional. El olfato, el oído, las sensaciones cuando te dejan cosas en la mano, cuando te tocan, eso es algo novedoso. La obra te la imaginás vos, te están leyendo un cuento en el que te hacen experimentar y vos ponés la parte de interpretación, más allá de lo que pasa. El valor agregado es eso, tu propia historieta”.

Celeste: “La obra me pareció entretenida e interesante por la temática de los ojos tapados ya que me permitió imaginar mejor el ámbito en donde se desarrollaba la obra. Los personajes estaban muy bien definidos por lo que era difícil que te perdieras en el desarrollo de lo que querían contar. También fue novedoso que te

hagan partícipe del hecho teatral, haciéndonos probar lo que ellas cocinaban, por ejemplo.

PD: Tuve mi propia experiencia de que me den una hostia y por ser celíaca me la tuve que sacar de la boca apenas se fue la chica”.

Lía: “Novedosa y hermosa obra de teatro, para reflexionar. Novedosa por la modalidad: ‘teatro a ciegas’ solo te inhibe el sentido de la vista pero te activa a pleno los otros cuatro y la imaginación. Y hermosa, porque me gustó mucho el punto de vista o la manera de pensar. Te ayuda a tener otra mirada sobre ese ‘tabú’ que te inculcaron en aquellos años (década 60/70), sobre el sexo o en este caso sobre la pulcritud, curas y monjas en nuestra religión (católica apostólica romana). Para reflexionar: al fin son personas con la misma esencia que todos los humanos de esta tierra por lo tanto tienen la misma libertad de sentir-desear-amar-dar-recibir sin importar el color, la raza o la ropa que nos impongan las tradiciones o los credos porque debajo de cada vestimenta, por más ostentosa que sea, encontramos lo mismo: un cuerpo ‘de carne, huesos y sentimientos’. Al fin somos todos iguales”.

CÓMO VEMOS SIN MIRAR

Candela Amed

Presencíé *Gazpacho* en Espacio Media de Luna, obra de teatro regional del grupo Teatro Verde, porque creo que es la propuesta más original en la cartelera neuquina.

Agendas culturales de la ciudad como ACV (Agenda Cultural del Valle) la describen:

GAZPACHO, Teatro a ciegas

Pieza teatral que utiliza como medios: el olfato, el tacto, el oído y la creación colectiva.

“Esta vez venimos con una propuesta de teatro ciego y lo que significa es que experimentamos con todos los otros sentidos sin recurrir a la vista”¹.

Además, anteriormente algunas de las actrices participaron del programa local Tarde Mix, en el que comentaron que el espectador es vendado desde antes de entrar a la sala, de forma que alimenta mucho más la imaginación el hecho de ni siquiera conocer las dimensiones del espacio escénico. También dieron a conocer una mínima parte de la interesante trama².

Al ser una experiencia tan cautivadora, mi familia decidió acompañarme. Compramos las entradas y comenzamos la aventura.

El convivio

Al momento de llegar me encuentro con una casa antigua remodelada y muy colorida que es Espacio Media de Luna ubicado en la calle Sarmiento 274 de Neuquén capital. Todo el público forma una fila y se coloca un bello antifaz que no permite que se cuele ninguna imagen. Luego espera las manos de alguna de las actrices, lo que ya marca que esto es algo muy personal, y es llevado por ellas a su asiento. Desde ese momento los nervios me

atacan y me pregunto qué hago allí y qué pasará. Comienza una música en vivo proveniente de una guitarra no muy lejos (o al menos así lo sentía). Luego algunos personajes comienzan a dialogar, otros se despiertan. Se siente olor a tostadas. Algunos espectadores somos convidados con café o mate. Desayunan, desayunamos.

Los personajes son cocineras de comida regional y exótica. La hija de una de ellas no es muy bien vista en el pueblo donde trabajan así que no reciben muchos pedidos. El problema comienza cuando son llamadas por una monja andaluza, llegada con toda la congregación al pueblo para una reunión religiosa. Esa monja les efectúa un encargo bastante peculiar: 233 litros de gazpacho tradicional andaluz para esa mismísima tarde. Al principio dudan pero como necesitan el dinero aceptan y comienzan a confeccionar el delicioso gazpacho haciéndonos oler los ingredientes (cebolla, tomate, Morrón, pepino, ajo, etc.). Todos recibimos un vaso con delicioso gazpacho para probar. Se podía percibir el sabor de cada uno de los ingredientes antes mencionados, los olfateamos.

En medio de esa creación del gazpacho, el personaje de Lucía, la andaluza, se entristece porque recuerda que cuando era pequeña su madre no pudo cuidarla y fue a un convento de monjas (dirigido por la misma clienta) donde “sería feliz” pero no la asistieron. Entonces otro personaje la convence de “hacer las suyas” en la sopa poniéndole un conjuro que a todos los espectadores les puso los pelos de punta.

La niña tiene una escena en la que habla con un amigo imaginario que es efectuado con algún tipo de ecualizador y se escuchan diferentes instrumentos estrafalarios cerca de nuestros oídos. Unos, más cerca y otros, más lejos. Escalofrantes pero armónicos a la vez, para bajar un poco las emociones del acontecimiento anterior.

Entregan el gazpacho a las monjas y cobran cientos de miles de euros. Pasado un tiempo escuchan en la radio una noticia que

describe que las monjas se han reunido en el pueblo, desnudas y gritando: “Que viva el coño”. Las cocineras asustadas comienzan a despedirse pensando que serían ejecutadas por brujería.

Se escucha cómo a lo lejos se acercan las monjas al grito de “Que viva el coño”, y las cocineras cada vez más desesperadas lloran y se abrazan y nos abrazan haciéndonos cómplices de su tristeza. Listas, abren la puerta a las monjas y para su sorpresa se encuentran con unas mujeres liberadas y plenas, muy agradecidas con ellas porque habían descubierto su coño y cuentan sus experiencias.

Brindamos con vino tinto, lo cual me recordó a Dionisio ya que en las fiestas en su honor se lo utilizaba para “entrar en trance” cual droga alucinógena. Comienzan todas a bailar festejando la revelación y nos invitan a formar parte tomándonos de las manos para levantarnos de nuestros asientos. Aplaudimos y, paulatinamente, danzando nos libramos del antifaz.

Después del convivio

Al quitarme aquella media máscara que fue lo que desarrolló mi imaginación durante toda la obra, pude vislumbrar la pequeña sala en la que los espectadores habíamos sido colocados en dos filas enfrentadas, con una separación cada dos o tres sillas para que las actrices puedan meterse entre ellas haciéndonos cada vez más partícipes de la trama.

Además descubro que son menos actrices que personajes. Hablé con ellas ya que la directora no estaba presente y me dijeron que era una obra concebida en conjunto, que comenzó como un experimento en el que ellas mismas se vendaban los ojos y otras jugaban con sus sentidos. La directora, Malén Barón, logró darle un orden a ese invento.

Teóricamente se podría decir que de forma antropológica se sacrifica el concepto de iglesia, haciendo burlas o alusiones a ella a

manera de bufo o desprecio. En forma filosófica, con la idea de tragedia en *Poética* de Aristóteles, se puede reconocer *peripecia* y *kátharsis* al final de la trama cuando la suerte de las protagonistas cambia y se percibe una liberación de sus emociones.

Y finalmente, de manera teatral, me dejó muy sorprendida toda la producción -los antifaces y los estímulos sonoros, olfativos y táctiles- y cómo fuimos parte del convivio sin el sentido de la vista. Comimos, tomamos, oímos, tocamos y fuimos tocados. Nos reímos y mucho. El ambiente que se creó en aquella sala fue único.

Opiniones sobre la experiencia

Espectador: Cristian Amed, 22 años, estudiante.

“Mi punto de vista de la obra es muy extenso. Participé como espectador en el primer experimento de teatro a ciegas, por el elenco de Teatro Verde. Presencié el estreno de la obra, colaboré en una función y percibí una de las últimas funciones en las que hubo mínimos cambios, pero más apreciables al resto de los sentidos (gusto, oído, olfato, tacto).

Me gustó desde la primera función. El elenco es bastante especialista en lo que hace, de manera que uno no puede percibir de quiénes son las voces.

Haber degustado con mis otros sentidos me llevó a sentirme parte de la obra. Todo transcurre a tu alrededor y uno realiza la escenografía a su gusto, al igual que la estética de los personajes.

El guión produce sensaciones de comedia, tristeza, romance y un poco de ficción, que a uno lo atrae cada vez más hasta su final, con ganas de más. Tiene una duración de 1 hora 9 minutos aproximadamente.

Totalmente atrapante”.

Espectador: Gabriel Pérez, 21 años, estudiante.

“Es muy interesante la obra. El hecho de que sea a ciegas ya te da intriga, mucho más cuando escuchás. La imaginación es muy importante.

Lo bueno es que te atrapa y te lleva a esos lugares que se describen en su forma de hablar. Hasta les das forma a los personajes. Por ejemplo la señora monja parece vieja y encorvada, para mí”.

Espectadora: Carla Zagnoni, 48 años.

“La obra de teatro *Gazpacho* me pareció muy original por su manera de expresar los acontecimientos con nuestros sentidos: olfato, oído, tacto y gusto, ya que en la misma te tapan los ojos. Al comienzo, a medida que va pasando cada etapa de la obra sentís olores como a pepino, ajo, tomate y hasta te convidan vino o café. Te pasan plumas, te tiran papeles y sentís el olor a tinta del diario.

La parte que más me impactó es una escena cuando hacen un conjuro. Se escuchan alaridos, cantos escalofriantes, llanto... en fin muy tenebroso. El resto es muy bueno. La recomiendo, disfruté toda la obra. Como que cada persona lo manifiesta de distinta manera; para mí, fue espectacular. Además al ser un grupo pequeño de actrices interactúan con los espectadores uno por uno, ellas se mezclan entre el público. Vas sintiendo la obra en tu piel”.

ENTREVISTAS

Nos encontramos con Agostina Cerone. Actriz de 26 años. Residente en la ciudad de Centenario. Egresada como Profesora de Arte Dramático del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA) de la ciudad de Roca, Río Negro.

Entrevistadora: Agos, ¿a qué te dedicás?

Agostina: Soy Profesora de Teatro en la ciudad de Centenario, doy talleres y trabajo en la educación, soy actriz

también, me dedico al teatro, también estudio profesorado de música en la Escuela Superior de Música de Neuquén (ESMN).

E: ¿Qué papel interpretás en la obra?

A: Mi papel es el de una niña que no se sabe bien de dónde proviene, cuál es su origen, pero al parecer es cuidada por las mujeres que cocinan en el restaurante. También otro papel que tengo es el de la madre de “La gallega” Lucía que aparece en el momento en que ella recuerda su niñez, cuando la monja Sorprendida de la Cruz se la lleva para cuidarla porque su madre no tenía dinero. Otro trabajo que hago es estar ahí, con elementos como la radio haciendo parte de los sonidos, darle al público para degustar y hacerle sentir diferentes cosas.

E: ¿Cómo te sentiste en tus papeles?

A: Me sentí bien con mis papeles porque nacen -digamos- de juegos de cada actriz. Cada una armó sus personajes según lo que iba surgiendo.

E: ¿Cómo te preparaste para tu papel?

A: Cuando interpretaba a la niña, realmente surgió de la voz. En realidad yo era un personaje adulto, de una mujer coqueta que hablaba muy finito. Después con otro juego se transformó en una niña. Algunos personajes se construyen desde el vestuario, pero como a nosotras no nos ven no lo necesitamos. Yo lo construí desde la voz. Y desde los elementos que usa la niña para jugar se fue armando su carácter y cómo se relaciona con los otros personajes y lo que le acontece a su alrededor. Después la gallega madre nació de la idea de hacer un recuerdo que tiene la pequeña Lucía.

E: ¿Cómo se formó el grupo Teatro Verde?

A: Se formó hace como dos o tres años. Creo que lo conformaba Vero Cardozo y Malén, otra actriz y otro actor, también Vivi. Hicieron dos obras: *Patagonia for exporting* y *Amapolas rotas*. Después nos llamaron a mí y a Agos Azul como invitadas para hacer “teatro a ciegas” y armar esta creación colectiva en el verano de 2015.

E: ¿De dónde salió la idea de la obra “a ciegas”?

A: La idea de una obra “a ciegas” salió de la directora, Malén Barón, quien nos convocó con la idea de armar teatro en estas condiciones. Sabemos que hay un teatro de ciegos en Buenos Aires que se dedica a hacer este tipo de obras pero nunca se había hecho acá en el Valle.

E: ¿Cómo la construyeron?

A: Construimos la obra a partir de improvisaciones. La primera idea que tuvimos fue hacer un circo con muchos personajes pero al final empezamos a jugar con la actuación en ensayos de dos horas, experimentando también esto de taparse los ojos, relatar historias y a partir de eso surgieron los personajes que son estas mujeres cocineras que armaban como brujerías en la cocina. Después la directora confeccionó un libreto y ahí se constituyó la obra en sí.

Desde ahí las actrices fuimos aportando ideas, además de la directora. Es un grupo muy bueno en ese sentido, muy abierto a las ideas externas para construir colectivamente, que era lo que queríamos.

E: ¿Cuál fue la devolución de los espectadores?

A: ¡Fue muy buena! Desde el primer momento hasta ahora, porque para ellos es una experiencia nueva que hace que se imaginen cada momento. También yo creo que el teatro Espacio Media de Luna nos sirvió muchísimo porque ahí es donde construimos el lugar. Hemos tenido muchas devoluciones de gente que les ha gustado, gente que también se ha sentido incómoda por vendarse los ojos que da un poco de miedo, pero la mayoría de la gente sale muy contenta, sorprendida de que es un teatro diferente al común, digamos.

E: ¿Repetirías esta experiencia?

A: Sí, repetiríamos el “teatro a ciegas” y teníamos la idea también de hacerlo con otras historias.

E: Y para cerrar ¿Te gustó el gazpacho?

A: El gazpacho me pareció muy rico. Tuvimos que buscar una comida típica de España cuando surgió esto de ser españolas. Lo preparamos y salió muy bueno así que decidimos que debíamos darle al espectador.

Entrevistamos a Malén Barón. Neuquina de 30 años. Graduada en el año 2013 del Instituto Universitario Nacional de Artes en Buenos AIRES (Hoy IUNA) como Profesora de Artes en Teatro. Trabajó como actriz y en ello se inició muy joven a la edad de quince años acompañada por sus abuelos. Actualmente se dedica a dar clases de teatro y hace unos años lo hace exclusivamente para personas con capacidades diferentes en una fundación (quizá por ello surgió el teatro “a ciegas”, no confundir con teatro ciego donde los actores son no videntes y las salas oscuras).

E: ¿Cómo llegaste a esta obra, junto con Teatro Verde?

M: En este rol de dirección estoy desde el año 2013, desde que volví a Neuquén y conformé el grupo Teatro Verde con la primera obra que fue una idea que ya tenía en mente. Si bien la creación fue colectiva había una idea y estructura de base ya armada, que era *Patagonia for exporting*. Fue la primera obra que dirigí y que mostré en Neuquén, que era sobre todo de la temática del *fracking* y del petróleo, por supuesto en contra de estas prácticas en una visión ecológica del tema de forma cultural y social. La verdad que fue una de las obras más bellas para mí, tuvo sus lindas repercusiones. El nombre “Teatro Verde” se lo puse primero por las cuestiones ecológicas que surgieron al cuestionarnos, pero también por esto de que siempre está verde, en construcción, en proceso, nunca está terminado ni cerrado, siempre en movimiento y tratando de “madurar” por decirlo de alguna manera.

E: ¿Desde qué edad te interesó dirigir?

M: Yo me largué a dirigir, no me formé como directora, así que digamos que lo que he hecho hasta ahora es de puro

atrevimiento, investigación y juego. La segunda obra que hice fue en el año 2014-15, *Amapolas rotas*, es una obra sobre la trata de personas. Se hicieron muy pocas funciones porque no todas las actrices podían y yo quedé embarazada, me dediqué a mi bebé, entonces fue una obra que no progresó mucho.

E: ¿Por qué te interesó dirigir?

M: Lo de dirigir me surgió como una necesidad de aprender a contar, aprender a escribir y a poner en imágenes y en la práctica algunas ideas que se me venían así como pensamientos muy verborrágicos para materializarlos en escena. Se me ocurrió empezar a dirigir porque también como actriz me resultaba bastante tedioso trabajar con directores, porque están parados en una línea un poco antigua (no todos) y eso es bastante molesto y limitante para los actores. Entonces me interesó meterme en este rubro y empezar a investigar. Me falta muchísimo que aprender, me considero una persona que se anima a dirigir pero falta técnica, es por intuición.

E: ¿Cómo se te ocurrió el “teatro a ciegas”?

M: Y... esta obra ahora de *Gazpacho*, *teatro a ciegas* surgió también de animarse a hacer eso que parecía recomplejo, imposible de proponernos y estaba rebueno para jugar. Cuando se lo propuse a las actrices se recoparon enseguida porque era algo nuevo para ellas. En el teatro lo primero que hacemos es estar preparadas para que nos vean y de pronto acá nadie nos ve.

E: ¿Repetirías esta experiencia?

M: La experiencia de “teatro a ciegas” da ganas de repetirla, ya tenemos ideas en mente de cómo haríamos otra propuesta incluso más arriesgada. Como que esta fue bastante cuidada o limitada en algunas cuestiones por temor nuestro a lo desconocido, pero ya que estamos más cancheras nos gustaría hacer una propuesta más arriesgada para el espectador, digamos que el espectador esté más activo. Ahora quisimos cuidarlo más, dejarlo quietito, nosotras acercarle los estímulos y pensamos que quizá

estaría buena una obra en la que el espectador, a ciegas, llegue a los estímulos. No llegará este año pero próximamente.

E: Hablando con las actrices, después de la obra, todas me confirmaron que fuiste vos quien le puso orden. ¿Cómo lo hiciste?

M: El proceso de la obra fue complejo para las actrices porque las largué crudas, digamos. Había una idea de hacer teatro a ciegas. Qué contar, cómo y dónde no sabíamos, entonces fue totalmente colectiva la creación. Ellas empezaron a trabajar con esto de estar a ciegas, con los sentidos, y de a poco empezaron a salir voces de otros países u orígenes y, una vez que aparecieron esas voces, apareció el olor a comida, apareció España, Europa y surgió hacer gazpacho, jugar con esos olores. Con el tema del orden, esa organización de la estructura de la obra, yo lo fui haciendo a medida que pasaban los ensayos e improvisábamos. Fui haciendo que aparezca una historia con todo eso que contaban. Es difícil sintetizarlo para mí, pero las chicas improvisan y como que no recuerdan lo que improvisan, es muy efímero, entonces mi trabajo es registrar todo lo que va hacia lo que nos interesa. Nos había gustado la idea de la cocina, bueno, empezamos a explorar todos los olores, todo lo que tiene que ver con comida, y yo fui registrando y dándole forma.

Es bastante. Bueno, con todas las obras que hacemos de Teatro Verde, hay que dejar que la idea siga su rumbo también. No me pongo terca de que la obra tiene que ser así, de que el final tiene que ser así. Después sí, pero al principio no. Es pura idea, propuesta que se va registrando. Después ya nos ponemos como “este final no está bueno” o “algo tiene que cerrar acá”, “esta escena no cierra”, pero ese es un proceso. Las chicas improvisan, improvisan; yo registro, registro, armo una obra con textos, escenas, momentos, se los presento (que todo eso es producción de ellas también) y lo empezamos a pasar. Vemos qué escenas no funcionan, qué se agrega entre escena y escena para conectarlas. Bueno es todo un proceso que estuvo bien interesante. Esta obra

además contó con ese factor del espectador, que hay que proponerle estímulos. Hasta que no se estrenó y te diría que recién el año pasado hicimos toda la obra y recién este año le hemos agarrado la mano al 100%, y no hace mucho. Fue muy complejo estar actuando, disociarse y ofrecerle el estímulo al espectador.

NOTAS

¹ ACV (<http://www.agendaculturaldelvalle.com.ar/event/gazpacho-teatro-a-ciegas/>).

² Obra Gazpacho TARDE MIX 09 03 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=mu1ZwbNww2A>).

TOC TOC

Ficha técnica

Dramaturgia: Laurent Baffie

Actuación: Ernesto Claudio, Patricia Echegoyen, Osqui Guzmán,
Maida Andrenacci, Leticia González y Juan Grandinetti

Dirección: Lía Jelín

Lugar: Casino Magic (Planas 4005)

(Obra ganadora de varios premios)

Más datos en

<https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2018/07/13/lia-jelin-la-mujer-detras-del-exito-toc-toc-me-tiene-harta-me-encasillo/>

OBSESIONES

Miriam Güeli

En este trabajo se intentará ofrecer una comprensiva visión de *TOC TOC*. Se trata de una comedia del escritor francés Laurent Baffie, puesta en escena a cargo de Lía Jelín, en Casino Magic de Neuquén capital.

El intercambio entre seis personajes, en el abanico de trastornos obsesivos compulsivos (TOC), responde a la conjunción de un duelo verbal interactuado por la velocidad, el insulto reactivo y la vehemencia de seis patologías. Se trata de un grupo de pacientes con diferentes trastornos, los que en una sala de consultorio esperan la llegada del médico psiquiatra. Durante la espera, en los pacientes aparecen los síntomas y, debido a la prolongada demora del profesional, deciden llevar a cabo una terapia grupal para amortiguar y aliviar sus padecimientos.

La conexión de este grupo de sufrientes resalta la clásica fórmula: “La dinámica de la comedia está dictada por un continuo artificio que permite sobreponerse al sufrimiento a través del humor”.

TOC TOC es una obra de espera con un final “inesperado”. Durante la espera, cada uno de los personajes va a intentar enfrentar el trastorno que le aqueja. Se puede advertir que a medida que uno lo intenta, los demás lo acompañan con palabras, aplausos o gritos para que pueda vencer el síntoma. Todos mantienen la respiración por unos segundos, alentándolo con gestos, pero cuando fracasa quedan desilusionados, aunque aquel lo vuelve a intentar y sus compañeros vuelven a poner todas sus garras y sus fuerzas, y así hasta que entienden que necesitan de la ayuda de un profesional. En ese momento se les avisa que el psiquiatra está varado en un aeropuerto y que no podrá llegar a la consulta. Así, cada uno se despide y decide volver otro día.

TOC TOC es una comedia que ha tenido éxito en todos aquellos lugares donde se ha presentado. Se estrenó en Francia en el año 2005, y luego en otros países de Europa.

Esta comedia aborda con humor un tema científico. Realizada para que el espectador se divierta, se relaje y se olvide un poco de los problemas del día a día, no obstante se debe tener presente que detrás de la diversión hay un trasfondo de dolor.

“El Trastorno Obsesivo Compulsivo no es una enfermedad, sino un síntoma”, aclara Jelín, en una entrevista. Según afirma la directora, la sigla TOC hace referencia a “rituales que las personas adoptan para controlar la angustia de la vida: un movimiento de piernas, si es reiterativo, ya eso es un TOC”. El gran problema se instala cuando esos rasgos de la conducta se vuelven insoportables para aquellos que los padecen porque les imponen una rutina ingobernable. Tal vez los TOC más severos sean aquellos que obligan a quienes lo padecen a realizarlos a la vista de los demás.

Hay gente que tiene rituales antes de realizar una acción y repiten ciertos movimientos que no pueden omitir por nada - subraya Jelín-. Tratan de disimular ante los otros, pero su angustia va en aumento porque se dan cuenta de que no pueden prescindir de esos pasos previos.

Al finalizar la obra se podía apreciar la satisfacción emocional que produjo en cada uno de los espectadores. Los comentarios que se escuchaban, en su gran mayoría, fueron positivos aunque a algunos se los notaba como desganados porque aparentemente esperaban algo diferente.

En lo personal, este hecho teatral me hizo reflexionar y aprender a escuchar lo que dice nuestro cuerpo. Entiendo que la mayoría de las personas sufrimos y padecemos males porque acumulamos resentimiento, odio, cólera, furia; porque vivimos aferrados al pasado; porque cargamos tristezas, tratando de complacer a los demás o según los patrones establecidos,

obteniendo sentimientos de culpa, frustraciones y demás emociones negativas. Pero llega un momento en el que el cuerpo dice: “Esto tiene que salir por algún lado”, y lo hace por medio de síntomas y/o enfermedades. Muchas veces el cuerpo grita lo que la boca calla y entonces la cosa estalla en situaciones muy poco agradables, como por ejemplo, un TOC.

Y pesando en el cuerpo en la escena teatral, en sus “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, afirma Juan Carlos Gené:

El hombre es un cuerpo parlante.

¿Quién fascina con el verbo? ¿Quién ejerce el poder de la palabra sobre un auditorio? Creo, en principio, que aquel que hace de la palabra su yo, que representa su verbo con la energía total de su persona. Quien así habla, dice implícitamente: yo soy esto que digo. Y en ese caso, lo que se dice, no es solamente lo que se dice; es también lo que se hace. Un vínculo con un auditorio no se establece diciendo, sino diciendo y haciendo: saber mirar y ver, invitar a ese auditorio a implicarse, sugerir a cada escucha que es a él a quien se habla; hacer la tensa evaluación permanente de si el mensaje está o no llegando a destino. Y todo esto implica un hacer, un compromiso que va más allá de la emisión de símbolos sonoros organizados. Porque hay en el hablar un compromiso corporal total.

PERSEO

Tragedia para teatro de títeres

Ficha técnica

Dramaturgia: Reescritura colectiva, a partir del mito
Actuación/Titiriteras: Gladis Cáceres, Diego Genaro y Gabriela Mendes
Escenografía, diseño y construcción de títeres: Grupo La Tramoya
Dirección: Grupo La Tramoya
Asesoramiento de dirección: Sergio Ponce
Grupo: La Tramoya
Lugar: El Arrimadero Teatro (Misiones 234)

(Estreno en Neuquén, 2014, en la Escuela Provincial de Títeres)

Más datos en
revistaifd12.com.ar/index.php/R12/article/download/123/160

DE LA GRECIA ANTIGUA A LA PATAGONIA

Maximiliano Jaramillo

Se llama “teatro” al ámbito físico dedicado a la representación de obras teatrales, además de otros tipos de espectáculos. Su nombre viene desde la antigua Grecia, es decir, “un lugar para ver/verse”, con aquellas representaciones trágicas y cómicas durante las festividades religiosas del período clásico ateniense.

En lo que a estructura edilicia concierne, el teatro consta de una arquitectura que separa al público ubicándolo en asientos o gradas, quedando así distante de donde se desarrolla la acción. Aunque hoy en día, frente a la platea, la escena cuenta con más efectos visuales y auditivos, aun así no se pierde la esencia de ese Teatro de Dionisio.

“Teatro” también es la rama del arte escénico que a través de una multiplicidad de lenguajes desarrolla una ficción. Y “teatro” también se denomina al género literario que comprende las obras concebidas para ser representadas.

Primeras huellas del teatro en Neuquén

El primer conjunto teatral en la ciudad de Neuquén se organizó a inicios del siglo XX. Se llamaba Centro Cultural Iris y estaba bajo la dirección de Evaristo Santamaría, uno de los muchos a los que se le deben los primeros esfuerzos por representar teatro en la ciudad de Neuquén. Ese conjunto integrado por empleados del Ferrocarril Sud puso en escena algunas obras, entre ellas: *A primera sangre* de Manuel Matosas (1912), *Parada y fonda* de Vital Aza (1912).

Se asociaron a ese conjunto vocacional algunos escritores como José Luis Elordi, Amalia Caraza, Abel Chaneton y Eduardo Talero. Ellos, practicantes de un teatro leído, se conectaron con

grupos también interesados por el teatro, del Club Atlético Independiente. El 25 de mayo de 1909 se reunieron para leer una serie de monólogos y poemas, junto a Ricardo Plunquet, Concepción Iribas y Ernesto Zerbino. Desde 1910 a 1913 se representaron obras de teatro al aire libre en el Club Independiente. Además de este club, se fundó el Club Pacífico que reunía a los empleados del correo y ferroviarios, por lo tanto era representativo de los estratos sociales más humildes.

El Club Independiente estaba formado por los comerciantes más prósperos, empleados públicos, chacareros más emprendedores y bancarios. De este grupo social surgió la idea de organizar un conjunto de teatro burgués.

En 1911 se fundó formalmente el Centro Cultural Iris, por parte de los trabajadores del ferrocarril. Este puso en escena varios textos. En julio de 1914, apareció el hermano de Evaristo Santamaría, de nombre Felipe, que retomó lo que había quedado del Centro Cultural Iris y organizó el importante grupo Arte y Progreso. Esta agrupación en 1915 actuó a beneficio de la Cruz Roja italiana con el fin de recaudar fondos para las víctimas de la Primera Guerra Mundial. Disponía de la única orquesta existente en Neuquén y actuaban en el salón del Colegio Nacional y el salón del hotel Confluencia. La actividad de Arte y Progreso fue de gran importancia para la tradición teatral neuquina. Su posición progresista solo fue igualada por el grupo Amancay, el cual surgió también en el Club Independiente.

Entre las propuestas teatrales de Arte y Progreso con la dirección de Felipe Santamaría se conocen en 1914: *De tren a tren* de Joaquín Dicenta, *El ojito derecho* de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Roncar despierto* de Emilio Pazo de Rosales. En 1915: *La conquista de Méjico* de Joaquín Abati y Díaz, *El teniente cura* de Julián Romea, *Las joyas de la casa* de Antonio Carzo y Barrero, *Alto el fuego* de Eduardo Jackson Cortés, *El contrabando* de Alonso Gómez y Pedro Muñoz Seca, *A primera sangre* de Manuel Matosas,

Aprobados y suspensos s/d., Nicolás de Eusebio Sierra, *El ratoncito Pérez* de Ricardo Blasco.

Entre 1915 y 1930, numerosas compañías filodramáticas se presentaron en giras que abarcaron el Alto Valle, desde General Roca hasta Zapala. En 1919 existía una actividad filodramática muy difundida en el resto del Alto Valle y en el país. En la inauguración del Centro Obrero de tendencia socialista (el cual ofrecía funciones teatrales con un cuadro filodramático) se puso en escena breves obras de propaganda política expresa.

Hacia 1930 se manifestó la crisis en la región, con una notable disminución de las giras de conjuntos teatrales de la capital. Esto afectó también la incipiente producción de los grupos vocacionales de la región.

El grupo Amancay comenzó a principios del año 1940, cuando un grupo de aficionados al arte escénico, que se reunía en el Club Independiente y por su propia iniciativa con los directores del club, fundó el 22 de abril de ese año, lo que en un principio se denominó Conjunto Vocacional Aficionados del Club Independiente. Un mes después de su fundación debutó en el Cine-Teatro Español de la Ciudad de Neuquén, con dos obras: *Monte con puerta* de Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone, y *El sostén de la familia* de Juan F. C. Darthés y Carlos Santiago Damel. A partir de ese momento realizaron veladas teatrales anualmente con un feliz éxito, también las brindaban en radio por la emisora LU5.

Amancay siempre contribuyó en cada una de sus presentaciones a dar beneficio a entidades sociales. En 1944 realizó una velada en el Teatro Español a total beneficio de las provincias de Catamarca y La Rioja, poniendo en escena *¡Jettatore!* de Gregorio de Laferrère. El esfuerzo de Amancay en su larga trayectoria dio innumerables éxitos obtenidos en reiteradas oportunidades, participando en el ámbito nacional. Obtuvo varios premios en certámenes de Teatro Vocacional en la ciudad de Buenos

Aires. Es importante destacar también su labor educativa y cultural que fue sembrando a medida que coronaba su trayectoria.

Y... del pasado al presente *Perseo: tragedia para teatro de títeres*

Esta obra adaptada sobre el mito griego de Perseo, en teatro de títeres, fue representada por el grupo La Tramoya de la ciudad de Neuquén. El guión, la escenografía, la construcción de títeres y la técnica corrieron a cargo del grupo. Y como asesor de dirección participó Sergio Ponce, titiritero de Buenos Aires.

Si en la trama buscamos los elementos de acción como los que definió Aristóteles en la *Poética*, podemos decir que nos encontramos con dos peripecias. La primera, cuando el rey Polidectes envía a Perseo a cortarle la cabeza a Medusa para deshacerse de aquel y así poder tener relaciones con la madre de Perseo, Dánae. La peripecia sucede cuando Perseo petrifica al rey con la cabeza de Medusa ya que, aunque el rey intentó librarse de Perseo a sabiendas de que la misión era imposible, terminó muerto y esto dio un “giro” en la trama. La segunda peripecia, cuando el rey Acrisio (padre de Dánae), aunque tomó todas las precauciones para que no se cumpla la profecía de que un nieto lo iba a asesinar, aún así su nieto Perseo produce la muerte del rey por accidente con un disco en una olimpiada en la que los dos se encontraron.

La trama transcurrió con bastantes emociones. Los diálogos eran variados tanto para adultos como para infantiles, así como también lo eran los chistes.

La escenografía de *Perseo* se compuso con unas especies de cajas tapadas con telas blancas, separadas por alrededor de un metro horizontal y verticalmente. En ellas se interactuaba con los títeres y se podían ver estructuras que simulaban distintos escenarios tales como el palacio, el calabozo, la isla e incluso la cueva de Medusa. Los titiriteros llevaban batas blancas y, en las

escenas que se debía representar a los dioses, portaban máscaras como las que usaban los actores en las tragedias griegas.

A modo de conclusión, el Teatro, a pesar de haber sufrido diversas modificaciones a lo largo de los años, ya sea por cuestiones temporales, sociales o políticas, sigue siendo un arte bellissimo. Nuestra provincia consta de una historia muy interesante en este sentido, como también muy buenas propuestas teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: EDUCO.

PASTICHE

Ficha técnica

Dramaturgia: Colectiva

Actuación y dirección: Verónica Cardoso, Santiago Salaburu y Juan
Pablo Ríos

Grupo: Los Improdecibles

Lugar: El Arrimadero Teatro (Misiones 234)

(Estreno en Neuquén, 2017)

*(Participaron en el I Encuentro Tripartito de Improvisación Teatral,
Neuquén, 2017)*

Más datos en

[www.8300.com.ar/.../improsonante-primer-encuentro-tripartito-
de-improvisacion-tea...](http://www.8300.com.ar/.../improsonante-primer-encuentro-tripartito-de-improvisacion-tea...)

LA IMPROVISACIÓN TEATRAL

Joaquín Ruiz Naya

En esta ponencia intentaremos poner el foco en el acontecimiento teatral con las expectativas y los prejuicios que puede tener el espectador a la hora de presenciar una propuesta escénica. Además indagaremos sobre el concepto de improvisación y sus recursos para luego relacionarlo con un hecho teatral en particular.

¿En qué pensamos a la hora de elegir una propuesta escénica? ¿Existen temores previos a la hora de asistir al teatro? ¿Qué es lo que más nos llama la atención en el momento del acontecimiento? ¿Cómo podemos viajar a distintos lugares durante la relación expectatorial sin salir del teatro? ¿Qué prejuicios teníamos antes de ver la obra? ¿Qué pensamos de ellos ahora que la obra terminó?

Estas son algunas de las preguntas que intentaremos responder. Para poder llevar a cabo este trabajo elegimos una obra de teatro regional, para así luego poder expresar con palabras todo lo que nos sucedió como espectadores. La obra elegida es *Pastiche*, del grupo Los Improdecibles, en la sala del Arrimadero Teatro, en Misiones 234, en Neuquén capital.

Por último, intentaremos responder a más preguntas. ¿Qué condiciones deben existir para hablar de ámbito teatral? ¿Cuál es la importancia del espectador en ese ámbito? ¿Cómo un actor puede llevar a cabo la interpretación de un personaje? ¿Cómo entra en juego la corporeidad en la teatralidad? etc.

Antes de comenzar a detallar todo lo que me sucedió al momento del convivio teatral, tengo que comentar que no soy un habitué del ámbito teatral y, si no recuerdo mal, esta fue mi tercera experiencia en mi vida. Hecha esta aclaración debo confesar que elegí *Pastiche* porque me llamó mucho la atención la palabra “improvisación”.

Pero antes de que suceda el convivio teatral, al momento de elegir la obra me surgieron varios prejuicios, generados nada más y nada menos que por propia ignorancia. En mi cabeza se había instalado la idea de que cualquiera podía improvisar y que era algo sumamente sencillo ya que las personas solemos “improvisar” en muchísimas situaciones de nuestra vida. Si estamos esperando el colectivo para ir a cursar y el transporte no llega a tiempo, podemos optar por ir caminando o tomarnos un taxi. Si estoy cocinando con la ayuda de una receta de mi abuela y me falta un ingrediente, puedo suplirlo con otro que tenga al alcance de mi mano en casa y así seguir cocinando. A un músico le puede suceder que se le rompa una cuerda en el medio del concierto y que continúe la melodía tocando otros acordes. Debido a estas situaciones y muchísimas más que pueden suceder en nuestra vida cotidiana, uno consideraba que improvisar era “cosa sencilla”. Era sábado por la noche y, después del convivio teatral, al salir del Arrimadero, me sentí un poco avergonzado y me reía de esa idea y de lo equivocado que había estado.

Sábado por la noche, faltaban pocos minutos para el comienzo de la función y la gente todavía entraba al Arrimadero. Nunca antes había asistido a ese teatro y lo que más me llamó la atención fue su espacio. Yo creía que era más grande. La gente llegaba y se iba acomodando. El ambiente era muy ameno, familiar. Había un murmullo de conversación que cada vez se hizo más bajo. Tomé asiento y miré ansioso la hora en el celular, al mismo tiempo que lo puse en silencio para luego guardarlo en el bolsillo. Tengo que admitir que en ese momento estaba algo nervioso, estaba ansioso como esa persona que sabe que se va a enfrentar a una situación rara, diferente, desconocida. Como aquel niño que se pone la mochila para ir a su primer día de clases o, por experiencia más cercana en el tiempo, me sentía como en la primera clase de una cátedra desconocida al inicio de cada cuatrimestre en la Facultad de Humanidades de la UNCo.

Pasaron diez minutos cuando sin previo aviso aparecieron tres personas en la sala. Eran los actores que comenzaban su función. La sala pasó a un silencio absoluto y todas las miradas y la atención se pusieron en esas tres personas que habían irrumpido abruptamente de improviso en el Arrimadero.

Los primeros minutos de la obra me resultaron algo extraños. Estaba asistiendo a algo desconocido y me sentía incómodo, como si no perteneciera a ese ámbito en el cual veía a tres personas corriendo, gritando, tirándose al piso y haciendo mímicas. Las risas de la mayoría de los espectadores afianzaban esa idea que surgía en mi cabeza sintiéndome -como se dice vulgarmente- sapo de otro pozo. Pasados ya unos minutos, uno de los actores hizo un chiste de humor negro y debo admitir que me provocó mucha gracia al igual que a la mayoría de los espectadores.

Hoy ya terminada la función, sentado y escribiendo esta ponencia, creo que ese chiste fue un punto de inflexión en el acontecimiento que acababa de vivir ya que en ese momento, acercándonos a la mitad del hecho teatral, sentí por primera vez que “conectaba” no solo con los personajes sino también con el lugar y los espectadores. Ya no me sentía esa persona desubicada que estaba fuera de “situación” con lo que estaba pasando en ese preciso instante. Ese fue un viaje de ida, un punto de inflexión.

Debo confesar que anteriormente a ese momento estaba “padeciendo” la obra. Con el temor de caer en la exageración, habrán pasado quince minutos que se me hicieron interminables. Luego de eso sentí como que la obra “fluía”. Ya era un espectador más riéndome de las situaciones hilarantes que proponían los actores.

En definitiva, a partir de la escena viajé a una plaza, presencié una situación de seducción en un velorio y acudí a una operación. Todo eso y mucho más sin salir del Arrimadero Teatro. Esas fueron las escenas que más me llamaron la atención en este convivio teatral. Cómo tres personas vestidas de forma casual, sin

ningún vestuario de época, sin máscaras ni maquillajes, arriba de un escenario, sin ninguna escenografía particular, en una sala que personalmente creía que iba a ser más grande, me hicieron viajar a muchísimos lugares y situaciones muy cómicas.

Antes de asistir al convivio teatral pensaba que yo ya no tenía imaginación o que ella se iba perdiendo a medida que los años pasaban. Uno, por lo general, siempre asocia el concepto de “imaginación” a una etapa de la vida muy particular que es la de la niñez, y cree que las personas con el paso del tiempo van perdiendo esa cualidad. Al salir del teatro este preconceito, al igual que el de “la improvisación” como una actividad sencilla, dejó de percibirse de esa forma, por lo menos debido a la experiencia que acababa de vivir. Creo que esa cualidad -si la podemos nombrar de esa manera- llamada “imaginación” nunca se pierde y que espera escondida el momento oportuno para salir de algún lugar de nuestra cabeza. Una persona sin imaginación no puede “volar” por todas las situaciones a las que te llevan los actores interpretando a sus personajes, sin salir del ámbito teatral del Arrimadero.

Con respecto al otro prejuicio de la improvisación como una actividad “sencilla” me di cuenta, al transcurrir la obra, de que lo que los actores realizaban estaba en “otro nivel”. Encarnaban distintos personajes con una soltura y convicción envidiables. En ningún momento uno se podía dar cuenta de que lo que estaban haciendo era algo meramente improvisado. Al contrario, todas las acciones que realizaban arriba del escenario parecían perfectamente guionadas hasta el último detalle.

Una de las cosas que más me impresionó eran los diálogos entre los actores y mi incredulidad pasaba en conocer cómo esas personas podían mantener esas conversaciones sin haber ensayado previamente, o sin haberse apoyado en un guión que articule esos diálogos. En ese instante me di cuenta de que hay tipos y tipos de improvisación y que, si bien es cierto que todos podemos improvisar, no todos podemos improvisar en un espacio teatral, o

por lo menos a ese nivel de complejidad donde los actores se daban el pie unos a otros para poder hilar una conversación coherente, por más bizarras e hilarantes que sean las situaciones que estén interpretando en ese momento.

Ahora bien, debido a la gran cantidad de preguntas que tenía en mi cabeza al respecto, considero conveniente poder indagar sobre el concepto de “improvisación teatral”. Al investigar sobre dicha actividad, en estos tiempos encontramos muchísima información: autores, páginas *web* y noticias que desarrollan conceptos y elementos claves a la hora de revisar la definición de “improvisación teatral”. En este caso opté, personalmente, por destacar la definición detallada en el sitio *web* español “*escueladeimpro*”, que describe la improvisación como:

(...) una técnica escénica que permite contar historias que se generan y desarrollan en el momento mismo de actuarlas. El improvisador es al mismo tiempo dramaturgo, director y actor de la obra en el preciso momento en el que se va representando.

En dicha concepción notamos cómo toma notable importancia el aquí y ahora al momento de improvisar, el momento cuando los actores interpretan a su personaje, en un tiempo y lugar determinado que comparten con los espectadores.

Siguiendo el análisis de esta concepción de improvisación teatral nos encontramos con que:

(...) esta forma de teatro se presenta en la actualidad no como un ejercicio de formación para los actores, sino como un producto terminado, en el que los actores y los espectadores van descubriendo la trama de la historia que cobra vida en el escenario.

Aquí cabe subrayarse la importancia de dicha actividad en la actualidad, que deja de ser un mero “entrenamiento” o

herramienta útil para la actuación y toma relevancia por sí misma. Con esta concepción ya dejamos de lado el enfoque utilitario de la improvisación teatral como camino o herramienta para el momento de la actuación, y destacamos la improvisación como meta o fin en sí mismo, “improvisar por improvisar”, como una disciplina más en el ámbito teatral.

Siguiendo con la lectura de la citada página *web*, dicha concepción destaca que:

La espontaneidad tiene el poder de liberar el potencial creativo y a la vez añade un elemento de riesgo que da aún más valor al trabajo. En la improvisación, este proceso se realiza cooperando, ya que la técnica se basa en “aceptar”. Nada existe hasta que los actores lo proponen. Crear una escena supone que todos estén de acuerdo en cuanto a dónde están, quiénes son y qué está sucediendo. Los improvisadores deben aceptar las propuestas de sus compañeros y sumar, es decir, construir sobre ellas. Por lo tanto, la escucha y aceptación son tan importantes como el trabajo en equipo.

Quiero hacer un paréntesis en la última oración para poder trasladar esos conceptos a la obra que presencié en el Arrimadero. Al momento de ver *Pastiche*, “la escucha y aceptación” se notaban todo el tiempo. Podemos observarlo claramente en los diálogos de los personajes, cuando uno hablaba, los otros dos escuchaban atentamente y siempre sumaban con palabras o gestos a lo que el otro estaba diciendo. Nunca encontrabas un NO a la hora de escuchar el diálogo entre los personajes.

Podemos observar ese concepto de “construir” que notábamos en la concepción de improvisación teatral. Los actores construían todo el tiempo en base al compañero. También podemos destacar la otra palabra clave que es la de “cooperar”, construir en base al compañero y cooperar con él.

En definitiva, considero que lo que observé en el hecho teatral lo podría resumir en el concepto de “escuchar para construir con el otro”. Y me gustaría mencionar y destacar a otro grupo, además de los Improdecibles, que viene realizando improvisaciones teatrales en la región. Dicho grupo se llama Impro-Seres, que surgió de los talleres de improvisación de dos integrantes del grupo Las Tartas: Pika Sarachu y Vero Cardoso.

Ahora bien, por otra parte, para poder fundamentar esta ponencia y otorgarle un sustento teórico, me gustaría citar a Juan Carlos Gené en su trabajo “Veinte temas de reflexión sobre el teatro” (Buenos Aires, 2012, *CELCIT*)¹ donde habla de la importancia del cuerpo en ese ámbito:

(...) prefiero hablar no ya del cuerpo hombre, sino del hombre-cuerpo, sencillamente el hombre, como lo llamaré en adelante, encareciendo se entienda como un cuerpo: fenómeno misterioso individualizado y material, con todo lo espiritual que tal afirmación implica, un ser unificado.

Aquí hace mención a la importancia de entender el cuerpo como algo unificado, inherente al hombre, algo que no se puede separar, dividir. Nosotros somos un ser unificado, somos uno solo, no somos “mi cuerpo y yo”, no es una parte de mí sino que “soy yo”.

Siguiendo con la lectura de Gené, encontramos interesante destacar que el autor hace referencia al cuerpo-actor y subraya:

Lo que permanece y se documenta, como la dramaturgia, por ejemplo, no es más que uno de sus códigos, y no es teatro hasta que no se ha materializado en el cuerpo actoral, en un espacio y tiempo precisos.

Aquí hace referencia al “cuerpo-actor” en un ámbito específico, el ámbito que aquí nos interesa que es el teatral. Y al hablar de un espacio y tiempo precisos, lo podemos relacionar con

lo que observamos en la cátedra como “el convivio teatral”, que es el lugar donde se encuentran el actor y el espectador, en un tiempo y espacio específico, en el “aquí y ahora”.

El autor también hace la siguiente mención:

En el actor, vive un personaje, esa gran fuerza en la historia narrada por acciones que es el teatro. Y un personaje es una criatura literaria que propone una forma intensísima de vida. Es la forma moderna de la máscara y, como ella, transitoria.

En dicha cita podemos observar la importancia del personaje que -como remarca Gené- es algo transitorio, algo que tiene una duración determinada, que no es para siempre. Los actores interpretan al personaje al momento de subir a escena, y se ponen esa “máscara” representada históricamente en la Antigua Grecia en el teatro de Dionisio como vimos a lo largo de la cátedra de Literatura Griega Antigua.

Consideramos conveniente aclarar -a riesgo de recaer en lo obvio- que, cuando el autor explica que el actor se coloca la máscara, no habla de forma literal sino hace alusión al hecho de interpretar algo “que no somos”, de forma transitoria, por un período de tiempo determinado, como subraya Gené en su trabajo.

En relación a esto que venimos observando en cuanto a la “máscara” como herramienta a la hora de la interpretación teatral, encontramos una cita del autor que consideramos conveniente detallar:

(...) la máscara produce efectos mágicos porque apenas colocada modifica al cuerpo, la actitud, la gestualidad, la marcha, el salto, el ataque, la danza... Y entonces transporta la expresividad a otro nivel en que la cotidianeidad queda borrada. La máscara, el rostro del otro, por ser otro cambia mi cuerpo.

Gené hace referencia a la interpretación del actor que al “ponerse la máscara” se transforma en “otro”, lo interpreta y encarna a un personaje determinado, a través de su propia corporeidad.

Para finalizar me gustaría destacar la cita de Gené que hace referencia a nosotros, los espectadores, y nuestra importancia para que exista realmente el espacio teatral:

(...) es escenario todo espacio, cualquiera fuera su forma y condición, donde el autor se coloca en situación de **representación ante el público**. Este solo hecho consagra el espacio teatral, y no importa que se trate, quizá, de un espacio que originalmente nada tenía que ver con ese fin.

En conclusión, en esta ponencia intentamos dar cuenta de algunos de los sentimientos, las ideas y expectativas que genera el convivio o acontecimiento teatral. Dar cuenta también de ciertos prejuicios que -como su palabra lo indica- son “juicios” previos que se hace uno mismo antes de asistir al teatro, y de cómo mutaron al finalizar la obra.

Quiero resaltar la importancia de lo que en la cátedra denominamos “convivio teatral” que me sirvió, en justa medida, para poder derribar de cierta forma todos esos prejuicios y pensamientos, *a priori* negativos, que rondaban en mi cabeza ya sea por mi inexperiencia o relación prácticamente nula que tenía con el acontecimiento teatral.

También intentamos indagar sobre la concepción de improvisación teatral y, gracias a ello, dejamos de analizar a la actividad como herramienta utilitaria para verla como una actividad en sí misma con un fin propio. Además pudimos conocer algunos de los recursos de la improvisación teatral y observarlos en *Pastiche*.

E intentamos fundamentar esta ponencia desde el punto de vista teatral, analizando el convivio teatral a través de la mirada de un dramaturgo, actor y director como Juan Carlos Gené, a fin de

comprender la importancia de la corporeidad en el teatro, uno de los factores a tener en cuenta a la hora de la reflexión teatral.

NOTA

¹ Este ensayo forma parte del libro *Escrito en el escenario* de Juan Carlos Gené, publicado por el CELCIT en 1996.

LA EDAD DEL TRAPO

Ficha técnica

Dramaturgia: Leónidas Barletta (*La edad del trapo: trapodrama en tres actos*)

Actuación: Estudiantes del CPEM Nro 28, San Martín de los Andes

Dirección: Gustavo Lozano

Lugar: Teatro Amancay. Centro Cultural COTESMA (San Martín de los Andes)

Más datos en

www.sanmartinadiario.com/.../14773-esta-noche-se-presenta-la-edad-del-trapo.html

¿SOMOS TRAJOS?

Micaela Saldaña Uribe

Fui a ver la comedia de Leónidas Barletta dirigida por Gustavo Lozano en San Martín de los Andes en el teatro Amancay del Centro Cultural Cotesma, llamada *La edad del trapo*, interpretada por adolescentes de 5to. C del CPEM 28.

Mi expectativa antes de entrar a la sala fue imaginarme que se iba a tratar de una situación en la edad victoriana o por el estilo, que los vestuarios iban a ser llamativos, también de esa época, y que el vocabulario contendría un habla muy elegante y fluida. A medida que fui entrando junto a los demás espectadores pude visualizar que ellos también tenían sus expectativas de lo que podría llegar a ser el hecho teatral, por ejemplo mi acompañante especulaba que estaría relacionado con las clases sociales.

Para entrar a la sala de teatro de Cotesma se pasa por un pequeño pasillo y unas escaleras. El lugar es bastante amplio, con una acústica increíble ya que los actores no usaban micrófono; el escenario se notaba espacioso y se escuchaba muy bien; los asientos estaban cómodamente ubicados, en forma de escalera para visualizar mejor el escenario. Durante la actuación, la escenografía, las luces y el vestuario fueron manejados por los jóvenes.

La edad del trapo está situada en una plaza de un barrio privado de la actualidad. Allí se encuentra descansando en un asiento un vagabundo que es interrumpido por el cuidador del lugar, tratándolo despreciablemente. Entonces aparece Ivonne, una joven de clase alta, pidiéndole al vagabundo que se case con ella porque necesita liberar una culpa, pero él se niega rotundamente diciendo que “si él aceptara, tendría que compartir su soledad con ella y no sería muy bueno”. Luego aparece Jorge, el novio de Ivonne, buscándola. Este, disgustado por la situación, acude a los padres de su novia. También se involucra una monja que pasaba por allí, creando una discusión en medio de la plaza, llegando a un punto en

que Ivonne recapacita y decide volver con Jorge, pero aparece Lobelia, una bella mujer amante del susodicho. Esto hizo que Ivonne llegue a un límite y decida terminar con su vida.

Personajes

Ivonne (novia): Joven inocente de clase alta. Siente culpa por ser una persona adinerada y toma la decisión de salvarse, por eso quiere casarse con un vagabundo.

Su vestimenta, ropa muy elegante aunque un poco aniñada para su edad.

Jorge (novio): Joven bello de clase alta. Quiere casarse con Ivonne por un tema de clase social a pesar de que no la ama, ya que él tiene una amante.

Su vestimenta, un traje con corbata y un peinado elegante.

Pablo (vagabundo): Un hombre que, cansado de la sociedad, toma la decisión de convertirse en vagabundo. Es agradecido, sensible y un poco filósofo. Toma sus decisiones siguiendo sus sentimientos y no por los mandatos sociales.

Su vestimenta, primero, con ropa desastrosa y sucia, luego pasa a una vestimenta de obrero y al final tiene un traje de gala, mostrándose como una persona adinerada.

Guardián de la plaza: Un hombre de clase media, interactúa con el vagabundo y, un par de veces, con Ivonne para hacerla entrar en razón.

Su vestimenta, un pantalón de *jeans* y una camisa.

Lobelia (amante de Jorge): Una mujer hermosa, ambiciosa. Es amante de Jorge solo porque este tiene dinero. No cree en el amor pero sí en la pasión. La actriz que interpreta a este personaje es una diva muy dramática.

Su vestuario es el de una mujer provocativa, con un vestido negro súper ajustado y unos tacos rojos, con un maquillaje llamativo.

Madre de Ivonne: Una mujer de clase alta. Es muy prejuiciosa. Piensa que ella y su familia son superiores a los demás. Está obsesionada con que su hija se case con Jorge.

Su vestimenta, un conjunto elegante con un peinado y maquillaje distinguido. Se muestra como una mujer de poder.

Padre de Ivonne: Un hombre estricto, de clase alta. Él se considera una persona de poder y desprecia al vagabundo. Se niega a complacer los caprichos de su hija.

Su vestimenta, un traje elegante y una billetera con mucha plata.

Naiara (monja): Este personaje aparece tratando de ayudar a Ivonne para que recapacite sobre su decisión. Habla de amor pero después solo se dedica a criticar al vagabundo. Representa la opinión de la iglesia, ya que habla de Dios y dice lo que está bien o mal.

Su vestimenta, hábitos de monja y una biblia.

Los maquinistas: Son dos jóvenes que están antes de que empiece la obra, acomodando la escenografía. Ellos tratan de hacer que los espectadores se retiren de la sala porque creen que la obra es muy mala, también aparecen en algunas escenas haciéndoles burlas a los actores. Lo que hacen estos jóvenes es, desde el primer momento que entran los espectadores, tratar de romper con la ficción escénica haciéndolos ver lo que hay más allá de los personajes, de la escenografía y de la escena en sí.

Actuación

La trama comienza de modo convencional pero a medida que va desarrollándose la ficción teatral se empieza a notar cómo los personajes se juzgan por cómo van vestidos y qué rol ocupan en la sociedad representada en la escena. Y en cuanto a los actores, algunos empiezan a mostrarse desconformes con sus propios personajes y otros se sienten demasiado identificados hasta el punto

en que no se reconocen. Esto hace que comience una disputa respecto del autor del texto literario y a su forma de pensar. Incluso algunos actores, frustrados por la situación, terminan adelantando el final de la obra.

Cuando suceden estos cortes inesperados en medio de la trama, aparece el apuntador tratando de que los actores sigan con su trabajo, haciendo que este tipo de escenas se vuelvan reflexivas respecto de cómo hoy en día nosotros como sociedad juzgamos a los demás por cómo se visten o por el tipo de trabajo que tienen; también mostrando cómo la religión tiene autoridad sobre las relaciones entre las clases sociales, ya que el personaje de la monja se niega rotundamente a que la protagonista se case con el vagabundo, diciendo que “con un vagabundo no hay felicidad”; también el personaje de la amante nos muestra que el amor en la actualidad está sobrevalorado, diciendo que “el amor no existe, es solo una invención más del hombre”, y nos muestra su ambición ya que quiere a Jorge por su dinero.

El cierre fue bastante cómico ya que el apuntador, de tanto entrar y salir del escenario e interactuar con los actores, se termina confundiendo y hace que en vez de que se suicide Ivonne, termine muerta Lobelia. De modo que el apuntador se enoja, acaba echando a los actores de la escena y llama a los maquinistas para que limpien el escenario con los espectadores todavía presentes.

A mi acompañante le gustó la obra y sobre todo reflexionó mucho con el tema de la religión, ya que ella es muy creyente y lo relacionó mucho con su vida cotidiana. En cuanto a mí, las escenas que me gustaron fueron varias:

-cuando los actores se salen de sus personajes y comienzan a dar su opinión sobre la escena, también cuando comienzan a discutir por las acciones de cada personaje, sobre todo con el de Jorge, Ivonne y Lobelia.

-cuando el padre hace un monólogo diciendo que la sociedad tiene reglas que tienen que ser cumplidas, que cada uno tiene un

papel por cumplir y el que no lo haga deberá ser castigado ante la justicia. En esta última parte le habla al vagabundo para que no quiera casarse con Ivonne.

-también cuando aparece la amante de Jorge en medio del público. Esta escena fue espontánea ya que la actriz decidió a último momento hacer eso para que los espectadores se sintieran más involucrados o para que se viera más realista la obra.

-y, por último, la escena del vagabundo, cuando se siente conmovido por la tristeza de Ivonne, haciendo que él termine aceptando casarse con ella y sentirse parte de la sociedad de la que quería escapar. Comienza en ese momento una transformación del vagabundo en un obrero, pero los padres de Ivonne no están conformes con eso y lo acusan de roba fortuna. Él vuelve a hacer varias transformaciones hasta que termina vestido como un hombre de la alta clase y los padres terminan aceptándolo aunque Ivonne se siente inconforme con él. También se ve la ambición de Lobelia al querer quedarse con el vagabundo y no con Jorge.

Al terminar el hecho teatral sentí que las expectativas que tuve no se cumplieron pero eso no impidió que disfrutara sobre todo de los temas cotidianos y simples que trataron, haciendo que varios de nosotros reflexionemos.

AGRESTE

Ficha técnica

Dramaturgia y dirección: Aín Andrés

Actuación: Mariano Smovir, Rocío Goñi, Brian Arias y Pablo Cofré

Grupo: Exacerbados

Lugar: Media de Luna (Sarmiento 274)

(Estreno en Neuquén, 2017)

Más datos en

<https://www.rionegro.com.ar/cultura-show/agreste-vuelve-a-escena-DY3032731>

EL ACONTECIMIENTO TEATRAL

Lucía Rojas

En esta ponencia se analizará cómo es recepcionado un hecho teatral por parte del espectador. La representación elegida se llama *Agreste*, la cual es de producción regional.

Se contará la experiencia vivida desde el momento de elegir la obra, el ámbito teatral y la llegada al mismo; se contará también el transcurso del convivio y el fin del mismo. Se propone pensar cómo vive el espectador el acontecimiento teatral, replantearse cuestiones como qué procesos se viven durante la relación expectatorial.

Intentaremos el análisis desde una Filosofía del Teatro. Esta concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos. La Filosofía del Teatro se dedica a las prácticas mismas, por los saberes que se generan en torno al acontecimiento, y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores, como documentos esenciales para su estudio. Por eso reviviremos las expectativas, las experiencias y las huellas que este acontecimiento teatral pudo dejarme como espectadora.

Agreste es una producción neuquina. Se trata de una propuesta tragicómica y disparatada para adultos, cuya trama puebla la escena de estereotipos que se quiebran ante la verdad. En ella encontramos la fantasía de lo oculto, la construcción de la hipótesis creadora de monstruos, las interpretaciones, los prejuicios y las verdades de una sociedad tipificada.

Durante el hecho teatral pudimos ver cuáles son los rasgos de la tragicomedia, que más adelante contaremos. La fusión entre lo cómico y lo trágico se mantiene en equilibrio. Si bien en lo que se relata y se expone hay cambios inesperados, esos cambios son coherentes y explicables, y el suspenso va en paulatino aumento llegando por momentos al clímax con intensas emociones. La

conclusión de la trama es el resultado de las situaciones planteadas con bastante transparencia y sin ambigüedades, donde las acciones de los personajes son verosímiles.

La elección de la obra fue más difícil de lo que esperaba ya que al no estar tan involucrada en el movimiento cultural de la ciudad, en este caso Fiske Menuco (General Roca, Río Negro), no sabía dónde buscar, qué lugares o qué tipos de obras elegir. La búsqueda de títulos fue muy azarosa. El momento de elegirla se da por medio de las redes sociales, cuando una amiga me la recomendó. Se presentó el día domingo 9 de abril a las 21:00 hs, en el Club de Arte El Biombo, ubicado en calle Rodhe 1464/66, un lugar con una larga trayectoria de lucha para seguir a flote con el club de arte.

Allá por el 2004, La Compañía de Teatro y Títeres El Biombo inicia un emprendimiento artístico que con el correr del tiempo se denominaría Club de Arte. Ese año crearon un nuevo espacio cultural en Fiske Menuco transformando -con recursos propios- un galpón, en una sala destinada al dictado de talleres de Educación por el Arte, y de Teatro para Niños, Adolescentes y Adultos. El dictado de los mismos estuvo a cargo de los fundadores de la Compañía: Lina Destéfanis y Ricardo Di Giovanni. Así mismo se utilizó el salón para ensayar producciones propias de teatro y de títeres (*Toda la plaza* y *La cebolla mágica*), como también coproducciones con otros artistas locales, tal la reposición de *El jorobado de Notre Dame*, con más de treinta artistas en escena, y *Aural*, comedia musical con temática social. Hoy El Biombo sigue en pie, con años de experiencia y creciendo día a día. Las diferentes representaciones y talleres son cada vez más, y las personas cada vez se van integrando más a este Club de Arte.

Las expectativas generadas alrededor de *Agreste* fueron más que impresionantes. Pensé más de una vez qué historia se relataría, cómo sería el espectáculo, si haría reír o simplemente aburriría. Las expectativas eran grandes. Me preguntaba con qué me iba a

encontrar. Quizás esperaba un gran escenario ambientado con muchas luces; también, poder estar sentada en primera fila o en la segunda, que el sonido fuera claro pero que no aturdiere, que la historia me atrapara, etc. La espera fue más que larga. Decidí ir con un amigo a ver eso que tanta intriga me causaba. Él nunca había visto una obra de teatro, y sus expectativas no eran claras porque me decía: “En el fondo no sé con qué me voy a encontrar”. Los dos estábamos entusiasmados por lo desconocido.

Al llegar, no solo me sentí un poco desorientada, no sabía dónde ir, a qué hora entrar ni por dónde. Todos los que estaban allí -supuse- se conocían porque todos estaban en grupo charlando lo más bien. Además, supuse que sería un ámbito al cual siempre frecuentaba la misma gente. Al mismo tiempo, mi compañero y yo no sabíamos qué era lo que nos íbamos a encontrar.

Volver a repensar el momento previo, la entrada del teatro, me recuerda a lo que el profesor Rolando Bonato (UNCo) decía sobre la intermitencia de lo erótico, el placer y el goce encontrados en el arte, el juego de ver, esperar, estar alerta para llegar a un punto donde el clímax de la situación se desate. Desde mi punto de vista pensé en eso: desde la elección de la obra, el divagar en los pensamientos, sobre lo que quiero que sea, pensar si me sorprenderá o no desde el momento de sentarme y que se apaguen las luces y luego se enciendan otras, el juego con la música y las sombras, el trayecto que recorro en esa intermitencia. La intermitencia de saber que pronto voy a llegar al clímax, de eso que tanto ocupó mi mente y mis expectativas que generaron tantos interrogantes, en el placer del proceso de lo que se vive, en el goce del libre albedrío previo a la puesta en escena.

Entrar fue como introducirse en un túnel, cambiar de escenario: muchas sillas en plano inclinado, telas puestas en el escenario, muchas luces en diferentes fotos. La emoción y la atención adentro de mí fueron en aumento. El diseño escenográfico

era magnífico. Dejé de ser público y pasé a ser espectadora, como dice Juan Carlos Gené:

Por el solo hecho de ocupar una de esas localidades, cada espectador comienza a depositar parte de su individualidad en la masa de espectadores; y toda ella se prepara con mayor o menor intensidad, en una expectativa ante la proximidad de alzarse el telón que, a menudo, no se disimula.

Hay un cambio en el público, que luego es constante: cambio de emociones, de pensamientos. Ese dinamismo lo vive el espectador como también los actores, estos últimos con una mayor intensidad.

La trama de la obra se basa en dos desconocidos que por casualidades del destino se cruzan y se van a acampar a un *camping* donde viven fuertes choques culturales. Hay una joven llamada Lucía de veinte años, rolinga, con una forma de hablar muy de barrio, con términos provenientes del lunfardo como por ejemplo la palabra “berretines”, que utilizó más de una vez. Tiene un carácter fuerte y autosuficiente. Entra a una rotisería luego de un concierto de *rock*. Mientras que el otro personaje, llamado Pedro, es un hombre de mediana edad, dueño de la rotisería, muy conservador, tímido y muy maleable, o sea de decisión débil. Este recibe un llamado de un ente extraño que le encomienda una misión que él asume enseguida y Lucía lo acompaña.

Una vez en el *camping* -un mensaje misterioso los llevó hasta ahí- se presentan situaciones en las que discuten y consumen drogas. Incitado por ella tiene sexo y también hay consumo de alcohol constante. Luego de unos minutos se topan con un tercer personaje, una señora mayor que tiene al lado una carpa más grande. Al parecer ella vive con su marido pero -por lo que dan a entender por medio de diferentes técnicas, como el de sombras a través de la carpa- ella tiene doble personalidad que es dominada por su mano.

El juego de las sombras que se logra ver a través de la carpa es perfecto porque hace trabajar a tu mente a mil por hora. Ves cómo ella misma se ataca con la mano y cómo la sombra lucha con ella. El espectador es productor de sentidos, completa la historia. Con respecto a su doble personalidad, esta mujer deja mucho que pensar porque en ciertos momentos creés que son dos personas diferentes, un hombre y una mujer, pero no los ves juntos en la escena. Con el juego de sombras lograrás entender esta doble personalidad, y cómo, en toda doble personalidad, son muy opuestas una de la otra: una era buena y amable, la otra era a la vez muy seria y con planes macabros.

El cuarto personaje es una mujer llamada Minerva, que es escandalosa y baila todo el tiempo dándole saltos de emoción a la trama. Su baile es alocado y sensual pero a la vez grotesco, y eso creaba una bruma cómica en su personaje. Saltaba de un lado a otro tirando papelitos y gritando parte de la canción, así eran sus entradas en escena. Cuando empezaba a sonar la música, uno ya sabía que Minerva estaba por aparecer.

Minerva propone a los demás personajes, iniciar un camino que solo conducirá a uno al final. Así pasan diferentes pruebas que tocan temas como la verdad y la mentira, el pasado y la forma de superarlo, y la decisión de tomar una pastilla sin saber a dónde los llevaría. Así, al final queda solo Pedro, al cual le dicen que en realidad se trataba de un *show* basado en su vida, que los demás siempre fueron actores contratados. Pedro muere de un paro cardíaco y Minerva anuncia la exclusiva del siguiente programa sobre el *show*, incitando al público a votar por mensaje qué les pareció. Todo esto, con el cadáver de Pedro atrás.

Este recurso del “teatro dentro del teatro” tiene rasgos interesantes pero, más que nada, lo que destaco es el factor sorpresa porque, una vez que sale a la luz, se advierte que todo se trata de una ficción. Con el transcurso de los hechos, la trama va tomando sentido. Comenzás a atar cabos. Los hechos empiezan a

ser parte de una construcción más grande. Es más, hay momentos de reflexión. Uno de ellos se da cuando se produce el reconocimiento o anagnórisis: el personaje reconoce la verdad, se reconoce a sí mismo. Lo podemos ver por ejemplo cuando Pedro muere al enterarse de que todo era parte de un *reality show*. También tenemos un factor sorpresivo al ver que nadie se preocupa por él. Pedro es sacado de cámara como un pedazo de carne, es más, Minerva pide a los espectadores que voten por el personaje que debe ganar y anuncia la exclusiva del día siguiente. Hasta qué punto se deshumanizan las personas para lograr un punto más de *rating*, o cómo usan a los demás para entretener a un público que vive a través de los demás por medio de la pantalla, cómo los *shows* comercializan la vida.

Este recurso teatral donde los personajes no nos cuentan una historia cualquiera sino una historia en la cual sus protagonistas son actores y donde el espacio de dicha historia es una escena dentro de la escena teatral, tiene muchos factores a favor. La mayoría se sorprendió. Fue algo inesperado.

La puesta en escena de *Agreste* provocó mucha risa, mucho sobresalto porque el juego de luces, los cambios de sonidos, el recurso de un proyector para presentar los recuerdos y el juego de sombras provocaron que en cierto momento me riera mucho y en otro momento me sintiera triste e identificada.

Los cambios bruscos de las emociones fueron más que sorprendentes, al igual que en las antiguas representaciones de las tragedias griegas. ¿Cómo se sentirían los espectadores al observar esas puestas en escena? Lo describe de manera muy acertada la investigadora Ana Iriarte:

En el teatro los griegos se estremecían, lloraban, sentían escalofríos de temor y, finalmente, reían con los atrevidos dramas satíricos. En estas reuniones comunitarias, el pueblo griego daba, en definitiva, rienda suelta a sus emociones,

hechizados por la percepción al mismo tiempo visual y auditiva que las escenas dramáticas le proporcionaban.

El teatro provoca crisis constantes como Juan Carlos Gené afirma:

(...) estamos en un estado de crisis permanente, de cambios al menos innumerables pero que corresponden, eso sí, a ciclos temporales que abarca la representación. Y obsérvese que se trata de una permanente crisis vincular, proveniente de los cambios de relación entre actores y espectadores y entre personajes entre sí, vinculados fuertemente. Pues es de la fuerza de ese vínculo que depende la profundidad y teatralidad de la crisis.

Esta inestabilidad creada por el ritual teatral dura más allá del cierre del telón. Es más, después, en casa, una vez cenando, el tema principal de debate fue sobre la representación. ¿Cómo esos actores se convierten en personajes, cómo logran dejarte en intranquilidad? El mensaje que comunican, sea o no su intención, varía en cada espectador, y la experiencia de cada uno es distinta.

La conclusión de este debate termina por cerrarse con dos versiones diferentes sobre la recepción, no solo de la historia sino también desde cómo se representó, si fueron o no buenas actuaciones, si fue o no correcto el uso de luces para los momentos de estallido en la trama. Las percepciones son tan variadas como la cantidad de espectadores.

Mi amigo, por su parte, acotó lo que le pareció *Agreste*. Empezó diciendo que la representación en general le gustó, que comprendió la historia pero que había palabras que no entendía y eso hacía que no terminara de cerrarle del todo el diálogo. Me dio el ejemplo de que al principio Pedro hace un chiste, comparando el relleno de las empanadas con la inclusión social, pero él no logró entenderlo. Otro detalle que nombró fue la ubicación donde nos

sentamos ya que, al estar tan cerca el escenario respecto de las gradas, los de arriba no podían ver lo que pasaba a sus pies, provocando que te tuvieras que parar a mirar, generando una molestia.

Cuando finalizó la obra, con un poco de timidez me acerqué al actor que representaba a Pedro (Mariano Smovir) y le pregunté si podía hacerle unas preguntas. Aceptó muy entusiasmado. Nos alejamos un poco del grupo y, aparte de felicitarlo porque realmente me había encantado la obra, procedí a la siguiente entrevista:

Lucía (yo): Vos como actor de una obra que se presenta una y otra vez, que está prefijada minuciosamente -cada diálogo, cada movimiento, cada tono de voz- ¿cómo te sentís con cada representación? ¿Siempre es diferente o se convierte en algo repetitivo?

Mariano: Todas, todas las veces son diferentes. Es complicado de explicar porque la historia no cambia pero las situaciones no son las mismas en cada teatro o lugar al que vamos a representarlas. Desde el acomodarse en el espacio físico, siempre hay conflicto de si no hay lugar para colgar el proyector o que la música retumba mucho. Después, lo que es la puesta en escena cambia de tal manera que, a pesar de repetir un diálogo, todo el tiempo surgen errores porque, aunque repitás lo mismo una y otra vez, siempre le pifiás en algo. Y esto te obliga a improvisar, desde el cambio de palabras hasta diálogos enteros. Eso los hace diversos y divertidos porque en el momento te mirás con tus compañeros e intentás que el otro te siga la corriente para salir del paso.

Lucía: ¿Podrías definirme qué es para vos el teatro?

Mariano: (Con cara pensativa) Creo que tendrías que ser más específica al preguntar eso. Porque puedo darte una definición de diccionario, una definición cultural o ajena, de otra persona, o puedo decirte qué es el teatro para mí y cómo yo lo vivo.

Lucía: Tenés razón. La pregunta sería: ¿Qué es para vos el teatro y qué significa o qué te genera hacer teatro?

Mariano: ¡Todo me genera! Pasión, tristeza, felicidad, enojo, miedo, curiosidad, y podría seguir... Representar a otra persona es redifícil, lleva mucha práctica; imaginarlo y proyectarlo en el cuerpo; lograrlo es un triunfo. Porque lo que uno vive es una transformación. Dejo de ser Mariano y puedo ser una abuelita. Desde aprender los diálogos, el vestuario, las voces que inventás, el maquillaje, te transforman en esa otra persona. Tu objetivo tiene nombre y una historia pero lo más importante, una personalidad que no es igual a la tuya. Por ejemplo ahora en la obra, viste que en un momento me bajo los pantalones y muestro el cul* al público y de paso me lo rasco? (Risas). Eso no es fácil, la vergüenza o el pensar cómo será tomado. También es un proceso que tenés que trabajar con todos. Y poder llevar todo eso al escenario para entretener al público que es la mejor parte, porque en sus aplausos ves la recompensa -por decirlo así- de todo ese trabajo previo.

El teatro me completa porque no soy alguien definido. Tengo muchas caras y personalidades, si no me aburriría. Y el teatro me dio eso, la posibilidad de expresarme y ser más de una persona. Ser alguien malo, un ladrón o un simple empleado de una rotisería, qué sé yo, lo que quieras. Por ahí estoy con mis compañeros e inventamos personajes con voces e historias, y eso está buenísimo porque generás comodidad en los demás.

Después de darle las gracias a Mariano, me invitó a charlar con la directora y dramaturga de la obra, Aín Andrés. Pero cuando nos acercamos, ella estaba hablando con otro grupo de personas así que me acerqué al técnico que se encargó de la música y las luces, que estaba en una especie de cabina llena de aparatos. No le pregunté su nombre aunque accedió amablemente a responder.

Lucía: ¿Vos sos parte del grupo que representa la obra? ¿Cuáles son tus principales funciones?

Nombre X: En realidad no soy parte del equipo, sino que yo me encargo de la música y de la luz de acá, del Club de Arte El Biombo. Ayudo con la puesta en escena, poner las telas, la carpa, dejar todo en orden, y se ensaya una sola vez la puesta en escena para ver la parte técnica. Durante el hecho teatral, la directora está junto a mí, diciéndome o recordándome todo lo que debo hacer. Está supervisando todo.

Lucía: ¿Me podrías describir un poco el espacio físico que tiene el Club?

Nombre X: Sus dimensiones son de 10x10 con 3.60 metros aproximadamente de alto. Tiene parrillas y escenario móvil, dos cabinas técnicas, un camarín con baño y en el *hall* de entrada, dos baños públicos.

Lucía: ¿Con qué elementos cuentan para ambientar el sonido y la luz? Porque no creo que todos los que vienen a hacer una obra o algún taller traigan todo encima.

Nombre X: Eso depende de quiénes vengán porque algunos grupos ya tienen su equipo con el que andan para todos lados, desde micrófonos hasta parlantes o luces especiales. Pero acá también tenemos elementos como por ejemplo (Mira alrededor ubicando las cosas y las comienza a señalar mientras me las nombra) consola de luces, dos *pack dimers*, *spots* de luces, cañón proyector, sonido y micrófonos inalámbricos de vincha. Lo que intentamos hacer es juntar los equipos si llegan a tener, así queda más linda la ambientación.

Una vez que se desocupó la directora de la obra, después de un buen rato, me acerqué a ella para hacerle preguntas. No me *playé* mucho porque fuimos interrumpidas más de una vez.

Lucía: ¿Cómo fue la creación de *Agreste*? ¿Es su primera obra?

Aín: No, no es la primera obra que hago pero esta fue diferente. A las anteriores simplemente las escribí y busqué un

grupo de actores para que le den vida. Con *Agreste* no me senté a escribirla sola sino que con los chicos ya nos conocíamos y formábamos parte de un grupo de actores. La idea se fue desarrollando entre todos. Cada uno tiraba una idea y la practicábamos, probábamos y, si no nos gustaba o no encajaba, la cambiábamos. Por eso salió tan natural en comparación a otras obras que he escrito, porque los chicos ya se la habían apropiado, fue parte de su creación (No pudo decir mucho más porque la llamó uno de los chicos y se fue).

Conclusión

Como experiencia expectatorial fue muy refrescante. Fue, además, algo diferente e interesante. El momento posterior al hecho teatral fue cálido porque al hacerles preguntas estuvieron más que dispuestos, aunque al final no haya logrado terminar mi encuesta con la directora.

Agreste como hecho teatral es una maravilla, es dinámica y no es llana. La peripecia está presente todo el tiempo. No te aburrís porque logra integrarte como espectador/a. Da pantallazos de diferentes temas como política, música, estereotipos y la situación de la relación de los medios de comunicación con el público. Es intensa. Tiene una carga interesante a tal punto que volvería a verla.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (1999). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BONATO, Rolando (2015). "Al resguardo del sueño: la intermitencia y el erotismo en el juego de Alicia", en *Recorridos teóricos y críticos de la literatura*, N° 3. Neuquén: EDUCO.

DUBATTI, Jorge (2010). “Filosofía del Teatro y Teoría del Teatro”. Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, versión digital.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT. Teatro: Teoría y práctica Nro. 13*. Buenos Aires.

IRIARTE, Ana (1996). *Democracia y tragedia*. Madrid: Akal.

HISTORIAS DESQUICIADAS

Ficha técnica

Dramaturgia: Sobre *Crónicas desquiciadas* de Indira Páez

Dirección: Hugo Herrera Domínguez

Grupo: AEDA (Escuela Patagónica de Narración Oral)

Lugar: El Arrimadero Teatro (Misiones 234)

(Estreno en Neuquén, 2017)

Más datos en

<https://narracionoral.es/index.php/es/.../996-la-escuela-patagonica-de-narracion-oral>

NARRACIONES DESQUICIADAS

Fernando Salva

Esta ponencia tendrá como principal foco describir un hecho teatral, *Historias desquiciadas*. Y para dar una perspectiva más completa sobre el mismo, antes hará una breve descripción sobre la práctica teatral y ofrecerá información sobre la narración oral a la cual pertenece la obra en cuestión. En última instancia, mencionará la historia de la sala teatral en la cual se presenta esta obra, El Arrimadero Teatro, ubicado en Neuquén capital. Finalmente llegará a un comentario personal sobre lo que fue mi experiencia expectatorial, y finalizará con una entrevista a Hugo Herrera Domínguez, director.

El teatro

El teatro es la más corporal de las creaciones culturales. No existe cultura sin alguna forma de representación, ya que es el cuerpo-actor (el hombre), ante otros, en situación de representación, lo que hace al teatro. Cada obra imprime en sí, vida, muerte y un tiempo propio. Muere cada vez que termina, para renacer en su próxima representación. Brinda la posibilidad de ver a los hombres desde perspectivas que no ofrece la realidad misma. Otorga visión sobre uno mismo, sobre los otros, sobre los deseos, los miedos, la realidad y la fantasía, reflexionando mediante las emociones, sobre el ser humano.

La narración oral

La narrativa oral se presenta como un discurso en donde el narrador organiza todo el material lingüístico, dispone de la voz, de los conocimientos del mundo narrado, establece el orden de los hechos y elige las palabras que considera más adecuadas para

contarnos la historia; pero además puede ceder la palabra a los personajes y hacer que estos establezcan un diálogo entre ellos. Por tanto, narración y diálogo son las características de este tipo de discurso. La narración oral artística es un ejercicio poético presente en todas las culturas: el arte de voltear creadoramente el espejo mágico para convocar el encuentro y recrear la vida que se comparte.

La narración oral artística es en la actualidad el arte del narrador oral escénico, que reconoce que en los orígenes de este arte están los cuenteros comunitarios y están también los narradores orales de la corriente escandinava. Reconociendo a cuenteros comunitarios y a narradores orales de la corriente escandinava como antecedentes, reconociendo su extraordinaria significación y su importancia teórico práctica, se transforma en Cuba, en la década de los setenta, a partir de La Peña de Los Juglares, donde se define este arte como acto escénico y comunicativo (y después como arte oral escénico, escénico comunicador). Y se transforma para contar desde 1975, valorando paulatinamente al máximo cada posibilidad oral escénica, volviendo así la mirada y el proceder a sus más antiguos antecesores, al proceder totalizador del cuentero de siempre, del juglar de siempre, de todos los que en la ruta de los siglos han unido a la palabra viva el lenguaje de la mirada, de la mímica, del ademán, de la postura, del movimiento, de la proximidad, entre otros lenguajes corporales activos en la comunicación humana, enfatizándolos al narrar oralmente.

El arte del narrador oral escénico renueva esta profesión y se inserta en la búsqueda de la integración de las artes de la oralidad así como se inserta en la búsqueda de un espectador participante que interaccione contemporáneamente. Todo, sin olvidar la necesidad de que los humanos vuelvan la mirada hacia la práctica, cada vez más olvidada, de la conversación. La narración oral es el arte de este narrador oral escénico que puede contar un mito, una

leyenda, una anécdota, un relato, un cuento, una novela, etc., porque puede hacerlos suyos con el niño, con el joven, con el adulto, cada uno como tal, o con todos a la vez en cualquier espacio posible, para reinventarlos como maravilla creadora.

El Arrimadero Teatro

Argentina, Patagonia, Neuquén capital es espacio y hogar de El Arrimadero Teatro, una sala llena de historia y futuro, uno de los teatros autogestionados que mantiene con vida la esencia de la cultura en la región.

El Arrimadero como tal fue fundado en el 2009 por Raúl Ludueña y Alicia Monsalves. En los '80 ese lugar albergó al Teatro del Bajo, cuna del quehacer independiente neuquino y, en los '90, al bar-teatro, El Viejo Teatro.

En el 2009 lo abren Raúl y Alicia y le ponen El Arrimadero, que es el nombre del grupo de teatro que tenía Raúl. Él se muere, a los tres o cuatro meses de fundar la sala y Alicia me pide si puedo darle una mano para manejar la sala, entonces empiezo a colaborar con ella.

Rememora el artista y productor teatral, Gustavo Lioy, actual director cultural del teatro e integrante de la Asociación Civil y Cultural sin fines de lucro -Los 7 locos- que dirige el rumbo de la sala.

Sobre fin de año (2010) Alicia sufre un problema de salud y, ahí, nosotros nos enteramos de que no se pagaba el alquiler hacía varios meses, que había una deuda muy grande y había una orden de desalojo -contó al Diario *Río Negro*, Lioy-.

Ante esa realidad, parte de los que hoy forman Los 7 Locos decidieron organizar un festival solidario “para rescatar el espacio y

que no se cierre”. Fue ese el puntapié inicial para que, hoy, El Arrimadero siga en pie.

A partir de ese festival, se comunica conmigo el dueño del edificio, me junto con él y nos ponemos de acuerdo en que yo asumo la deuda que había dejado la gestión anterior y continúo el alquiler de la sala, hasta que se termine el contrato -narró el artista-.

En marzo, ese plazo se cumplió y, desde ese entonces, se labró un nuevo contrato, esta vez, a nombre de Los 7 Locos. “Tenemos personería jurídica y, como tal, alquilamos este espacio y a partir de ahí, digamos, ‘El Arrimadero’ es nuestro”, señaló Lioy.

Nosotros no podíamos permitir que la sala cerrara, porque Neuquén es una ciudad que no tiene muchos teatros, entonces si cerraba uno por una cuestión de deuda, nos parecía que era una tragedia -confesó el productor teatral-.

Fue un año de mucho trabajo, de horas de estar acá, dormir acá adentro, ponerlo en condiciones, porque estaba bastante deteriorado en el último tiempo, pero da mucha satisfacción, saber que sigue estando, y que continúe más allá de nosotros -sentenció Lioy-.

Al mismo tiempo sostuvo que es “una tarea muy grata” y que entrás y “se respira otro aire, eso está bueno”. De la mano de talleres y distintas actividades artísticas como teatro, música, clown y fotografía, entre otras, el teatro de Misiones 234 es la casa de muchos artistas y del público en general. “Este es un espacio de todos”, subrayó Lioy¹.

Historias desquiciadas

Nos dirigimos a la segunda puerta, la que no parecía la puerta de entrada, la que estaba al lado, un poco más alejada,

aunque ambas con el mismo color oscuro. La entrada se veía como esa que solo usan los empleados del lugar, “el personal autorizado”, pero que esa noche era nuestra entrada, la entrada de los espectadores, del público. Con un pie dentro se podía sentir cómo el ambiente envolvía y se apoderaba de toda la percepción. Una voz de bienvenido, de “buenas noches”, se asomó al oído y un rostro le puso boca a esas palabras, que sonriente preguntaba:

-¿Vienen todos juntos?

-Sí, nosotros cuatro.

-¡Perfecto! En el medio pueden acomodarse, hay justo una mesa libre. ¡Que lo disfruten! (*Nos dijo sonriente y recibió los cien pesos que costaba cada entrada.*)

Caminamos entre algunas personas sentadas que nos iban clavando la mirada al pasar. Tal vez, nuestro pasar apurado llamó un poco su atención. Nos acomodamos uno a uno en la mesa en el centro del salón, procurando calmar un poco las miradas ajenas con un poco de inmovilidad de nuestra parte. Eran las 21 en punto. Habíamos llegado justo, pero sabíamos de antemano -suponíamos- que iba a tardar algunos minutos más en empezar la función. Intercambiamos algunas palabras entre nosotros y desde un costado se vio acercarse a una de las dos mozas que estaban trabajando esa noche. Nos ofreció el menú y ordenamos.

El resto de las mesas estaban ocupadas, quedaban unas pocas libres pero seguía llegando gente, y las miraba, era parte de los que clavaban la mirada. Sin embargo el ambiente cautivaba, creaba una atmósfera de misterio, de intriga, de “algo está por suceder”, y todo advierte sobre eso, el por qué estamos todos ahí.

La iluminación era ideal. Predominaban los tonos apagados, oscuros, interrumpidos por luces que resaltaban el rojo de algunas paredes, las líneas ocre oscuras en los bordes, mesas de madera con sillas que hacían juego en tono rojizo. Un aroma particular levitaba en todo el espacio, tan característico de lo nocturno, una mezcla de

perfumes, madera, ropa limpia, congregación y algo más. Es extraño cómo todo lo que sucede solo de noche tiene su propio aroma.

Había aproximadamente siete trabajadores esa noche, contando al sonriente cobrador en la entrada, las dos mozas, el encargado de sonido e iluminación y otros tres encargados de la cocina y la barra de tragos. Todos en movimiento, cada uno con su asunto, pero de un momento a otro todos se detuvieron. La música que armonizaba el ambiente se detuvo y todas las miradas se plantaron en el escenario. Un par de luces de colores frente a nosotros se encendieron y desde el rincón del fondo emergieron tres personajes, dos mujeres, una mayor, la otra bastante más joven y un hombre, aparentemente de edad próxima a la de la mujer mayor. El trío miró hacia el público y comenzaron a pronunciar a pulmón lleno:

-¿Cómo es que podemos llamar la atención de los espectadores? -dijo la mujer mayor-.

-No lo sé! Es que en estos tiempos no sé bien qué se espera de una función teatral -respondió el hombre-.

-Tal vez deberíamos hacer mortales hacia atrás y acrobacias arriesgadas -sugirió la joven-.

-O domar a un león frente a todos los espectadores -agregó la mujer mayor-.

Así prosiguieron en una suerte de desvarío de posibilidades “artísticas” que escalaron hacia lo sobre humano, hacia lo absurdo, solo acompañados de un juego de luces y su voz, dejando cada vez más en evidencia lo que estereotípicamente se le otorga como responsabilidad a los artistas, la absurda necesidad de superficialidad, de hazañas “difíciles”, sin necesidad de algún mensaje, de algo más profundo, dejando de lado cualquier posibilidad de lo reflexivo, que lleve a una fusión e identificación del espectador con la actuación y la historia. Uno de ellos pronunció una última posibilidad y el silencio se hizo presente, así como

emergieron de las sombras, volvieron a ellas, al fondo, y las luces se apagaron para dar fin al primer acto.

Luego recuerdo que volvieron a salir de las sombras, pero solo dos, la mujer y el hombre mayor, cada uno con una silla en sus manos que colocaron de espaldas entre sí, donde luego cada uno se sentó. Las luces se centraron en estos dos personajes que pronunciaron, cada uno a su turno, un discurso desde su propio punto de vista de por qué la persona que estaba tras de sí no lo hacía feliz. No se soportaban el uno al otro, cada cosa o acto del otro irritaba, no compartían gustos ni su presencia era ya de agrado y así y todo estaban juntos por el hecho de que ya hacía mucho tiempo que lo estaban y se habían acostumbrado a vivir así.

El acto finalizó y volvieron nuevamente a la oscuridad. Así se sucedieron otros cuatro actos, de los cuales no recuerdo tanto, pero todos con críticas, mediante la narración, a aspectos cotidianos de la vida, que usualmente no se piensan en profundidad.

La narración finalizó y el actor-director, Hugo, se acercó a nuestra mesa luego de que lo llamáramos, y de buena fe nos ofreció una breve entrevista y felicitó la iniciativa de acercar a los jóvenes a los espacios culturales.

ENTREVISTA A HUGO HERRERA DOMÍNGUEZ

-Buenas noches Hugo. Estuvimos esta noche con mis compañeros de la UNCo viendo *Historias desquiciadas* que, de paso sea dicho, nos gustó mucho. Sé que estás justo de tiempo, por lo que voy a hacerte unas pocas preguntas sobre mis principales inquietudes. Desde ya, gracias y felicitaciones por la puesta en escena. ¿Cómo es que surge esta obra?

-Hola! Aquí estamos respondiendo...

A veces las obras salen por casualidad. El año pasado conocí a Lorena Romero, llegada de Venezuela, y nos pusimos a charlar de autores de aquí y de allá. En eso mencionó a Indira Páez, que es una

escritora y dramaturga venezolana muy interesante a quien yo había leído. Se nos ocurrió que estaría bueno hacer algo de ella. Invité a La Flaka a participar, por su estilo y por su onda, y así conformamos este elenco. Salió todo muy fácil esta vez, a veces no sucede así.

-¿Cuál es tu relación con la actuación en el teatro a lo largo de tu vida?

-Mi relación con el teatro, con la narración oral, ha sido fundamental en mi vida. Leo desde chiquito, desde los cuatro años. Siempre estuve ávido de libros e historias. Comencé a hacer teatro a los quince años y a narrar, a eso de los diecisiete... He conocido lugares, gente, historias, pasiones, amores y desamores a partir del teatro y la narración oral. Se lo recomiendo a quien crea que es importante entender a los otros, ponerse en el lugar del otro y respetar otras miradas.

-¿Cuál es tu propia opinión sobre el mensaje y lo que se expresa en la obra al público?

-Creo que en esta obra buscamos decir cosas que no siempre se dicen, bajar algunas caretas, decir cosas que se piensan pero no se expresan. Le pusimos *Historias desquiciadas* porque la autora de varios de los relatos tiene una obra con esa palabra, “desquiciadas”, pero no sé si es la palabra correcta, quizás podrían llamarse *Historias políticamente incorrectas*, o algo así.

-¿Qué es lo que te aportó en lo personal?

-Para mí es una alegría poder decir en escena cosas que uno piensa, algo de lo terapéutico del arte. Bueno, espero esté respondido lo preguntado.

Conclusión

La experiencia de acercarse a espacios culturales como herramienta de estudio resulta enriquecedora, ya que permite conectar con aspectos sobre nuestra cultura, nuestra historia y demás, que de otro modo no sería posible conocer.

Historias desquiciadas resultó ser un hecho teatral narrado que me sorprendió. No sabía exactamente con qué me iba a encontrar allí y solamente lo supe cuando las luces se encendieron. Me permitió tener una nueva perspectiva de situaciones diarias, una visión más crítica, con un tanto de gracia al ver cómo en la vida misma queda en evidencia cómo cada uno actúa sin estar sobre ningún escenario.

NOTA

¹ Artículo tomado del diario *Río Negro*, http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/el-arrimadero-una-sala-con-historia-EBRN_927425.

EN PAMPA Y LA VIDA

Ficha técnica

Sobre textos de: Manuel Puig (*Boquitas pintadas* y otros)

Actuación: Braian Arias, Rocío Goñi, Claudia “Calu” Sabattoli,
Mariano Smovir

Intérpretes: Natalia Alarcón, Paula Belich, Franco De Castro

Diseño de luces: Marcos Sandoval

Edición musical: Walter Costich

Video: Facundo Bastreri

Música: Sofía Calvet

Asesoramiento literario: Pablo Iglesias

Asistencia de escenografía: Fabrizio Ávila

Asistencia de dirección: Gastón Krahulec

Puesta en escena y dirección: Verónica Martínez Durán

Lugar: Media de Luna (Sarmiento 274) y TeNeAs (Leguizamón 1705)

(Estreno en Neuquén, 2017)

Más datos en

<https://www.lmneuquen.com/boquitas-pintadas-como-gran-inspiracion-n549713>

EL ACONTECIMIENTO TEATRAL

Gustavo Figueroa

En esta ponencia quiero detallar e introducir la propuesta escénica de *En pampa y la vida* de Verónica Martínez, sobre textos del escritor Manuel Puig. Para ello citaré algunos recursos y conceptos del teatro griego antiguo, que también se hacen presentes en la propuesta de la directora neuquina. Este entrecruzamiento me permitirá establecer relaciones conceptuales y visuales. Además incorporaré a este trabajo una entrevista a la directora.

Específicamente mencionaré en esta introducción elementos discursivos de una tragedia griega, *Agamenón* de Esquilo (458 a. C.). Con estos elementos podré pensar y reflexionar en torno a dos escenarios posibles: visible/invisible (“la presencia o ausencia de la *skené*”) en el hecho teatral, es decir, el pasaje de un escenario a otro, con los correspondientes cambios “de actitud” de los personajes. En función de estos escenarios que el espectador no puede ver me gustaría indicar, tanto en la obra de Esquilo como en la de Martínez, los signos visuales (índices) que se presentan como huellas de algo que va a ocurrir o en su defecto, que ya ocurrió. No me olvidaré, para este ejercicio, de citar por supuesto la clasificación de R. Rehm y las observaciones precisas de Francisco Rodríguez Adrados y Jacqueline De Romilly.

Agamenón es una tragedia del teatro ateniense del período clásico. En ella se muestran cinco personajes principales: Clitemnestra, Agamenón, Casandra y Egisto, además de un coro de ancianos. El argumento se centra en la vuelta victoriosa de Agamenón de la guerra de Troya en una de las primeras escenas, que podría ver si fuera su espectador, y su posterior asesinato por parte de su esposa en una escena posterior, que ya no estaría al alcance de mi vista.

Clitemnestra, luego de esperar durante diez años a su esposo, decide asesinarlo el mismo día de su llegada. ¿Por qué? La causa: el sacrificio de su hija menor por parte de Agamenón. También existe una traición de su marido, traición que se vuelve más notoria cuando descubrimos que la segunda víctima es Casandra, el botín de guerra de Agamenón.

Como anuncié en la introducción, mi interés es hacer foco en los dos espacios en donde se desarrolla *Agamenón*, en relación directa con los cambios que muestra el coro con respecto a Clitemnestra. Pero fundamentalmente me interesa en este ejercicio señalar los distintos signos que se establecen dentro de una escena y otra. Me refiero a, por ejemplo, la alfombra roja que como lectores podemos imaginar, junto al paso de Agamenón, y por otro, a las manos de Clitemnestra manchadas con sangre, (signo) índice de la ejecución que había cometido dentro de un espacio teatral al que no tenemos acceso como espectadores. Según las definiciones de Rehm, estos espacios son reconocidos como “espacio arquitectónico” y “espacio extraescénico” (aquellos lugares contiguos pero fuera de la visión del espectador que en algún momento pueden ser puestos de relieve a través del *ekkýklema* o similar).

También podríamos incorporar, siguiendo la clasificación de Rehm, el “espacio distante” (lugares hacia los que se dirigen o de donde vienen los personajes, tanto divinos como humanos) e indicar la antorcha como signo, índice de algo que ocurrió y que también va a ocurrir: la conquista de Troya y el posterior regreso de Agamenón a Argos.

En definitiva, en esta obra de la antigüedad los cambios de escenarios van acompañados por cambios que ejecuta el discurso del coro con respecto a Clitemnestra, pero también se pueden visibilizar signos visuales que nos permiten anticipar esos cambios.

Hasta aquí hemos mencionados el cambio de los personajes, los signos visuales y los espacios, pero no podemos concluir esta

presentación introductoria sin mencionar el rol del coro y el del espectador del antiguo teatro griego, ambos “agentes reguladores”. El espectador -que también es ciudadano- regula las acciones del héroe trágico, y el coro interviene como nexo entre el mandato de los dioses y los protagonistas. En las “Relaciones entre ritual, teatro y literatura” Francisco Rodríguez Adrados señala:

(...) el teatro griego arranca de elementos rituales: más concretamente, de elementos rituales en los que interviene un coro realizando una acción mimética en la que participan actores salidos del mismo. El diálogo coro/corifeo y el diálogo coro/actor son así los núcleos originales del teatro.

Por su parte, el lugar del espectador no era menor ni inferior dentro del festivo ritual teatral. Existía en la antigüedad una estrecha relación entre los personajes y el público. Máximo Brioso Sánchez, en su artículo “El público del teatro griego antiguo”, nos advierte:

El carácter de espacio natural y abierto que tenía el teatro (...), como todavía en nuestro teatro clásico y en el isabelino, en pleno día, son hechos claramente diferenciales respecto a nuestro teatro más moderno así como también la inexistencia de algo equivalente al telón de boca, que permitiese la momentánea y tajante divisoria entre actores y público pero que no hubiese podido cerrar la visión de la orquesta. El teatro griego, comparable de nuevo en esto con el isabelino o el de nuestro Siglo de Oro, supone así una fuerte proximidad entre la escena y el público, con una mínima separación física. Ya la pobreza del aparato escénico obliga a la imaginación del público a completar la escena y el espectador se siente hermanado con el actor. En cambio, por ejemplo, en el teatro inglés reabierto de la Restauración (1660), tras la pausa impuesta por la prohibición puritana, la nueva escena aleja ya

un tanto al personaje del público, aunque no en la medida del teatro burgués moderno.

La construcción de los actores protagonistas eran construcciones que debían ser aprobadas por el público, o mejor dicho, como los protagonistas teatrales estaban íntimamente caracterizados por los sujetos sociales de la Grecia Antigua, los espectadores que también eran ciudadanos en la mayoría de los casos intervenían a través de rechazos o aprobaciones sobre las acciones de los actores.

Siguiendo la lectura del trabajo de Máximo Briosó Sánchez leemos:

Pero hay aún otro dato que permite imaginar que el público en ciertas ocasiones perturbase la representación por unas u otras razones. Ni siquiera existía en su distribución nada parecido a la bastante estricta que encontramos en nuestros corrales, por clases sociales y por sexos, lo que en nuestro caso simplificaba las relaciones. Nuestro público estaba repartido por el edificio teatral de acuerdo con su división en pisos y con una estudiada jerarquización, que conocemos muy bien, en tanto que no hubo nada parecido en un teatro como el de Dioniso en Atenas, excepto por lo que se refiere a las filas delanteras de carácter honorífico. Sin embargo, la socialmente variopinta composición del público de nuestro teatro del Siglo de Oro debió ser también como conjunto muy semejante a la del griego. Uno y otro público participaban activamente con su aprobación o desaprobación, cuando no con intervenciones más contundentes.

Para concluir esta introducción me gustaría citar un pasaje de *Agamenón* en donde queda de relevancia el lugar de este “espectador-ciudadano” que durante el desarrollo de este trabajo especificaré. Así el corifeo se dirige a Egisto:

Egisto, no tengo respeto por aquel que se burla del crimen. ¿Dices que mataste intencionadamente a este varón y que tú solo has planeado este lamentable crimen? Pues yo te digo que a la hora de la justicia, sábelo bien, tu cabeza no escapará a las piedras y a las imprecaciones populares.

Las piedras y las imprecaciones son lanzadas por el ciudadano-espectador. El ciudadano-espectador regula las acciones de los personajes, específicamente las del héroe que es uno de los protagonistas principales. Francisco Rodríguez Adrados, en *La democracia ateniense*, señala de manera certera y sintética: “La caída del héroe depende de su propia acción, es decir, de una laguna o fallo en el ideal heroico”. Es por eso, quizás, que Agamenón acepta caminar por la alfombra roja. Sabe que caminar sobre ella es una deshonra para los dioses, pero también sabe que luego de eso lo espera un destino trágico pues haber correspondido a los dioses con el sacrificio de su hija significaba en ese momento sacrificar su vida a manos de Clitemnestra. Para ser más concreto y volviendo al texto de Rodríguez Adrados:

La democracia ateniense es el equilibrio entre pueblo y aristocracia. Consecuentemente en la tragedia hablamos también de un equilibrio entre el ideal de la aristocracia -el héroe- y la crítica popular de su insuficiencia.

A continuación, *En pampa y la vida* de Verónica Martínez podremos apreciar que tanto el lugar del espectador como los signos visuales poseen otras connotaciones, aunque el valor de los escenarios extraescénicos mantiene un sentido trágico. *En pampa y la vida*: la muerte y la violación como escenarios extraescénicos; una luz y una alfombra roja como signos, índices para anunciar la muerte.

Antes de introducirme por completo en este hecho teatral me gustaría mencionar y aportar algunos datos de Manuel Puig.

Escritor argentino, oriundo de General Villegas (Buenos Aires). Reconocido militante y activista homosexual de la década de los '70. Entre sus obras se destacan *Boquitas pintadas*, *Pubis angelical*, *La traición de la mujer araña* y la *Traición de Rita Hayworth*. De estas novelas hay claras referencias dentro de la obra de Verónica Martínez.

El ámbito teatral donde voy a presenciar la obra, TeNeAs, es como un galpón enorme, en Leguizamón al 1700 de Neuquén capital. De un lado hay una sala de estar, como una sala de espera. En el centro hay unas gradas de madera y metal. En el otro extremo del galpón-teatro se encuentra el espacio escénico.

Esperamos por unos cuantos minutos; algunos de los espectadores esperan parados; otros, sentados. La luz que nos cubre es tenue. Hay olor a incienso, aunque ya pasó la hora de inicio: 21 hs. Es domingo y afuera, en la calle, hace frío, el frío seco propio de una ciudad como la de Neuquén. En la sala de espera hay unas treinta personas. Finalmente nos invitan a pasar al espacio contiguo para ubicarnos en las gradas de madera. Un joven de unos veintisiete años nos da la bienvenida y nos invita a transitar por ambos costados de las gradas, expuestas de forma imponente en el centro de la sala teatral.

Ni bien empezamos a pasar por la entrada angosta, escucho un ruido de máquina de escribir, como si alguien estuviera tecleando. De inmediato puedo ver, en uno de los costados del espacio escenográfico, a un hombre que escribe en una máquina antigua. Está sentado al lado de una mesa pequeña que contiene la máquina de escribir y un artefacto más que no logro distinguir. Una vez que ingreso, camino por unas escaleras y me ubico en la parte central de las gradas. Desde esa posición me queda el escriba justo en frente. Este último no para de escribir. Debajo de él, cerca de sus pies, se pueden distinguir tres papeles blancos abollados. La mesa, él y los papeles son iluminados por una luz puntual proveniente de una lámpara que está muy cerca, casi a

continuación de la mesa. En el centro de la escena hay una mesa, que aparenta estar a desnivel. Es una mesa pequeña con las dos patas de adelante de un tamaño, y las de atrás con otro tamaño, más altas. En tercer lugar, hay otro elemento, sobre el piso, como volcado. Parece una caja. El escriba no deja de escribir. La gente se acomoda en su lugar. Las luces se apagan. Solo queda la luz puntual sobre el único personaje en escena. El escritor continúa escribiendo. Se para. Da vuelta alrededor de la mesa. Queda de espalda al público. Nosotros, los espectadores, estamos a unos diez metros de distancia. De fondo comienza a escucharse el sonido de una radio. Corre el dial. Hay interferencia. ¡El segundo artefacto sobre la mesa era una radio! El escriba comienza a cambiar el dial. El sonido cambia de melodía en melodía. El escritor encuentra un tango. Lo deja. Toma un vaso de vino medio lleno que está sobre la mesa. Bebe. Comienza a cantar. Baila. Baila y corea la voz del cantor de tango que sale de la radio. ¡Tiene una buena voz!, pienso, en referencia al actor. Este deja de cantar. Apaga la radio. Se apaga la luz. Termina la primera escena.

En “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, Juan Carlos Gené especifica:

Es escenario todo espacio, cualquiera fuere su forma y condición, donde el actor se coloca en situación de representación ante un público. Este solo hecho consagra el espacio teatral; y no importa que se trate, quizá, de un espacio que originalmente nada tenía que ver con este fin.

A continuación voy a desarrollar y exponer dos elementos visuales que son utilizados por la directora Verónica Martínez y que -entiendo- tiene una relevancia tanto en el núcleo del relato como así también en el final. Si bien estos elementos visuales no son determinantes en la trama, son incorporados como complementos del relato como dos recursos visuales y discursivos. Primero me voy a referir a la utilización de la luz roja, como referencia visual (signo

índice) de un asesinato. Y luego, me detendré en la alfombra roja y la mujer que representa la muerte en el final.

La propuesta de Verónica Martínez es compleja. Articula distintos recursos dentro de cada escena: canto, danza, varios papeles actorales que se entrecruzan, se encuentran. Los pocos elementos de la escena construyen un escenario(s) minimalista, pronunciado(s) con una iluminación sugestiva y axial. Todo el fondo escenográfico está regido por el color negro. Desde ese fondo negro aparecen actores y se imponen luces cálidas y tenues que puntualizan sobre determinados actores. Pocas veces durante el desarrollo de la acción se pronuncia una luz que cubra a todos los actores y la escena en su totalidad, aunque sin duda la iluminación dentro de las propuestas de la directora es uno de los recursos visuales y discursivos mejores logrados. La luz puntual -como ya lo advertí- logra resaltar las características y la actuación de los personajes, especialmente del actor-escritor que representa a Manuel Puig. El diálogo que mantiene este actor con la luz puntual es permanente. Durante gran parte del desarrollo de la trama este actor-escritor se encuentra debajo de la luz que acompaña a la mesa donde escribe. El actor la cambia de lugar, la direcciona hacia otros actores, la posiciona con precisión sobre su cara. El diálogo luz-actor es constante, como así también es constante el diálogo escritor y los personajes del escritor. Durante todo el hecho teatral, el escritor, que es el protagonista, lee y escribe textos. Esos textos son representados, en paralelo, por un grupo de actores. El escritor y los personajes de su invención se mezclan en la misma escena, durante toda la obra. Están, inclusive, en una misma escena. Puig que los dirige, les habla, les sugiere cosas, les hace releer las líneas del guión, los hace repetir la escena.

Casi en la mitad de la trama, dos personajes toman relevancia: una mujer y un hombre. La primera es una joven que camina como en una fiesta de época, una peña quizás. El segundo es un joven con apariencia de arrabalero porteño de la década del

'60. Este intenta seducir a la joven. Ella se opone a sus intenciones. El joven, sin mediar palabras, no resiste a la oposición y se la lleva por la fuerza a un espacio que nosotros como espectadores no vemos. Luego la joven vuelve a aparecer, pero ya no está sola sino que está embarazada. Su embarazo es producto de una violación. La joven no resiste el ultraje. En una segunda escena aparece sosteniendo una palangana de metal en sus manos. Está vestida como sirvienta. En la escena no hay nadie más que ella y el escritor. El escritor lee líneas de texto, y la sirvienta las representa en la escena. Ella se queja porque tiene que limpiar lo que otros ensucian. Se agacha. Se arrodilla en el piso. Lo friega. Piensa en lo que le pasó. Toma una brocha que es como un cuchillo. La joven estalla en un grito. Se golpea en el vientre. En el momento que lo hace una luz roja cubre toda la escena. Vuelve a golpearse el vientre con una brocha. La luz roja se mantiene cubriendo toda la escena hasta que la joven se rinde y cae al suelo. La luz es imponente, la muerte también. Cruza al actor que la violó. Lo mata. El hombre cae. Se apaga la luz. Termina la escena.

El recurso de concluir la escena en un espacio que el espectador no puede ver es un recurso que la directora utiliza al final de la obra también. Utiliza, para esto, una alfombra roja y la representación de la muerte a cargo de una mujer vestida de negro. En esta escena un joven -que podría ser uno de los protagonistas de la novela *El beso de la mujer araña*- visita a una mujer que le lee la suerte a través de cartas. Entre las muchas cosas que le anuncia, le predice un casamiento y que va a lograr acceder a mucho dinero, pero que también dentro de su fortuna aparecerá un destino trágico: su muerte. Aunque él se opone a esta suerte, una mujer vestida de negro -a la cual no se le puede ver la cara- se hace presente en la escena. Luego de varias intervenciones de la mujer vieja que lee las cartas, la mujer vestida de negro comienza a empujar al actor joven. Empuja el cuerpo erguido del joven que resiste a la presión de la muerte; pero mientras el joven resiste,

debajo de él una alfombra roja lo arrastra hacia su destino, aparentemente inevitable. La escena nuevamente concluye dentro de un espacio que el espectador no puede ver, un escenario extraescénico. El detalle relevante es que la mujer que representa a la muerte no habla, simplemente se encarga de sacar al protagonista de un plano de la realidad hacia otro, el plano de la muerte. El actor solo atina a extender sus brazos hacia su prometida. La mujer vestida de novia hace lo mismo pero nunca logran tocarse las manos, es como si estuvieran en planos diferentes.

En diálogo con la directora, ella me afirma:

El personaje que muere era un mujeriego. Mi interés estaba enfocado en que la figura que representara a la muerte (vestida de negro) sea una mujer. La idea final es repetir algo que sucede en la primera parte cuando la muerte se lo lleva. Nada más que, cuando hemos visto un poco el desarrollo de lo que fue sucediendo, ver cómo de alguna manera se desliza, como si la foto -que sería la ilusión de la mujer que se casa con él- se va, partiendo la ilusión de ella. Y él se va deslizando hacia otro plano. La idea es que ella quiere seguirlo, pero está en otro plano diferente a él.

Esta afirmación de Martínez la podemos confirmar en la escena final. La mujer vestida extiende sus manos hacia el hombre que es empujado por la muerte, hacia otro plano, pero nunca se tocan. Ya no están en un mismo plano de alcance.

En el capítulo “El cuerpo”, de *Los lenguajes no verbales del teatro argentino*, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima exponen:

El cuerpo surge en el escenario de los encuentros cotidianos no como un objeto natural sino como un producto voluntariamente disfrazado, enmascarado por vestimenta, maquillaje, tatuajes, etc. El cuerpo puede ser tanto una máscara (si se lo considera una estructura pulsional que se

organiza de una determinada manera y, a su vez, se revela otra), como una estructura fraccionada en zonas requeridas-rechazadas, frías-cálidas, móviles-rígidas, íntimas-no íntimas (Matoso, 1992). Se constituye como un punto de anclaje necesario y, al mismo tiempo, lábil, que se desliza de lo real a lo aparential, de lo oculto a lo develado, de la unidad a la fragmentación, del adentro al afuera. Tal como lo entiende la psicología social, el cuerpo es un mediador organizado entre el sujeto y el mundo. Su silueta es el límite que separa dos espacios: el adentro y el afuera, categorías que, desde la perspectiva social, implican lo propio frente a lo ajeno. El cuerpo es un medio de estar en el mundo y, al mismo tiempo, un producto de ese mundo; los movimientos corporales son vehículos de comunicación, una forma de intercambio pautaada por las diferentes culturas (Birdwhistell, 1970).

Por su parte, Juan Carlos Gené explica:
Porque es el cuerpo-actor, (el hombre), ante otros cuerpos (otros hombres) y en situación de representación, aquello que hace el teatro. Lo que permanece y se documenta, como la dramaturgia, por ejemplo, no es más que uno de sus códigos; y no es teatro hasta que no se ha materializado en el cuerpo actoral, en un espacio y un tiempo preciso.

La violación y la muerte, ambos sucesos trágicos, están condicionadas, dentro de la obra de Martínez, por el color rojo y la presencia/ausencia de un espacio que el espectador no puede ver. Ambos sucesos trágicos se ejecutan dentro del escenario extraescénico.

Por último, y antes de ingresar en las conclusiones de este trabajo, es necesario indicar cómo el espectador, durante la acción teatral de *En pampa y la vida*, pasa a tener un lugar dentro del espacio escenográfico, es decir, ocupa la escena por medio de la

invitación de los actores principales que representan ser partícipes de una fiesta. Durante el desarrollo de la fiesta, en la que se encuentra la joven con su victimario, varios actores se acercan a las gradas, invitando a bailar a tres personas. Las tres personas del público bailan por varios minutos, demostrando de esta forma la cercanía con el escenario -casi como si se tratara de una continuación de los asientos del público- y el momento íntimo que la directora logra generar entre actores y espectadores. Ambos danzan dentro de una de las obras de Manuel Puig, tanto protagonistas como espectadores eran actores de sus escritos. La ficción de los escritos de Puig pasa a convertirse en un hecho real dentro de la vida de los espectadores que luego escapan con el olor a incienso, en las calles oscuras y frías de Neuquén.

Conclusiones

En Buenos Aires tuve la oportunidad de participar en dos ocasiones de talleres de lo que se conoce como “Teatro del oprimido”. En dichos talleres prácticamente no hay diálogos, ni guión -por lo menos en los que yo participé-, solo consignas que se plantean antes que el cuerpo se ponga en acción. Es decir, es el cuerpo el que comunica, el que se contorsiona, el que habla. A través de diferentes gestos y posiciones el cuerpo expresa ideas, opresiones, formas de poder. Trastoy-Zayas de Lima y Gené reivindicaron el cuerpo como “elemento” discursivo. La directora Verónica Martínez lo construye dentro de una escena teatral, específicamente en su representación de la muerte, y en varios personajes que toman la figura de la suerte, de las diferentes posibilidades que sugieren las cartas de la suerte, ante el futuro de un personaje de Puig.

La escena teatral no es solo diálogos y textos de memoria, hay que colocar el cuerpo, colocar el cuerpo al servicio de la comunicación y el espectador. Pero no solo el cuerpo, hay que

complementar los discursos con la iluminación, con los distintos signos visuales que ayudan al espectador a entender un relato que no necesariamente precisa de palabras. La escena teatral es visual, discursivamente visual. El registro fotográfico de esta obra es una prueba de ello.

Hace exactamente diez años que me dedico a la fotografía y el registro documental. Pero esta *téchne* en determinadas situaciones y contextos es y puede ser limitante. En la actualidad, por ejemplo, son las condiciones de producción las que me impiden abordar determinadas temas. Debo constantemente comprar memorias para poder guardar los registros audiovisuales que capturo. Documentos que registro para problematizar determinadas prácticas culturales impuestas dentro de la sociedad -violencia de género y violencia institucional, por citar dos tipos de casos en los que trabajo-. En cambio, descubrí, la primera vez -y única vez- que estuve arriba de un escenario, sobre las “tablas”, que no se necesita nada más que el cuerpo para problematizar una situación o una práctica de opresión, como se puede ejercitar dentro del “Teatro del oprimido”. El cuerpo es una fuente inagotable de recursos, visuales y discursivos. El cuerpo es discurso.

OPORTUNA OCASIÓN PARA CRUZAR EL BORDE

Ficha técnica

Dramaturgia: Julieta Cabanes

Actuación: Julieta Cabanes y Fabrizio Ávila

Vestuario: Julieta Cabanes

Utilería: Fabrizio Ávila

Asistencia de dirección: Valeria Fernández

Dirección: Sebastián Fanello

Lugar: TeNeAs (Leguizamón 1705)

(Estreno en Neuquén, 2016)

Más datos en

<http://www.artenqn.com.ar/spip.php?article46>

CUERPOS CREADORES

Romina Pichiñán

En esta ponencia presentaré las reflexiones resultantes de mi experiencia como espectadora de un acontecimiento teatral. Estas, en relación con lo trabajado teóricamente en la materia Literatura Griega Antigua, del Profesorado en Letras de la Universidad Nacional del Comahue.

La obra de la que fui espectadora se interpretó en un centro cultural de la ciudad de Neuquén capital que lleva por nombre Media de Luna, ubicado en la calle Sarmiento 264. *Oportuna ocasión para cruzar el borde* estuvo interpretada por los actores Julieta Cabanes y Fabrizio Ávila, siendo la primera, a su vez, la directora del proyecto.

Comenzaré describiendo mi experiencia desde que consigo las entradas, pasando por lo que experimenté durante el acontecimiento teatral y, terminando por las reflexiones que me surgieron en el camino a mi casa, momento en el que fue decantando lo experimentado. Además está decir que lo que se genera durante el convivio teatral no termina allí, es un proceso que comienza y no sabemos cuándo termina. En mi experiencia, siguen surgiendo reflexiones que me retrotraen al hecho teatral en cuestión. Finalmente, a modo de conclusión expondré lo que ese proceso de espectadora me ha generado.

Recordando la experiencia teatral

Aunque siempre fui una admiradora del teatro, hacía ya un largo tiempo que no generaba el espacio en mi rutina para presenciar un hecho teatral. Sin embargo e impulsada por el proceso de aprendizaje de Literatura Griega Antigua, que demanda el presente trabajo, encontré ese espacio.

Saqué las entradas con anticipación porque el evento me generaba cierta ansiedad, por lo que la posibilidad de quedarme sin lugar para ver la obra no era una opción. Llegó el día y la hora indicada. Ingresamos por un pasillo que parecía sumergirnos en un espacio ajeno a todo. Allí adentro, en el *hall*, ya no se escuchaban los ruidos de la calle. La espera tenía un fondo musical que reconocía, The Strokes, lo que rápidamente convirtió esa espera en algo más placentero. Finalmente, “dieron sala”.

El lugar -la sala teatral- es de dimensiones pequeñas, muy oscura, sus paredes pintadas de negro, luces bajas. Una vez ubicados, las luces se apagaron por completo por unos segundos que parecían interminables. Luego, se encendieron progresivamente y aparecieron en escena ellos, los personajes.

La trama comenzó con dos personas enfrentadas, un hombre y una mujer, que se miraron en silencio por un largo tiempo, excesivo quizás. Esa duración para mi capacidad de atención se hizo larga y comencé a observar el suelo del escenario. Noté que no estaba en perfectas condiciones de limpieza. Encontré varios detalles que, según mi consideración, deberían haberse cuidado.

Siguiendo con lo que sucedía en escena, en un momento la protagonista le tira a su interlocutor una caja llena de cosas que no se usan, una suerte de caja de objetos inútiles. Para mi pesar, las cosas que cayeron al suelo no fueron levantadas del piso durante toda la obra. Esas cosas dispersas sumadas a la tierra que el piso exhibía eran una molestia a mi percepción del espacio, pero no para los protagonistas que cuidaban de no pisarlas. Eso me hizo pensar en que quizás intentaban decirnos algo con esos elementos desparramados en el piso. ¿Caos? Como el que vivían los personajes tal vez, no lo sé.

Por otra parte, me llamó la atención el vestuario de los actores: ropa desprolija, con hilachas, forros de chaquetas saliendo por fuera de los puños. Supuse que era una manera más de contarnos el desorden mental de los personajes, claramente,

expresado en su manera descuidada de vestir. Asimismo, la presencia de comida en escena y su ingesta fue otro factor que me sorprendió. En dos oportunidades el personaje del pintor come, primero pollo con la mano y, en otra escena, bombones de fruta. Es como si la alimentación o el buscar satisfacción a través de la ingesta fuera una de las pocas cosas que el personaje masculino cuidaba. En cambio, su asistente no prueba bocado durante toda la obra, sin embargo, la advertí satisfecha en relación al dinero que ganaba; era como si se alimentaba de ambición y de lo material expresado en el dinero. También debo decir que era la asistente del pintor, quien se encargaba de ir por dulces al centro de la ciudad. Podría decirse que cuidaba lo que a él más le importaba con el fin de que esté satisfecho y no propiciara conflictos, ya que se trataba de una relación en permanente tensión.

Me sentí muy incómoda a lo largo de toda la obra, sin embargo noté cómo todos los otros espectadores -incluyendo mi acompañante (mi hijo de once años)- disfrutaban cada gesto, palabra e ironía de los protagonistas. Me preguntaba una y otra vez por qué no podía entrar en esa especie de ritual que todos habían convenido implícitamente. Fue como si me hubiera situado más allá del rol de espectadora del hecho teatral, y adoptado un rol de crítica que observa lo que a otros acontece. Aún pensando en esto mi insatisfacción no cesaba. Intenté salir de mi lugar de crítica para poder disfrutar del acontecimiento y lo logré, aunque mínimamente, y ahí fue cuando me sentí parte de un todo.

Al salir del teatro, primeramente, tuve la necesidad de expresar mi nivel de frustración porque la obra no fue lo que esperaba. Pero con el fin de lograr un análisis para poder completar el trabajo que la materia requería, me concentré en ese proceso y comencé a desglosar lo experimentado. Claro estaba que ese análisis me incluía a mí misma y mi manera de mirar el mundo, y hablaba más de mí que del otro.

Con el paso de los días, las reflexiones sobre el hecho teatral siguieron surgiendo y, sin programarlo, fueron como disparadores que me permitieron ir completando lo que el presente trabajo requería. Lo viví como un proceso que me permitió darle a cada reflexión una relación con el material bibliográfico abordado.

Luego de simular la muerte del pintor y su posterior resurrección, hechos celebrados por los medios y el público que consumía su arte, la obra termina con la muerte real del pintor en manos de su asistente. La obra del artista vuelve a entrar en auge, *post-mortem*, a través de los medios. Al pensar en ese final y luego de abordar el texto de Jacqueline de Romilly acerca de Eurípides y su innovación en el género trágico, se me vino a la mente el final de *Medea*. Al finalizar la tragedia, Medea, luego de haber llevado a cabo los más cruentos actos sobre sus hijos, se va en un carro que los dioses le proporcionan. En *Oportuna ocasión (...)* la protagonista, sigue su vida sin rastros de culpabilidad, como si nada hubiera pasado. De alguna manera, la protagonista es salvada por los medios de comunicación como por el público que consumía voraz sus devenires. Y, en ese punto, no puedo evitar la analogía de los dioses salvadores de *Medea* con los medios que salvan a la asistente en *Oportuna ocasión (...)*. Me pregunto si son los medios de comunicación el nuevo dios salvador de todo tipo de acto deshumanizado.

Sobre el lenguaje corporal

Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima hacen un recorrido por la historia del teatro argentino, en cuanto a la utilización del lenguaje corporal. En ese trayecto, respecto de las diferentes formas que fue generando ese lenguaje, hablan sobre el efecto que los gestos o las expresiones físicas pueden producir. El lenguaje corporal da lugar a lo “lúdico y placentero” ya que el espectador puede concebir una historia que no necesita ser verificada.

Considero que a esa experiencia nos invita la directora de la obra cuando, al principio de la misma, los actores -uno frente a otro y solamente con gestos y mínimos movimientos corporales- se observan y hablan corporalmente sin emitir palabra. Las historias supuestas que ese cuadro me sugería, fueron abundantes. El dramatismo logrado con ese inicio vacío de palabras fue potente y me sumergió en la condición de espectadora. Otro momento en el que el recurso de lo corporal se tornó primordial, fue cuando se escuchó una voz en *off* mientras los protagonistas estaban situados en niveles distintos dentro del espacio escénico. Él, en un nivel inferior sentado sobre una silla en el extremo derecho del escenario, y ella, en un nivel superior detrás de un biombo, parada sobre una escalera que generaba la idea de un balcón desde donde se da un discurso. Aquí nuevamente el lenguaje corporal era protagonista y generador de tensión dramática a través de gestos ampulosos.

En cuanto al lenguaje corporal, Trastoy y Zayas de Lima exponen que ese lenguaje contempla la palabra, el gesto, el maquillaje, el vestuario y las luces. Es una organización secuencial del discurso escénico que desplaza la palabra como lenguaje primordial del texto dramático. Probablemente, los objetos tirados en el piso, desordenados, la ropa desprolija de los protagonistas, tenían un sentido previo dado por quien dirigió la obra. Más allá del sentido original, como espectadora le brindé un sentido propio a esos detalles que hablaban sobre los protagonistas y sus circunstancias. El lenguaje corporal habla muy claro, nos cuenta sobre lo que experimentan esos personajes, cuerpos-actores. Ese lenguaje no da lugar a dudas o equivocaciones, como dice Jovet tomado por Gastón Breyer para el epígrafe en su libro: “el cuerpo no miente”.

Según Juan Carlos Gené, la corporalidad es lo que hace posible el teatro, ya que es el hombre cuerpo-actor frente a otros hombres-cuerpos, el que produce la representación. Por lo tanto, la

dramaturgia literaria es uno de los códigos del teatro, pero solo es teatro cuando se lleva a cabo por el cuerpo actoral. Es decir, cuando es representada por actores frente a los espectadores en un espacio y tiempo definidos. De esta manera, Gené expone que el teatro comienza y termina o muere con la corporalidad, con los actores-cuerpos. Asimismo, que el hecho teatral no será el mismo en su repetición, ya que es un acontecimiento que nace y muere, cada vez, en los cuerpos de los actores que lo hacen posible.

Sobre el espectador

Retomando la sensación de sentirme sumergida en la condición de espectadora, al respecto Breyer postula que el inicio del hecho teatral nace en el espectador. Nos dice que el hombre en su cotidianidad actúa, pasa de las acciones a las actitudes. Y que este accionar solo se produce en función de otro, “en relación a”, y supone una responsabilidad. El actuar implica que el hombre se desdobra en espectador y actor, siendo la presencia del otro -el yo/otro que lo mira, espera, juzga y aprende- lo que le brinda la dimensión existencial. Es decir, que el actuar solamente es concebido necesariamente en relación a otro, a una conciencia propia o ajena, así el hombre deviene espectador.

Al estar en condición de espectador la regularidad del tiempo, el espacio y la praxis cotidiana se detienen y se asume una actitud de espera frente a un mundo en el que no se puede participar más que como espectador. A este lugar de expectación Breyer lo considera el primigenio espacio escénico, el espacio previo y fundante del teatro. Los que participamos del convivio teatral formamos ese espacio escénico. Nuestras expectativas sobre lo que va a acontecer nos conciben fundantes del futuro hecho teatral.

Por su parte, Gené se pregunta qué es lo que motiva al espectador, luego de casi dos mil años, a seguir concurriendo a un convivio teatral. Asimismo, por qué el teatro no ha sido

reemplazado por otro tipo de entretenimiento que tiene mayor tecnología, como es el caso del cine. Luego, comienza a responder su pregunta explicando que el acontecimiento teatral es un acto ritual que celebra la vida. Característica denotada por los cuerpos-actores, cuerpos vivos que representan una historia ficcional para otros cuerpos vivos, los espectadores. El hombre se sabe vivo porque ha presenciado la muerte de otros hombres, conoce su destino final. Ser consciente de su mortalidad es lo que lo lleva a celebrar la vida.

Considerando lo anterior, puedo decir que la experiencia teatral me brindó la sensación de que algo había nacido, vivido y, finalmente, muerto o terminado. Inicialmente me generó expectativa por lo que iba a acontecer, luego fascinación al ver esos cuerpos-actores en movimiento que daban cuenta de estar vivos y, finalmente, una sensación de duelo por lo que llegaba a su fin y ya no volvería a ser.

Durante la obra fue interesante presenciar cómo los actores eran conmovidos por su interpretación y lograban afectar a los espectadores. Surgían risas y expresiones de asombro en un público conformado por personas de distintos sexos y edades.

Desde la temática y la actuación, la obra no me generó una adhesión inmediata, igualmente me sentí parte de una especie de comunión donde todos fluíamos al mismo ritmo. Los silencios expectantes, las risas al unísono, todo indicaba que se trataba de una especie de ritual del cual todos conocían los pasos a seguir.

Dentro de lo relativo a los espectadores, Gené nos habla de distintos ciclos temporales en los que quienes participan del hecho teatral entran en crisis vincular. Los enumera y denomina "crisis". Asimismo explica que esas crisis son dadas por los cambios de roles espectador/actor durante todo el proceso del hecho teatral. Voy a referirme a la crisis número 6. Se trata del momento en que espectadores y actores dejan sus respectivos roles y vuelven a su cotidianidad. En ese momento surgen las reflexiones sobre lo

acontecido. En el caso de los espectadores, las reflexiones validan lo visto según su mundo de referencia, principios, historia de vida y pueden concluir en coincidir o no con lo que se representó. Por su parte, los actores validan su desempeño a partir de la mirada del público que puede haber sido positiva o negativa en distintos grados.

En mi experiencia como espectadora, el momento que más me marcó de todo el proceso del acontecimiento teatral, fue el momento de crisis vincular mencionado anteriormente. Como describo al principio, camino a mi hogar, las reflexiones sobre lo recordado aparecían de manera fluida. Repentinamente, todo era validado por mi subjetividad y encontraba la manera de fundamentarse. Para decirlo con mayor claridad, comencé a entender lo que había presenciado. Aun cuando la obra no presentaba un gran número de características que considero positivas, encontré elementos en la reflexión posterior que me llevaron a cuestionarme y me abrieron un mundo donde pude ver, verme, aprender y comprender. Como dice Breyer sobre la expectativa del espectador: ¿Qué espera? “Ver, verse”, “aprender y comprender”.

Sobre los espacios en el teatro

Según Montserrat Reig en el teatro de Dioniso se encontraban seis espacios que interactuaban, a los que clasificó de la siguiente manera: “espacio teatral”, hace referencia al espacio físico, es decir arquitectónico; “espacio escénico”, el que se construye con los elementos que cada representación teatral coloque en la escena; “espacio extraescénico”, se refiere a los espacios contiguos que permanecen fuera de la visión del espectador, pero pueden acercarse a este a través de algún mecanismo como la *ekkýklema* o similar; “espacio distante”, lugares hacia donde van o de donde provienen los personajes tanto humanos como divinos; “espacio

autorreferencial o metateatral”, es el que aparece de manera explícita en el discurso; por último, el “espacio reflexivo”, el de la ciudad, el espacio político. Reig agrega que los espacios extraescénicos y arquitectónicos solo cobran sentido durante la puesta en escena.

Existen algunos elementos que intervienen en la construcción del espacio metateatral que están presentes en todas las obras de teatro, más allá de que haya diferencias entre una y otra. Esos elementos son reconocidos por el espectador como juegos, con las convenciones que las representaciones anteriores han contribuido a fijar.

Sobre el espacio simbólico

Reig plantea que la manera de construir el espacio simbólico parte del espacio autorreferencial, es decir que desde el discurso explícito se construyen los demás espacios, que desde el contenido cobran vida los elementos restantes en cada obra en particular. En cuanto a esto, según mi percepción, *Oportuna ocasión (...)* toma un tema que se relaciona con la exposición pública que las personas eligen con fines económicos. Instantáneamente relacioné el proceder de los personajes con fines de fama y fortuna, con el accionar de los “famosos” de la actualidad quienes utilizan las redes sociales para difundir historias extremas, usualmente ficcionales. En el caso de los protagonistas llegan al extremo de inventar la muerte de uno de ellos, para vender sus cuadros. Dan la noticia de la muerte del pintor y luego la de su resurrección, por lo que obtienen una respuesta favorable del resto del mundo según se presenta en los discursos de los personajes. Evocan, según mi percepción, la respuesta masiva por parte del público, que suelen tener las estrellas de moda aunque su accionar pueda considerarse incoherente.

Por otra parte, asocié la actitud de la asistente como un reflejo típico del neoliberalismo en el que la persona se vuelve totalmente individualista, y se mueve solo por la ambición de acumular riquezas sin necesitarlas realmente y, lo que es peor aún, sin darse la posibilidad de disfrutar lo que consigue. La asistente entra en una especie de círculo vicioso en el que es movida por la ambición y hace un negocio del negocio y así, sucesivamente. A tal punto es absorbida por su ambición, que llega a asesinar a su compañero, para poder mantenerse en ese lugar de éxito material. Se ve despojada de toda humanidad, como una máquina que produce y reproduce lo demandado.

A modo de conclusión

Puedo concluir que el acontecimiento teatral solo es posible ante la mirada de otro, en relación a ese otro. Asimismo, que la corporalidad que permite que el acontecimiento teatral surja, es lo que le brinda carácter de algo vivo que nace, crece y finalmente muere con la culminación del convivio entre actor y espectador. Y ese carácter de algo vivo es lo que no permite que el hecho teatral sea el mismo cada vez, sino que lo dota de detalles nuevos relativos a la experiencia de nacimiento y muerte construida en el cuerpo social cada vez que se produce el convivio.

Sobre el lenguaje no verbal, puedo decir que es un elemento que ha ganado un lugar preponderante a lo largo de la historia del teatro. Es un lenguaje que dota de gran efecto dramático a lo representado. Así, el cuerpo, la corporalidad, es fundamental en el hecho teatral.

En cuanto al espectador, hombre-cuerpo, se define como primordial para que el hecho teatral se produzca y se impregne de lo vivido desde su espacio referencial, más allá de los objetivos de los autores. El espectador es un creador del espacio inaugural del teatro, desde su lugar de expectación.

BIBLIOGRAFÍA

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

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. *CELCIT, Teatro: Teoría y práctica Nro. 13*. Buenos Aires.

REIG, Montserrat (2011). “Los usos del espacio dramático en la *Orestíada* de Esquilo: elementos autorreferenciales del coro y de la epifanía”, en *Dionysus es machina II, 1-24*.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS de LIMA (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. UBA.

LA EDAD DE LA CIRUELA

Ficha técnica

Dramaturgia: Arístides Vargas

Actuación: “Lala” Vega y Carolina Sancho

Dirección: Guillermo Troncoso

Asistencia de dirección: Luciana Vega

Grupo: Araca La Barda

Lugar: Araca Teatro (Villegas 90), TeNeAs (Leguizamón 1705), Cine Teatro Español (Av. Argentina 235)

(Estreno en Neuquén, 2015)

(Participó en la XXXI Fiesta Nacional del Teatro, 2016, Tucumán)

Más datos en:

https://www.google.com/search?client=firefox-b&ei=7oRKW4f5L6uC5wLWjYhQ&q=%22La+edad+de+la+ciruela%22+la+vega&oq=%22La+edad+de+la+ciruela%22+lala+vega&gs_l=psy-ab.12...616.18954.0.20880.65.35.0.0.0.560.1438.3-1j0j2.3.0....0...1c.1.64.psy-ab..64.0.0....0.ExaxfSrWL_4

UN MÁGICO MOMENTO

Marcia Ramos

La obra escrita por Arístides Vargas, dramaturgo argentino, *La edad de la ciruela*, es una representación de humor-drama que relata las vivencias, anécdotas e historias de nueve mujeres que vivieron en diferentes tiempos y momentos en una misma casa. El relato contado por una de las protagonistas nos traslada a otras épocas, con pensamientos, costumbres, amores y rencores que nos permiten conectarnos con nuestros propios sentimientos y recuerdos -algunos ya olvidados-.

En esta entrega, las actrices que acompañan esta puesta en escena deben jugar con personajes de diferentes edades y en diferentes tiempos, pero unidos a una casona vieja y a unos valores que no los dejan avanzar.

Entre el humor y el drama, “Lala” Vega y Carolina Sancho, hacen una excelente dupla y una muy buena representación de esta obra tan premiada y querida por el público. Este es el tercer año consecutivo que las mismas actrices nos regalan este maravilloso *show* plagado de drama, risas, enojos, llantos, relatos, mentiras, amores, desamores, verdades, lazos, y un montón de emociones juntas que nos hacen disfrutar a pleno de un mágico momento y muy buena compañía.

¿Qué edades tienen que tener las ciruelas para ser vino o vinagre?

La *Edad de la ciruela* cuenta el relato de dos hermanas que recuerdan diferentes anécdotas e historias de mujeres que han vivido en la casa donde aún viven Eleonora y su madre María.

Eleonora, una de las protagonistas, está escribiéndole una carta a su hermana Celina para comunicarle que su madre está a punto de fallecer. A medida que va relatando lo que escribe en la misiva, recuerda diferentes momentos de la infancia junto a Celina, historias de sus tías, tías abuelas, abuelas y madre. En los diferentes

acontecimientos siempre se habla del ciruelo que tienen en el patio, o del vino de ciruela que tan bien hacía su madre, con anécdotas de amor-desamor, lazos de familia que se rompieron, de por qué fueron criadas de esa manera.

En cada suceso, las protagonistas son mujeres, en ningún momento aparecen hombres aunque se los menciona. Todas las historias contadas pasan en el mismo lugar “La vieja casona”. Hablan del tiempo y de sus estragos, lo culpan de todo lo que pasa. Todas estas mujeres tratan de romper con los mandatos familiares, lo hacen a su manera pero siempre contra el tiempo ya que este parece ser el enemigo en común.

Celina y Eleonora hacen que sus recuerdos sean fantasmas que viven aún en esa casa. Nos muestran alegrías y dolores, frustraciones y esperanzas. Revelan un tiempo guardado en su memoria, caminan con el límite de la soledad y ridiculez, y advierten una gran conexión entre el pasado y el presente.

A medida que Eleonora escribe la carta para su hermana, nombra y recuerda a cada una de esas mujeres que las marcaron de por vida, ya sea de manera negativa o positiva. Cada vez que rememora una herida, la cierra, pero otra se abre.

Son dos mujeres que están tan apegadas a su historia familiar que no pueden ser lo que quieren por estar enfrascadas en una crianza conservadora. Gracias a las metáforas que usan, la escena se vuelve el espacio donde siempre es hoy con un pasado que no quiere morir.

La edad de la ciruela abandonó la sala de Araca Teatro (Villegas 90), para trasladarse momentáneamente al Cine-Teatro Español (Av. Argentina 235) donde -según lo dicho por Lala Vega-será la última oportunidad para ver la obra.

Lala: Estamos muy emocionadas y ansiosas. Siempre trabajamos en nuestra sala chica de Araca Teatro. Tuvimos la oportunidad de estar en TeNeAs, el cual fue un intermedio porque es una sala también grande.

Comenzó a contar Lala sobre las expectativas que acumulan junto a su compañera de escena, Carolina Sancho.

Carolina: Estamos entusiasmadas por lograr una gran puesta en escena en el Teatro Español, al igual que la de años anteriores, y así que la gente pueda disfrutar tanto como lo hicieron anteriormente. La obra plantea a un árbol, el ciruelo, como testigo del devenir de los afectos familiares. Cuenta, desde los recuerdos, la historia de una familia constituida únicamente por mujeres y de alguna forma va recorriendo la historia de todas y sus intentos por romper con los mandatos familiares y sus preceptos, siempre desde el humor. La obra habla del paso del tiempo y de todo lo que este conlleva, el enemigo de todas ellas. (Diario *Río Negro* -el texto no incluía fecha-)

Guillermo Troncoso: *La edad de la ciruela* es una obra que me gusta mucho porque tiene un humor y una poética increíble -así la define el director-. Mi forma de trabajo se basa también en lo corporal y eso se verá después en las actrices donde voy metiendo de a poco la comedia del arte, la pantomima. Es una pieza que se ha hecho mucho y la he visto de muchas formas. Yo decidí abordarla desde el humor aunque también tiene sus momentos.

Entrevistadora: ¿Está tan bien escrita -como se dice- que permite distintos abordajes y lecturas diversas?

Guillermo: Sí, claro que sí, pero en mi caso me atrae el humor de los personajes. El gran Arístides y yo somos de Mendoza y sus textos en esta obra se desprenden de recuerdos de su infancia, de las muchas mujeres de su familia que se reunían alrededor de un ciruelo. En mi casa pasaba lo mismo pero bajo una higuera. Así que es un placer volver a dirigirla y con estas actrices de esta enorme trayectoria.

E.: Entre las herramientas que manejas están ellas ¿Qué te dan y qué posibilidades te abren?

G.: Tiene mucho que ver con el oficio de actor. Entonces es muy, muy importante porque ellas vienen trabajando hace mucho

tiempo y permiten que la tarea, para lograr lo que yo quiero del espectáculo, se agilice y sea más liviana. Son dos actrices increíbles, toman lo que les digo y lo hacen crecer y crecer justamente por el oficio que tienen en un grupo que se caracteriza por abordar mucho la comedia.

A Carolina (Sancho), la conocí después de haber visto videos de roles y me atrajo su apariencia, su gestualidad y su calidad como actriz. Es muy buena así que para mí ha sido un placer dirigirla. Ha ambas les ha ido muy bien con la obra. “Caro” ganó el premio Teatro del Mundo en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires por su interpretación en esta obra.

Por su parte Carolina Sancho comentó: Maquillarnos, para las dos es un proceso en el que nos vamos poniendo un poco en tono, nos cambiamos de ropa y mudamos de personaje. Mientras lo hacemos vamos pensando en los textos. De acuerdo a lo que marcó el director en cuanto a maquillaje, peinado y vestuario nos ayudamos en esa preparación. Es un ritual que nos modifica acto tras acto.

En el teatro uno se puede olvidar de lo cotidiano sabiendo que al final del día vamos a actuar, ya está, vale todo. Cada día nos sacamos la mufa y volvemos a la función. Acá en el teatro uno viene a llenarse de emociones y a disfrutar. El espectador viene a ver una propuesta con cierta expectativa, entonces esta es nuestra muestra ya que cada teatro tiene un público diferente. (Diario *La Mañana de Neuquén* -el texto no traía fecha-)

Conclusión

Según la sinopsis de la obra de Arístides Vargas, se esperaba que los espectadores colmaran la sala. ¡Y eso fue lo que pasó!

Entré con muchas expectativas de lo que iba a ver, ya que las críticas leídas de años anteriores eran excelentes. En mí,

personalmente, lograron el objetivo y con lo que se veía en el público (risas, asombro, sorpresa, etc.) se notó que pasaba lo mismo. En cada apagón entre sus escenas se incluían bravos y aplausos, y el final fue ovacionado de pie.

El trabajo de las actrices fue impecable. En cada cambio de vestuario, tono de voz y posturas -dependiendo de la situación y el personaje- ellas jugaban a convertirse en cada una de las mujeres de la obra. El humor de los relatos que cada una empleó para sostener los personajes fue mucho más de lo que yo esperaba. Sus miradas, enojos o risas que mostraban con cada personaje eran contagiados al público.

Al llegar al Cine-Teatro Español noté que entre el público había muchos jóvenes. Tuve la suerte de ir acompañada por mi comadre y amiga. En ella pude notar hasta lágrimas de tanta risa, y en el público en general, las risas, los aplausos y la ovación final hicieron que uno se dé cuenta de lo impresionante que fue esta puesta en escena y de todo lo que transmitieron las actrices. Se pasaba de las risas al asombro gracias a la actuación de ellas.

Fue maravilloso poder asistir a una obra tan importante como esta. No había manera de que alguien quisiera apartarse de sus lugares. Entre corte y corte crecía la expectativa de ver quién era el próximo personaje y qué nueva anécdota se iba a contar.

Fue de total agrado poder asistir a una obra tan reconocida mundialmente y de tantos premios ganados.

MUJERIEGAS

Ficha técnica

Dramaturgia y actuación: Diego Hernández

Dirección: Viviana Del Magro

Grupo: Paranoia

Lugar: Club Atlético (Chimpay), Cine Teatro Monumental (Gral. Conesa), Cine Teatro Sportsman Club (Choele Choel), Casa de la Cultura (Gral. Roca)

(Estreno en Río Negro, 2015)

Más datos en

<http://7enpunto.com/web/2017/04/mujeriegas-de-gira-por-la-provincia/>

MUJERIEGAS

Humor, conciencia y realidad

Merlina Gadano

En la antigua Grecia, ir al teatro era un acto político ya que tenía como propósito no solo el entretenimiento sino también dar mérito a los acontecimientos del momento, es decir, otorgaba conocimiento sobre la realidad de la *pólis*.

La significación del teatro se fue moldeando a lo largo de la historia. El ser humano inventó el periódico, la radio, la televisión, el *internet*, entre muchas otras fuentes de comunicación y transmisión que pusieron al teatro en un plano alternativo.

Ahora bien, desviando un poco la idea generalizada de “teatro”, me interesa centrarme en un tipo de teatro en particular: el teatro del Alto Valle de la Patagonia argentina. Para esto decidí ver qué obras había en La Casa de la Cultura de Gral. Roca, Río Negro.

La Casa de la Cultura es una organización independiente fundada en el año 1972. El espacio es muy conocido por los habitantes de la ciudad ya que es el único que además de tener una sala teatral, cuenta con la propuesta de diversos cursos y talleres artísticos (tanto de actuación como de danza, artes plásticas y audiovisuales, música, yoga, soldadura y confección de indumentaria). También posee en su interior un bar, una galería de arte y un espacio de fotografía artística.

La cartelera del teatro contaba con muy poco contenido de la zona. En Argentina, la difusión del teatro se centra en la circulación de las obras bonaerenses y de las grandes ciudades. Por este motivo, las propuestas locales raramente alcanzan el reconocimiento que buscan.

Analizando fechas y precios opté por ir a ver *Mujeriegas*. La obra se desarrollaría un sábado a las 21:30 horas y la ubicación del público sería por orden de llegada. Lo único que sabía de ella es que

era un unipersonal realizado por Diego Hernández, actor de la localidad de Chimpay, y dirigida por Viviana Del Magro.

La propuesta captó mi atención por su interesante foto de cartelera: un personaje femenino que se reconocía a partir de sus ojos maquillados y los detalles de su aspecto. Un personaje mujer, interpretado por un varón. Esto me recordó al teatro griego de la antigüedad, donde las mujeres no tenían la posibilidad de actuar y los hombres representaban todos los personajes femeninos que había en las tragedias.

Además, pude averiguar que la obra se estrenó en Chimpay el día 11 de marzo del corriente año y que luego de realizar su función en Gral. Roca, continuaría su recorrido por la provincia de Río Negro durante el mes de mayo, en las localidades de Gral. Conesa y Choele Choel.

Llegado el día fui la primera en llegar. Eran las 20:15. Decidí pasar el tiempo mirando las distintas secciones del lugar. Por un lado, una sala repleta de cuadros interesantísimos realizados por pintores rionegrinos. Por otro, un pequeño bar donde se encontraban dos jóvenes compartiendo una gaseosa. Siguiendo al bar, la puerta de la sala teatral, cerrada.

Poco a poco comenzaba a llegar gente y, al ser La Casa de la Cultura un lugar no muy amplio y ya conocido por todos los roquenses, noté cómo la mayoría interactuaba con sus acompañantes y a su vez encontraba allí a otras personas conocidas. Se percibía el ambiente como un espacio muy relajado.

A las 21:25 abrieron la puerta del teatro y la fila de aproximadamente cincuenta personas comenzó a ingresar. Fui la tercera en entrar. La sala lucía exactamente igual a como la recordaba de cuando era chica e iba a ver espectáculos de flamenco y algunas obras que venían de Buenos Aires: sus no más de ciento treinta butacas levemente empinadas, las escaleras a sus costados y al frente, el escenario.

El aspecto del ámbito teatral me recordó nuevamente el tiempo de los griegos de la antigüedad, cuando los teatros se encontraban al aire libre. Se construían sobre colinas para otorgar inclinación a sus innumerables asientos, generando una vista increíble al escenario.

Mientras esperaba que inicie la obra, observé la escenografía: una silla. Me sorprendió ver un único objeto, pero no le di mucha importancia. Tras pasar unos minutos, el sonido de una melodía instrumental se comenzó a oír en toda la sala. Se apagaron las luces y la gente comenzó a aplaudir. Sentí ansias de que comience el espectáculo. Mis expectativas eran buenas pese a no saber sobre qué iba la trama.

Luego de un breve juego con las luces observé la entrada de un personaje femenino, de manera muy torpe, que rápidamente se iluminó. El personaje vestía una falda, una remera corta y una campera. Los recursos escénicos eran precarios, lo que no me sorprendió tanto ya que se trataba de una obra rionegrina que probablemente no estaba financiada por ningún ente municipal o provincial.

El hecho teatral se tornó un tanto diferente a lo que suelo presenciar aunque aclaro que no acostumbro ir al teatro con frecuencia. El personaje hablaba directamente al público, con absoluta conciencia de que este estaba allí; sin embargo, no daba oportunidad a sus espectadores para hacer ningún tipo de comentario. Se trataba más bien de un monólogo con interlocutores en silencio desde la platea.

Este recurso funcionó muy bien ya que reflejaba, de forma muy clara, los pensamientos y sentimientos del personaje, quien reflexionaba de su entorno social y de cómo se sentía al respecto, es decir, el monólogo se utilizó como herramienta de introspección a lo largo de toda la trama. El mismo se caracterizó por el uso de un lenguaje muy coloquial, lo que potenció que prime la comedia en el desarrollo de todo el espectáculo. Esta característica resultó

agradable porque daba la sensación de que había no un personaje sino una persona relatando su vida real.

Las expresiones faciales y los interrogantes del personaje contribuyeron mucho a mi mirada. El actor hacía creer al público que realmente era una mujer. No obstante, no resultó ser un solo personaje sino más bien cinco. Cinco mujeres representadas por un mismo actor, todas presentando su propio monólogo, sus problemas, sus complejos, su vida.

Para lograr la transición de un personaje a otro se utilizaba la silla, también la vestimenta que el personaje se quitaba o agregaba, la música y las luces. El personaje que estaba siendo representado se sentaba y agachaba la cabeza, a esto le seguía el sonido de una melodía un tanto triste (distinta para cada mujer) y un cambio en la iluminación por una más tenue, por lo que el escenario parecía casi sin luz. Entonces era cuando el personaje realizaba el cambio de vestimenta.

Lo que realmente me gustaría destacar de la propuesta escénica es que todo el tiempo resaltaba cuestiones sociales que están generando demasiada controversia en la actualidad, como por ejemplo, el machismo y el aborto. Las cinco mujeres se mostraban totalmente acomplexadas y obsesionadas con cumplir el prototipo de “mujer femenina”. El machismo era una característica notable en la trama, tras la lucha de estos personajes por vivir dentro de una sociedad patriarcal.

Dicho esto, es importante mencionar nuevamente al teatro griego. Dentro del mismo se podía observar que ya existían cuestiones androcéntricas. Si bien muchas de las figuras femeninas - humanas y divinas- contaban con varias características propias de lo masculino, el saber que las mujeres de la antigüedad no podían actuar, y que apenas haya documentos de que asistían al anfiteatro, es un hecho notable de la asimetría de género desde los albores de nuestra cultura occidental.

De todas maneras, esto convierte a *Mujeriegas* en un espectáculo totalmente irónico: es una crítica constante al machismo pero sin embargo las mujeres son actuadas por un varón.

Este punto logró cumplir e incluso superar mis expectativas ya que el humor combinado con problemas sociales de la actualidad me resultó novedoso dentro del teatro rionegrino y que, además, logró que el *show* sea atrapante, divertido y realista, dando la posibilidad de reflexión sobre dichas problemáticas. Y lo logró no solo mediante gestos y actitudes, sino por el lenguaje utilizado.

Fue fundamental el código lingüístico ya que, en muchas ocasiones, para entender el humor de la trama era necesario formar parte o estar informado de un contexto social particular: la juventud y las redes sociales. Esto se daba por el hecho de que los personajes hacían uso de palabras o chistes propios del ambiente mencionado, y dicho recurso logró que las carcajadas no cesen en todo el espectáculo.

Mujeriegas tuvo una duración de más de una hora. Si bien no contó con tanta musicalización y efectos de luz, el contenido me pareció excelente. Salí de la sala muy satisfecha por lo que había presenciado.

Antes de irme de La Casa de la Cultura, decidí esperar y preguntarle al actor, Diego Hernández, si estaría dispuesto a comentarme un poco sobre él y sobre la obra. Este se dirigió rápidamente al salón luego del espectáculo. Tras esperar que termine de hablar con algunas personas, me acerqué a él. Le comenté por qué había ido a verlo y enseguida se mostró interesado por el proyecto.

Bueno, mi nombre es Diego Hernández. Soy de la localidad de Chimpay. Tengo treinta años y me dedico a la actuación, que es lo que me apasiona desde los seis. Esta obra me parece muy distinta a todo lo que vengo haciendo. Hacer de mujer es un desafío enorme. Además, tocando temas como el machismo, nunca se sabe cómo va a reaccionar el público.

Cada risa y cada aplauso del público me hacen sentir muy orgulloso.

Por otro lado, en la *web* obtuve otros datos interesantes del actor: se formó con maestros de teatro como Miguel Gallardo y Pablo Otazu, antes de irse a Buenos Aires para estudiar con Victoria Martínez y Cristina Lastra Belgrano en el INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro). Gracias a sus estudios logró ser asistente de dirección y actuar con la directora “Kiki” Peña. Actualmente es cofundador, actor y director del grupo de teatro independiente social y comunitario Paranoia, que ya cuenta con más de quince obras teatrales. Además, trabajó como tallerista, docente, secretario de cultura de la ciudad de Chimpay, y condujo el ciclo radial “Éramos tan pobres” junto a la actriz y directora Viviana Del Magro.

Una vez fuera de La Casa de la Cultura, llegué a varias conclusiones con respecto a *Mujeriegas* y al teatro en general. Sentir que el personaje se está dirigiendo directamente a sus espectadores es un recurso que me parece muy favorable para el desarrollo del espectáculo. Crea una relación de complicidad con el público, de alguna manera lo incluye en lo que le está pasando. Esto funcionó mejor de lo que esperaba ya que el vínculo entre la escena y la platea resultaba tan íntimo y cercano que el mismo público daba sentido a los planteos de los personajes. Este recurso contribuyó a generar, en cuanto a la teatralidad de la propuesta, una comodidad notable que hacía sentir que el espectador formaba parte de la misma.

A su vez, tocar temas que realmente son sensibles dentro de la comunidad y tratarlos a partir del humor, genera un ambiente no solo realista y entretenido sino también honesto y despreocupado. Este recurso me resultó muy interesante ya que tratar problemáticas actuales y controversiales hubiese podido generar un ambiente tenso en cuanto al público, sin embargo, cuando -como en

este caso- el humorista manifiesta determinada ideología, tono de voz, actitudes y lo que es fundamental, el chiste y la comedia constantes, es posible generar distensión en dichos asuntos.

Es importante que nuestros actores nos hagan aprender a reírnos un poco de lo que pasa, salir de la preocupación, frustración e indignación, y ver que dentro de toda problemática, dentro de todo lo malo, siempre el humor puede ayudarnos, puede hacernos sentir que no todo está perdido.

Y retomando los elementos y características del teatro griego, podría notarse en *Mujeriegas* la aparición de la catarsis, la liberación de las pasiones a partir del desencadenamiento del horror y la compasión. *Mujeriegas* es una obra de humor que trata, a partir de dicho género, ciertas problemáticas sociales que, aunque el espectáculo busque y logre hacer reír al público, también concientiza y da lugar a la reflexión.

A medida que el público conoce la realidad de las mujeres puede reconocer un ambiente de violencia, sometimiento y dominación que da lugar a la compasión hacia los personajes. Además, cada relato de cada mujer finaliza así sin más, de manera fría y triste, denotando en cada una de ellas cierto miedo de simplemente ser parte de una sociedad que la sobrepasa. Esto deja al espectador una sensación de indignación, enojo y angustia por la realidad que viven las mujeres cada día.

En conclusión, me pareció una obra que absolutamente vale la pena ir a ver. La realidad es que cuando uno decide ir al teatro no suele optar por elegir una obra regional sino que se va a lo reconocido en otros lugares, a lo confiable. Después de ver *Mujeriegas*, aquello me pareció un gran prejuicio ya que el teatro local llega a un muy buen nivel.

En los tiempos que corren, el teatro se está dejando de lado. El acceso a *internet* y la televisión causa que la gente no necesite salir de sus casas para ver algo “divertido”. Es por esto que no hay

que dejar de difundir el teatro. Debemos fomentar su crecimiento y darle el lugar que se merece.

El convivio teatral expone todos nuestros sentidos, nos enseña, permite que abramos nuestras mentes y logra algo único que es la espontaneidad, la improvisación de sus actores frente a las reacciones del público. Crea una relación expectatorial que no se puede lograr de otra manera.

El teatro es arte, y el arte es necesario para alimentar todo sentido de lo humano.

FUENTEALBA

Clase abierta

Ficha técnica

Dramaturgia: Alejandro Finzi

Actuación: Iván Kovac/Leonardo Maresca y Ailín Cepeda

Dirección: Carlos Cepeda

Producción general: Marcelo Lirio

Coreografía: Claudia Gasparini

Animación: Mauricio Vides Almonacid, Marina García Navarro

Producción de gira: Vicky Carzoglio

Asistente de producción: Ignacio Moldes

Iluminación: Diego Valdez

Sonido: Vanesa Cisterna

Operación audiovisual: Sebastián Marcley

Diseño y producción de vestuario: Ana Nieves Ventura

Realizador de bandurria: FxRañi

Música original: Botis Cromático

Escenografía: Grupo Los Unos y los Notros

Diseño gráfico: Teresa Canevari

Fotografía: Madeline Ulloa

Grupo: Los Unos y los Notros

Lugar: TeNeAs (Leguizamón 1705)

*(Estreno en Junín de los Andes, Colegio Ceferino Namuncurá,
05 de abril 2017)*

Más datos en

<https://www.lmneuquen.com/carlos-fuentealba-clase-abierta-tributo-y-memoria-n547514>.

<https://www.lmneuquen.com/busco-una-reflexion-la-ensenanza-n546390>.

<https://www.rionegro.com.ar/cultura-show/estrenan-obra-sobre-fuentealba-MB2542482>.

ALFABETIZAR EN LA LUCHA

Ma. Verónica Bejarán

Realizo este trabajo por sugerencia de la profesora Margarita Garrido a cargo de la cátedra de Literatura Griega Antigua. Elijo esta obra por la relevancia personal que tiene debido a que abril es un mes muy sensible para la comunidad docente neuquina, ya que retrotrae a esa fatídica fecha en la que un profesor, Carlos Fuentealba, fue asesinado por reclamar sus derechos.

Carlos Fuentealba, clase abierta es una obra del dramaturgo Alejandro Finzi, que estrenó el 14 de abril del corriente año. En ella, los actores Iván Kovac y Ailín Cepeda nos invitan a presenciar una clase abierta.

Descubro esta obra gracias al diario *La Mañana de Neuquén* (14/04/2017) que me informa sobre la cartelera cultural en la ciudad. La nota titulada “Carlos Fuentealba, clase abierta: tributo y memoria” menciona que, a una década del asesinato de Carlos Fuentealba, Alejandro Finzi estrena su obra, en Neuquén capital, en la sala del teatro TeNeAs (Leguizamón 1705). En la nota, el autor aclara, entre otras cosas, que no buscó levantar la figura del maestro como si fuese un héroe, sino que trabajó “dramatúrgicamente de modo tal que los espectadores que vayan a ver el espectáculo, se sientan alumnos en ese momento”.

Por otro lado, quiero mencionar que el grupo encargado de representar la obra se llama Los Unos y los Notros, es un grupo de Junín de los Andes, de mucha trayectoria en la zona cordillerana. Los Unos y los Notros pretenden rodar con la obra por nuestro país cerca de dos años.

El teatro donde se presenta -TeNeAs- es una sala relativamente nueva a la que ya he asistido en otras oportunidades, sin embargo su ubicación alejada del casco urbano hace que se dificulte el acceso. El día de la fecha se presentó lluvioso lo que no impidió la asistencia de una concurrida afluencia de público.

En el recinto de la boletería se encontraba desde temprano el autor, Alejandro Finzi. Me acerqué para saludarlo y hacerle una breve entrevista, si se me brindaba la oportunidad. Después de realizarle las primeras preguntas me di cuenta de que no era el lugar indicado, ya que la gente lo saludaba permanentemente y solo alcanzó a contarme que estaba muy nervioso como lo estuvo en su primer estreno hace mucho tiempo. Mi expectativa se acrecentaba por la magnitud del talento del autor y del actor. Por mi parte no conocía a la actriz.

Antes de la representación somos todo público en TeNeAs. Nos encontramos bajo una carpa que nos cobija, esto no es casual dada la carga simbólica que tiene “la carpa” en el imaginario colectivo nacional docente. Luego nos invitan a ingresar a la sala.

El hecho de asistir a un estreno me coloca en un lugar expectante ya que nunca había asistido a uno. Mientras tanto me encamino a recrear el itinerario imaginario. ¿Qué me había llevado a elegir la obra? ¿Qué es lo que me mantenía erguida delante de la puerta de entrada que no se abría? Llegué al teatro a las 20:50 horas. La obra daría comienzo a las 21:30 horas.

Al decir de Juan Carlos Gené¹, “mi expectativa ante la proximidad de levantarse el telón es de ansiedad, nervios y miradas a la sala”. Me ubiqué en la primera butaca que encontré: primera fila, primera butaca. La escenografía era subyugante. Las luces y las sombras se conjugaban recreando un clima íntimo. Voces en *off* replicaban fragmentos de reportajes, audios de la época conjuntamente con sonidos de sirenas, ambulancias y gritos que conmueven. Un banco, una tiza y una ventana se combinaban para dar vida a la última clase del maestro Carlos.

Puedo decir que los diversos espacios de la clasificación de Montserrat Reig² (2009:02) diluyen sus fronteras a tal forma que no resisten subdivisiones teóricas. El espacio se organizó a partir de ellos. Confirmé lo que dice la autora con respecto al espacio autorreferencial: “porque es el único que puede poner de

manifiesto ante el espectador aquello que es relevante y lo que no lo es en la recepción de la obra”.

En el momento de observar a los espectadores visualicé entre el grupo a dos profesoras, Natalia y Ayelén, junto a un estudiante sordo que ya se encontraba preparado para disfrutar de la obra. Sus profesoras estaban prestas para comenzar con su labor. Esto generaba mucha intriga para el resto de las personas que también observaban el hecho que se daría al unísono en escena. Fue un momento doblemente reconfortante ver cómo el estudiante decodificaba las señales de su profesora y al finalizar aplaudió como lo hace la comunidad sorda. El auditorio estaba muy atento a la nueva inclusión en escena. Más tarde concerté una entrevista con la profesora Natalia y fue esto lo que me compartió:

Mi tarea es la de ser coformadora en la cátedra Política y Educación. Ayelén es la intérprete y Mauricio el profesor de la cátedra y el mentor del proyecto. En principio hicimos un ejercicio de investigación. Primeramente Mauricio vio la obra, luego se conecta con el director y le solicita el libreto. Acuerdan cuestiones, por ejemplo: el comienzo de la obra no se interpreta. La intérprete elige respetar lo que consensuaron con el director. Podía no hacerlo. Yo respeto su decisión. Podría haber pedido igualdad de condiciones. Cedió Ayelén. El estudiante en ese momento no interpretó nada. “Hay nada ahí...”.

Mientras preparábamos las interpretaciones, Ayelén me invita para recrear a Carola y yo acepto. Es una tarea ardua el preparar el libreto. Ya más adelante se presenta ese momento. Es estar “en tarea” y ubicadas en el escenario. En ese espacio debes recordar la letra y enfocarte en lograr la mejor comunicación, la más fiel. Explico lo que es estar en tarea... debes no dejarte invadir por la sensación, porque estás en tarea y tiene que ver con estar presente (*La intérprete se encontraba al costado del escenario.*).

Lo importante es la buena predisposición de la gente. Lo que más me gustó fue la preparación, el antes de todo este trabajo.

Me toca destacar lo amables que fueron los actores al compartir el escenario. Así también la generosidad del director por colaborar anticipándonos el libreto -cosa que creí imposible-.

El aprendizaje designado fue enorme. Ayelén me asombró con su interpretación, cómo llevó el libreto adelante. Su interpretación fue excelente, “poner la carga” de sentimiento acorde a lo que sucede en el diálogo... pero no quitándole protagonismo al actor. Es admirable.

Confieso algo sobre “mi tarea”. No pude evitar llorar cuando escuché el estruendo que representaba el final de la obra.

Carlos Fuentealba clase abierta es el título de la obra. En la trama, el profesor inicia con su clase de Físico Química. El tema de la fecha es sobre la luz, características y misterios. Está en el aula con los y las estudiantes cuando insospechadamente llega una visita que vino volando de lejos desde el interior. Es su amiga de la infancia, la bandurria Carola, que viene en busca de su ayuda ya que sus compañeros están en peligro. Luego de este encuentro, la clase deriva en una experiencia de lucha que traspasará los límites del aula.

Imágenes de la infancia se complementan con la cotidianidad del trabajo en el aula. Un maestro, una bandurria y una ventana invitan a un recorrido entre el compromiso y la militancia, entre las convicciones y la alfabetización política, entre la lucha gremial y la satisfacción de la tarea diaria.

Uno de los pasajes más interesantes es el que está compuesto por la denuncia de la bandurria Carola. Ella esgrime muy angustiada que a la trucha Arco Iris se le exigía hacer demostraciones acuáticas durante muchas horas -incluso por las

noches- para entretener a los turistas que pasean por Junín. Esta tarea es solicitada por el Ministerio de Turismo, lo cual hace enojar mucho al maestro Carlos.

El ave picotea y Carlos recomienza a escribir y a traducir en voz alta:

-“... Benita está curando con el ungüento a la Petrona. Te avisa que el gobierno quiere obligar al Huechulito, que por el momento se escondió en la angostura Pichi Cuyín, a que trabaje de guía turístico y salga a la superficie del lago en verano seis veces por día...”.

Carlos se detiene indignado:

-¡No puede ser! ¡No lo vamos a permitir! Se imaginan. El cuerito del Paimún, el Trenque, haciendo acrobacias para los turistas!

La bandurria picotea y el maestro continúa transcribiendo:

-“Que si no lo hace, van a meter a Huala en una jaula, lejos de la orilla, sin alimentos, para que el Trenque no le cuente historias...”.

-Espérense, ustedes. Ya seguimos con la clase. Tengo que conversar con mi amiga y no puedo esperar hasta el recreo.

Lo fantástico del personaje de Carola son los rasgos que la caracterizan, ya que el capital político es una cualidad que distingue a los sujetos socialmente comprometidos. Por otra parte cabe agregar que este personaje que interpreta Ailín Cepeda está muy bien logrado, esto quedó demostrado en el escenario.

Se iban sucediendo las escenas y el tiempo parecía detenido. Las sensaciones se entremezclaban y casi sin darme cuenta llegó el final tristemente anticipado. Un gusto amargo irrumpió entre los espectadores. Y muy secretamente se esfumó mi esperanza de que el final de la historia fuese otro.

Para ir concluyendo entiendo que según algunos autores la palabra convive con la música, con los diversos elementos

escenográficos y la iluminación, con los gestos y los movimientos, con el vestuario y el maquillaje del actor. Todos y cada uno de esos lenguajes, significativos de por sí, pueden explicar a los demás, complementarlos, contradecirlos, relativizarlos, anularlos, sobredimensionarlos.

Perla Zayas de Lima y Beatriz Trastroy, en *Los lenguajes no verbales (...)*³, nos comparten la idea de que la experimentación con los lenguajes no verbales y con materiales y prácticas proviene de diferentes artes escénicas. Y haciendo un poco de historia detallan algunas caracterizaciones de los espectáculos teatrales realizados en la década del '60, en el marco de Instituto Di Tella. Tras la década del '70, más interesada en el mensajismo político que en las audacias formales, el protagonismo de dichos lenguajes no verbales reaparece junto con la reinstalación del sistema democrático y sigue vigente hasta la actualidad.

La palabra, la música, la iluminación junto con los gestos y los movimientos atraen al espectador. Pero todos ellos sin un buen argumento son nada a la hora de poner en escena una buena pieza teatral.

De ahora en más, nuestra visión crítica de lo teatral estará entrenada. Desafío propuesto en principio por la cátedra de Literatura Griega Antigua, que ejercitamos concienzudamente en el momento en que se nos propuso disfrutar de propuestas dramáticas diversas.

NOTAS

¹ Gené, Juan Carlos (2012). "Veinte temas de reflexión sobre el teatro". CELCIT, Buenos Aires.

² Reig, Montserrat (2009). "Los usos del espacio dramático en la *Orestíada* de Esquilo: elementos autorreferenciales del coro y de la epifanía". Versión digital.

³ Trastroy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: UBA.

CUERPOS

*“Pensar el cuerpo es pensar el mundo;
es un tema político mayor”.*

(Le Breton, Antropología del cuerpo y Modernidad, 2002)

Los siguientes textos se elaboraron desde la
Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén capital,
con el acompañamiento de la Prof. Alba Burgos.

CUERPO *In memoriam*

Alba Burgos

“Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos. Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan; y regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. Asegurar su participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afecten. Las provincias pueden ejercer concurrentemente estas atribuciones”.

(Artículo 75, inciso 17, Constitución Nacional de Argentina)

Durante el desarrollo de estas IX Jornadas de las Dramaturgia(s) circuló en muchas oportunidades, representaciones, ponencias, praxis educativas, conversaciones, etc., la pregunta: ¿Dónde está Santiago Maldonado?

Unos pocos días después la realidad nos seguía interpelando. ¿Cómo continuar con las clases habituales en la Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano” (ESBA) cuando en medio de los temas relacionados al cuerpo en la historia del teatro, los/las estudiantes reciben la noticia de la aparición del cadáver de Santiago Maldonado? Otro joven muerto, otro joven artesano, otro joven luchador, otro joven, como ellos y ellas.

Se nos ocurrió relacionar algunos textos que forman parte de nuestros programas de estudios como excusa para poder comenzar a elaborar el “hallazgo” de un cuerpo que más que responder al interrogante nos vuelve a interrogar. Los/las estudiantes de Historia del Teatro Universal II de la carrera Actor/actriz de la ESBA escribieron estos textos a partir de fragmentos de *Antígona* de Sófocles y de Jean Anouilh.

A los fines de facilitar la relación, transcribimos en las notas al pie, los textos mencionados¹.

NOTA

¹ "La cosa fue de esta manera: cuando hubimos llegado, amenazados de aquel terrible modo por ti, después de barrer toda la tierra que cubría el cadáver y de dejar bien descubierto el cuerpo, que ya se estaba pudriendo, nos sentamos en lo alto de la colina, protegidos del viento, para evitar que nos alcanzara el olor que aquél desprendía, incitándonos el uno al otro vivamente con denuestos por si alguno descuidaba su tarea. Durante largo tiempo estuvimos así, hasta que en medio del cielo se situó el brillante círculo del sol. El calor ardiente abrasaba. Entonces, repentinamente, un torbellino de aire levantó del suelo un huracán - calamidad celeste- que llenó la meseta, destrozando todo el follaje de los árboles del llano, y el vasto cielo se cubrió. Con los ojos cerrados sufríamos el azote divino. Cuando cesó, un largo rato después, se pudo ver a la muchacha. Lanzaba gritos penetrantes como un pájaro desconsolado cuando distingue el lecho vacío del nido huérfano de sus crías. Así ésta, cuando divisó el cadáver descubierto, prorrumpió en sollozos y tremendas maldiciones para los que habían sido autores de esta acción. En seguida transporta en sus manos seco polvo y, de un vaso de bronce bien forjado, desde arriba cubre el cadáver con triple libación. Nosotros, al verlo, nos lanzamos, y al punto le dimos caza, sin que en nada se inmutara. La interrogábamos sobre los hechos de antes y los de entonces, y nada negaba. Para mí es, en parte, grato y, en parte, doloroso. Porque es agradable librarse uno mismo de desgracias, pero es triste conducir hacia ellas a los deudos. Ahora bien, obtener todas las demás cosas es para mí menos importante que ponerme a mí mismo a salvo". (Sófocles, *Antígona*, vs. 407-441, en Lloyd-Jones and Wilson (1990), *Sophoclis fabulae*. Oxford University Press.)

Guardia: Jefe, puede preguntárselo a los otros. Habían limpiado el cadáver cuando volví; pero como en el sol que calentaba empezó a oler, nos subimos a una pequeña altura, no lejos, para estar al viento. Pensamos que en pleno día no corríamos ningún riesgo. Sin embargo, decidimos, para estar más seguros, que siempre habría uno de los tres mirándolo. Pero a mediodía, en pleno sol, y además con el olor que subía desde que amainara el viento, era como un mazazo. Por más que abriera los ojos, era inútil, el aire temblaba como gelatina, yo ya no veía. Voy al camarada a pedirle un chicote para soportarlo... Lo que tardé para metérmelo en la mejilla, jefe, lo que tardé para darle las gracias, me vuelvo: allí estaba ella escarbando con las manos. ¡En pleno día! Debía pensar que era imposible no verla. Y cuando vio que yo la corría ¿cree que se detuvo, que trató de escapar? No. Continuó con todas las fuerzas tan rápido como podía, como si no me viera llegar. Y cuando la atrapé, luchaba como una diablesa, quería seguir, me gritaba que la dejara, que el cadáver no estaba todo cubierto todavía. (Anouilh, *Antígona*, págs. 89 y siguientes.)

CUERPO

Ayelén Farías

“Tengo un enorme cementerio en mi cabeza”.
(Wayar, 2016)

Resistir: Recibir [una cosa] algo que ejerce fuerza o presión sobre ella, sin moverse, ni sufrir daño o alteración. Del latín *resistĕre* (“detenerse”), quedar atrás.

Resisto como la piedra al río, impávida, la fuerza de su paso, su cambio, su ciclo. Resisto y minúsculamente el agua entra en mis poros, erosiona. Sigue siendo, el agua pasa y yo ya no soy pero sigo. En el cuerpo flota algo, en el cuerpo nace un río.

El tiempo pasa y el tiempo se detiene y son dos o más realidades que se viven. Y la muerte huele. Me traspasa y como un cementerio lleno de agua que levanta lo que no se quiere, me recorre. Me camina las venas.

Trato de dormir. Duermevela. Me despierto. Yo quiero saber cómo hacen ellos para dormir. Yo no puedo.

¿Habría que inventarse otra palabra para explicar cómo un cuerpo es un cuerpo pero en pedacitos que se une con un hilo? ¿Cómo un cuerpo esconde y resguarda la memoria? ¿Cómo un cuerpo es un constante campo donde batallan, donde quieren hacerse de unx?

Es de noche. No puedo dormir, estoy sola en casa. Resisto y leo y dibujo, miro tele, miro el reloj, miro por la ventana. ¿Habría algún intruso? ¿Estará el enemigo? Sigo ordenando, escribo, clasifico papeles, divido la ropa por color, lavo el piso, los platos, los azulejos, el baño. Tomo un café, dos cafés, tres cafés, un tecito.

“En verano es más fácil” -me digo-. “Amanece más rápido” -me digo-. ¿Qué es ese ruido? Miro por la ventana. Me apoyo contra el marco, me escondo tras la puerta. No es nadie. Sigo ordenando. Tengo frío.

Kakiñecifey piafen?
Furikallfuwenuxalowepuytagiwenagkvn
Zoyñocizuguafen?
Kiñemafvlfeytizoykumelawengeafvy, fillkuxanmew.
Peukayal, Wenvy.
Kvmervpvtawunumapumew.
Kelluafen? Kelluafen?

Lo normal es hacernos preguntas que están ya hechas, preguntas huérfanas de otras preguntas, preguntas de respuestas ya formuladas, ya anticipadas. Por eso lo normal ya no se pregunta por sí mismo; por eso la normalidad ya ni siquiera se curva; por eso la norma nunca se interroga por el otro. Porque lo normal, la normalidad y la norma se han adueñado de todas las preguntas. No hay normalidad: hay anormalizadores. Hay anormalizadores: no hay normalidad. (Skliar, 2017)

Lo cierto es que Santiago Maldonado, el Lechu, el Brujo, o finalmente el LHD (“Las hice todas” el último nombre con que quería que lo recordaran) era vegano, alquimista de la cocina y las medicinas ancestrales, artista de la piel, del dibujo y la imaginación, trashumante... que se sabía parte de la tierra, que era anarquista y que el 1° de agosto estaba donde muchos de nosotres hubiésemos estado: en la ruta, con los *mapuce*, con sus *puweny*, con el cuerpo en la batalla. Porque hace más de 300 años que el pueblo *mapuce* resiste los distintos golpes de esta conquista que es territorial: del territorio *mapu* y del territorio *rakizuam*.

Porque lo cierto es que la Campaña del Desierto cometió un genocidio contra miles y miles y miles, desoyendo casi 28 tratados multilaterales que reconocían la Araucanía y la Patagonia como territorio indígena desde los márgenes de los ríos Biobío y río Negro hasta el límite de la tierra en el sur del continente, un genocidio

que quiso conquistar su cosmovisión, su lengua y su cultura; que los pueblos originarios fueron desterrados de sus tierras ancestrales hacia los pedreros de donde ahora quieren desterrarlos nuevamente en esta “conquista del petróleo”, que las tierras de la *Pu Lof Cushamen* en resistencia fueron casi regaladas al multimillonario Benetton (unas 890.000 hectáreas aproximadamente) por lo que sale una hamburguesa del Mc Donald y que este 1° de agosto de 2017 los *weichafe* de la *pulof* junto con Santiago Maldonado realizaban un corte de ruta para frenar el avance de las fuerzas de Benetton quien quiere desalojarlos -con un permiso poco claro del gobierno nacional- en el que avanzan, sobre las familias que habitan allí, más de 300 gendarmes, los corren hasta llegar al río y Santi, que no sabía nadar, queda a merced de estos infrahumanos quienes lo levantan y meten en una de sus unidades. Desde allí, poco de lo que sabemos que ocurrió es cierto.

El Lechu estaba ahí quizás porque algunos hemos entendido hace un tiempo que mientras se libran batallas allá afuera en la inmensidad del territorio, nos habita también una batalla interna que combate tirando, queriendo romper, apartarnos de nuestros propios cuerpos, de nuestro *newen*, que de a poco quiere plantar bandera en nuestro terreno propio y como una aplanadora borrarlos de ahí, de nuestros cuerpos-territorios.

Algunes nos hemos cargado estas batallas, les hacemos frente, nos reapropiamos de nosotres mismos y entendemos que somos lo único que nos pertenece y que la tierra que nos cobija es una amiga a quien le debemos respeto y empatía. El pueblo *mapuce* conversó con el *Wall Mapu* en sus comienzos circulares, cíclicos, y entendió lo que la tierra le estaba diciendo, lo que la tierra nos dice. El Lechu era una de esxs que reconocía esa voz.

Dicen por ahí que la muerte huele. Que los cuerpos lo saben antes que nuestra conciencia. Que te cagás en las patas. Que el cuerpo expide sus últimos flujos. Que un campo de batalla huele a

mierda. Un personaje de Neil Gaiman en su cómic *The Sandman* dice: “He olido durante muchos años y vos apestás a muerte”.

Lo cierto es que encontraron un cuerpo 77 días después de la desaparición forzada del Lechu por Gendarmería, a orillas del río Chubut, después de tres rastrillajes, una Ministra de Seguridad encubridora, un juez vendido, unos medios de comunicación mentirosos, marchas masivas, pintadas, llantos, desinformación, amenazas, canciones, videos, murales, periodistas encarceladxs y procesadxs, milicos infiltrados y un país que silenciosamente repite 30.001 veces la misma historia. Que lo encontraron unos perros, que ellos saben detectar la muerte en el aire pero durante 77 días nunca olieron nada. Que lo encontraron al mediodía, flotando en el río, enredado entre las ramas.

Estoy en el colectivo y leo una frase: “Si mañana hubiese clases -y si las hubiera no seríamos normales- leeríamos *Antígona* de Sófocles”. Rompo a llorar. El hermano del Lechu se quedó 7 horas al lado de un cuerpo que podía o no podía ser su hermano porque no confiaba en nadie, y que un día después se confirmó que era Santiago.

Si hay una Antígona que se repite en el tiempo tratando de enterrar a sus muertos es esta Argentina que necesita terminar sus ritos en paz, que la tierra le pide que le permita acunar a los suyos y que genocidio tras genocidio tras genocidio no podemos cerrar. Si existe una Antígona que escarba en las ruinas de la memoria, late en nuestras manos.

La sangre pide venganza. Hay que llamar a las Erinias. Porque el dolor es imposible de domesticar.

BIBLIOGRAFÍA

ANOUILH, Jean (1983). “Antígona” en *Nuevas piezas negras*. Buenos Aires: Losada.

ROBLES, Raquel (2017). “Ojalá: caso Santiago Maldonado”, crónica publicada en *Revista Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín.

SHAKESPEARE. *Hamlet*. Buenos Aires: Ed. El Cántaro.

SKLIAR, Carlos (2007). “El cuerpo fragmentado, el cuerpo que es humano”, en *La educación (que es) del otro: argumentos y desierto de argumentos pedagógicos*. Buenos Aires.

SÓFOCLES (2000). *Antígona*. Madrid: Gredos.

WAYAR, Marlene (2016). Entrevista sobre la ley “Reconocer es reparar”. Groncho audiovisuales.

“País de boludos: capítulo 1 - Benetton, los mapuches, gendarmería y Santiago Maldonado”. Conducción: Federico Simonetti, Producción General: Leo Kreimen, 4 de septiembre de 2017.

CUERPO

Agustín García

Deberíamos tapan nuestra nariz para tratar de no percibir olor alguno y así y todo sería imposible sostenerlo por mucho ya que es de vital importancia dar lugar a que el oxígeno recorra nuestras vías respiratorias. En caso contrario, unx puede morir asfixiado o ahogado dependiendo directamente de lo que utilice para obstruir la respiración.

Un periodista ofrece un barbijo:

El hermano de Santiago Maldonado apoyó en Montevideo la versión de que fue una desaparición forzada, cuando hay 45 peritos que están de acuerdo en que el pibe se ahogó.

Primero: no desapareció.

Le digo al hermano de Santiago Maldonado: “Si te colgás un cadáver al hombro, los gusanos del cadáver te van a comer a vos”.

Los medios aplican muy bien desodorantes de ambientes si de confundir al olfato se trata; también puede recurrir a la distancia y sobre todo al desconocimiento “para evitar que nos alcanzara el olor que aquél desprendía...” (Sófocles, 1982:412).

Como si fuera posible y sobre todo sencillo, el foco pareciera correrse y alumbrar hacia otro lado, es decir, con tanto ruido el olfato pareciera reducirse a tal punto que podríamos llegar a creer que ese olor insoportable pertenece a otrx y que los gusanos de este cadáver terminarán por castigar a quien exponga qué es lo que huele mal.

“Si vamos todos no habrá castigo, alguien tiene que hacerlo” (Burgos, *Antigónia*, 2012:4), dice una Antígona que entiende que lo que se está haciendo no está bien, más allá de las creencias religiosas o del parentesco sanguíneo. Esto puede incluso empeorar las cosas. “(...) buitres... presagian ausencias” (*Idem*, p. 49). Y es que los buitres nunca dejarían de rondar donde hay olor a muerte.

“Habían limpiado el cadáver cuando volví”. El trabajo sucio de las fuerzas es tan insensible que pareciera que quien lo dice no toma en cuenta que es de un cadáver de lo que se habla. “Es como Walt Disney”, dijo la Diputada nacional. Después de unos pocos minutos de morir, el cuerpo humano comienza a descomponerse y no se detiene sin tener en cuenta cuáles fueron las causas de la muerte. Setenta y ocho días en el agua deterioran un cuerpo al punto tal de perder cabello, uñas e incluso las huellas dactilares.

“Siempre habría uno de los tres mirándolo” (Anouilh, 1983:89). Está claro que ningún cadáver puede moverse 300 m. aguas arriba, permanecer en un sitio escondido que incluso hasta hace unas semanas era orilla, o cubrirse con tierra.

“Empezó a oler” (*Idem*), y es casi primitivo preguntarse al percibirlo de dónde viene, quién fue, quién es. “Una... una pregunta sola”, “la eterna Esfinge ríe y cae circularmente” (Burgos, 2012:46-54).

Cuando conocemos de dónde proviene el olor que nos disgusta, somos capaces de tomar decisiones. “No corríamos ningún riesgo” (Anouilh, 1983:89) pero, donde no huele bien, por tanto que me aleje el riesgo se percibe: “era como un mazazo”, “yo ya no veía” (*Idem*).

Y es que hay cosas que la gente prefiere no ver o pasar por alto, sobre todo si huele tan mal; por eso es que recién en un tercer rastillaje se encuentra un cuerpo.

“Ella escarbando con las manos” (*Idem*). Muchas Antígonas escarbando con las manos, pidiendo justicia por ese cuerpo, y es que a diferencia de un Estado que no responde, Antígona se hace responsable de sus actos: “La interrogábamos sobre los hechos de antes y los de entonces, y nada negaba” (Sófocles, 1982:434).

“El cadáver no estaba todo cubierto todavía” (Anouilh, 1983:90). Y es que el cadáver no está en las condiciones que debería estar, es que un cadáver que muere por decisiones de quien

gobierna no se encuentra cubierto del todo. ¿Es que nuestros derechos como humanos nos respaldan en algo?

“Ahora bien, obtener todas las demás cosas es para mí menos importante que ponerme a mí mismo a salvo” (Anouilh, 1983:89). Culpables o víctimas, todxs somos cuerpos y todxs pretendemos estar a salvo. Me da por pensar en ese o esos posibles cuerpos que plantaron, un cuerpo que incluso pueden haber tenido cautivo en un *freezer*. Pienso no solo en el olfato de esos cuerpos sino en sus estómagos porque no dejan de ser cuerpos. Me pregunto qué tan conscientes serán esos cuerpos de lo que han hecho y si es que están a salvo.

Una,
una pregunta sola.
La eterna Esfinge ríe y cae circularmente. (Burgos)

FUENTES

ANOUILH, Jean (1983). “Antígona” en *Nuevas piezas negras*. Buenos Aires: Losada.

BURGOS, Alba (2012). “Antigonía”, en Garrido, M. (Dir.) *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: EDUCO.

SÓFOCLES (1982). *Antígona*. Madrid: Gredos.

ENTIERRO DE ELVIRA

Camila Trinca Diez

Hoy enterramos a la tía Elvira. Tenía diabetes, pero no sé si de eso se muere uno. Entiérrese su cuerpo, entiérrese. La tía decía que se le acababa el hilo en el carretel y que al final, todos terminamos en el cajón de madera, con los cuerpos medio tiesos.

¿Ha sido usted pobre? Sea su cuerpo como tiene que ser. ¿Ha sido usted bello? Sea su cuerpo como tiene que ser. Entiérrese ante las miradas. No lleve usted inapropiada carne, inapropiada vida, inapropiada. Y si no lleva, igual entiérrese su cuerpo hasta lo más profundo. O a la intemperie. Da igual, porque igual es solo un cuerpo. Un pedazo de carne pudriéndose, ya sea que lo descomponga el aire o ya sea que lo descompongan los gusanos.

¿Y qué es un cuerpo muerto? ¿Se oye? ¿Se huele? ¿Se siente? ¿Se vive?

¿Sabe lo que preguntaba la Elvira? “¿La muerte se vive?”. Eso preguntaba la Elvira. No sé ¿A usted le parece semejante pregunta?

Primero se baten 4 yemas y les agregás azúcar suavemente. Después, le agregás la harina, suavemente. Pero antes de ponerle la harina, lo batís bien para que no te queden grumos. No te olvidés porque no es lo mismo hacer las cosas bien que hacer las cosas mal. No da igual, hay una manera de hacerlo, una manera. Hay pasos. No importa si el gusto es el mismo, a los ojos no es igual no queda bien.

Cuando la tía se ponía de mal humor por los dolores, yo le decía:

-¿Por qué no repasa las pastillas mejor. Le toca la de las 16:00 hs.

-No, no es esa, es la otra, la rosadita.

-No pero esa rosada no, tía, la otra rosada la que... la chiquitita ¡La del corazón tía! La que hace que el corazón no

se le pare y que el aire le siga pegando en la cara, que le dé el aire tía.

Después se le agrega la ralladura de limón y la vainilla. Eso le da un saborcito. Mmmm como a.... ¿podrido? Bueno capaz que son los huevos. Capaz que es ese el olor. En mal estado.

Menos mal que no estoy como estaba la tía. Que no tengo diabetes y puedo comer y tomar vino, porque la presión la tengo bien. Y dormir, porque no tengo pesadillas. Y comer el asado del domingo y el postre de mi vieja. Y comer torta y tantas cosas. Comer hasta reventar, hasta que el cuerpo no me dé más. El buen vivir.

¡Qué pregunta la de la Elvira! ¿Eh? ¿Como si la muerte se viviera? Relación totalmente contradictoria. La muerte no se vive, porque la muerte y la vida se repelen mutuamente. Para vivir hay que poder comer, respirar, ir y venir, no sé, ese tipo de cosas... y que te dé el aire en la cara. Para morir basta que te entierren, que seas el cuerpo ahí. Solo la carne te queda y no respirás y no comés y no te da el aire en la cara.

Vivir es poder tomar aire.

Por último enharinás y aceitás el molde. Vertés el contenido del bol y mandás 25 minutos al horno. No, no, no, no, no lo abrás antes porque la torta se baja y queda como pinchada, sin forma, sin cuerpo. Nada, no se ve bien, a nadie le gusta. No, no importa el sabor. Se tiene que ver bien, tiene que ser lo más apropiada para la ocasión. El cuerpo que tenga, tiene que ser así como en la de la foto.

Semejante pregunta la de la Elvira. Si la muerte se vive, es como decir ¿los cuerpos están muertos respirando, tomando aire?

En eso pensaba, en el sepulcro de la Elvira, mientras bajaban el cajón y le empezábamos a tirar tierra. Entiérrese Elvira.

Entiérrese. Entiérrese. Entiérrese.

Me revuelve

Me revuelve, me revuelve por dentro.

Como si con una cuchara me removieran los intestinos, me pincharan la boca del estómago, me rasparan las paredes del estómago. Como cuando raspás el fondo del tacho de helado, el de telgopor, ese.

Me revuelve, me asquea ver a la gente comer en el restaurant. La pizza que se le derrite el queso, el asado clavado a la parrilla. La carne, el cuerpo.

Me revuelve todo, podrido. Me asquea, me dan nauseas, ganas de vomitar. Veo por la ventana del colectivo y ni sé por qué estoy tan triste.

Nada para, todo sigue. No hay tiempo para reflexionar. Solo lo hay para pensar, pensar, pensar. Y en la nebulosa tampoco hay tiempo para esclarecer. Todo se mezcla, todo se inunda, todo te sobrepasa.

Malestar continuo y perdurable. No es dolor de panza por hambre. En solo pensar en carne me dan ganas de hacer arcadas, un nudo en el estómago, enredado, entramado, doloroso, retorcido.

FUENTE DE VIDA

Santiago Mansilla

La vida es tan frágil que se puede perder de tantas maneras. Se puede morir apuñalado, baleado, desangrado, electrocutado, envenenado, ahorcado, asfixiado, ahogado, entre otras...

Y cuando uno está despojado de la vida, todos suelen referirse a él como un cuerpo. Un cuerpo hecho de carne, rígido y en descomposición. Cuando oí la expresión “cuerpo plantado” me vino a la mente la imagen de un campo de guerra, con cuerpos por doquier, como si fuera un cultivo de una granja donde crecen de la tierra los cuerpos de carne.

Aunque lo cierto es que, a pesar de la notable y reiterada remarca de que el cuerpo está hecho de carne, la verdad es que, al nacer, el cuerpo de un humano está compuesto por un 75% de agua, y en la adultez baja a un 65%. Sí, el agua es el principal componente del cuerpo humano. Bien podrían decir que somos sacos de agua.

El agua. Muchos dicen que el agua es fuente de vida, y quizás tengan razón. Pero para mí es lo opuesto. Cuando al nacer damos nuestra primera bocanada de aire firmamos nuestra sentencia, perdiendo la posibilidad de vivir en el agua como en el vientre materno. El agua es un disfraz de la silenciosa muerte. Debajo del agua no hay sonido, por eso quien muere ahogado muere en silencio. Y el cuerpo navega a merced de la corriente del río, volviendo a ser uno con él. Del agua venimos, al agua vamos, y con el agua nos vamos.

A partir de los textos del guardián de *Antígona* de Sófocles y Anouilh, y sumándole las circunstancias del caso Maldonado, me han ido apareciendo imágenes, palabras y frases que volqué en este escrito.

Cuando mi madre me mostró las fotos del cadáver que recolectaron del río, no pude evitar sentir escalofríos. Pensar que eso que hace unos meses era una persona normal como cualquiera,

viviendo su vida, fuera a terminar así, empapado, descompuesto y sin vida, me llenó de pavor y desesperación.

El texto también puede relacionarse con *Hamlet* de William Shakespeare haciendo referencia a la desdichada Ofelia y su trágico final en las aguas del río.

Ahora mismo, mientras escribo esto, me viene a la mente el término *rigor mortis*. Y si bien tengo una idea más o menos clara de lo que es, tengo la necesidad de buscarlo para asegurarme y saber un poco cómo funciona.

El *rigor mortis* (del latín, “rigidez de la muerte”) es un signo reconocible de muerte que es causado por un cambio químico en los músculos que causa un estado de rigidez e inflexibilidad en las extremidades y una dificultad para mover o manipular el cadáver. A una temperatura normal, el *rigor mortis* suele aparecer a las 3-4 horas después de la muerte clínica, y el *rigor* suele tener un efecto completo sobre las 12 horas. Finalmente, el *rigor mortis* se relaja y cede cuando los músculos se descomponen. El término “tieso”, que se les da a los muertos, proviene de este fenómeno.

Me aterra pensar en la muerte, pero también el ver cómo alguien que mata a otro es como si no valorara la vida que ha quitado. No se dan cuenta de que lo que hacen es irreversible, no es como en un videojuego que mueres y vuelves a empezar. La vida es una sola. Si mueres, es el fin del juego. No hay segundas oportunidades. Por eso hay que atesorar la vida, vivirla en plenitud, haciendo lo que te haga feliz, y compartiéndola con quienes te rodean.

Y ya dejemos de decir que no somos más que cuerpos, porque somos más que eso, somos personas, tenemos una conciencia, sentimientos y recuerdos que nos hacen ser quienes somos. Y todos aquellos que se fueron, siguen vivos, latentes, en nuestra memoria y nuestros corazones.

OTRAS FUENTES

[https://es.wikipedia.org/wiki/Rigor_mortis.](https://es.wikipedia.org/wiki/Rigor_mortis)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_cl%C3%ADnica.](https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_cl%C3%ADnica)

MI CUERPO Miseria ajena

Zooxie Elizalde

*“Una palita de niño toda oxidada... Diles que me
suelten con esas manos sucias me hacen daño”.*
(Anouilh, *Antígona*, 1983:87-90)

*“Yo detuve a otra loca. El otro día andaba
mostrando el trasero a la gente”.*
(Anouilh, 1983:88)

*“Barrimos bien el polvo que cubría el cadáver y
dejamos bien al descubierto el cuerpo, que se iba
descomponiendo”.*
(Sófocles, *Antígona*, vs. 409-410)

*“No tiene más que matarse y se acaba el
problema. El remedio es maravilloso.
Las almas caen heridas con semejantes visiones
que excitan pensamientos pecaminosos.
Las personas como nosotros saben arder con
fuego discreto y guardar para siempre el secreto
que se les confía”.*
(Molière, *Tartufo*)

¿Cómo podría hacer mi cuerpo para expulsar todo lo que le hace daño? ¿Sería capaz de quitarse todo eso que a una la cubre? Si yo sacara todas las miserias y dejara solo mi cuerpo al descubierto ¿cómo sería?

No creo que podría verme en el espejo después de quitar todo el polvo que tengo encima. La incertidumbre es enorme y aún mayor es la vergüenza. Cuando alguien te hizo creer que tu cuerpo no vale nada ¿cómo barrer el polvo?

Posando la mano en la rodilla, acariciando el cuello, besos en partes de mi cuerpo que no debían ser besadas. Sácame las manos de encima. Me cubre tu mugre. Eso me recubre, mugre ajena que tomé como propia. Mugre que pesa cada día un poco más.

Muñecas a cuerda, un peluche, juguetes de niña por toda la habitación en donde creció un pensamiento pecaminoso. Alguien que debió cuidarte decidió destruirte para siempre. Algunas malas lenguas dirán que yo fui la loca que enseñé mi cuerpo provocativo. Ahora todo está oxidado: la muñeca, el peluche, todo.

Si cierro mis ojos, las imágenes antes borrosas son cada vez más claras. Porque una es capaz de reprimir algo, tanto que se vuelve inexistente y ardemos en silencio por años. Pero eso que no existe de pronto quiere ver la luz, comienza a correr toda la tierra que le tiraron encima y, por donde ve, luz sale... Un abrazo, una caricia, cualquier muestra de afecto ahora es un motivo para llorar. Porque mi cuerpo no vale nada. Desde el momento en el que fue usado como juguete de adulto, dejó de valer.

No hay solución posible. El secreto puede morir o puede tomar vida pero lo que el cuerpo y la mente arrastran son cosas que van a acompañarme para siempre.

Sí, sé cómo sería mi cuerpo sin polvo. Sería como cualquier cuerpo por fuera, pero que se descompone de miseria ajena por dentro.

EL FRÍO DE LA HUMANIDAD

Yenién Irurzún

Hoy, el ser humano se ha convertido en un objeto que cuando no sirve más se tira a la basura mezclándose con esos olores que tapan el verdadero olor de esos cuerpos o lo que realmente pasó con ellos, pero el mundo no puede enterarse.

De todos modos no creo que todo tenga que ser tan negativo porque, a pesar de querer ocultarlo, algunos sentimos esos gritos de cuerpos que quieren ser escuchados. Todavía nos queda curiosidad por saber qué pasó. Tristemente no somos muchos y el mundo está contaminado de personas -si se les puede llamar así- que solo tienen odio y buscan un beneficio personal sin ningún escrúpulo. Y es ahí donde uno se cuestiona y empieza a pensar. ¿De verdad evolucionamos? ¿O solo unos pocos logramos entender y avanzar para ser mejores personas? Siendo hoy la minoría quedamos reclusos, apartados, dejando a esos animales al mando de una sociedad que da diez pasos hacia delante y treinta para atrás, donde lamentablemente la violencia acapara todo con tanto odio que hay en el aire.

Así como en *Antígona* de Sófocles y de Jean Anouilh, se deja ver cómo el cuerpo del hermano de aquella tiene que sacar el olor de la deshonra, tal el mensaje que quieren transmitir. Así como se planteó en el comienzo del texto, todo se lleva al sentido del olfato ya que siempre hay quienes lo tienen mejor desarrollado o tienen ganas de oler mejor lo que está pasando en un ambiente lleno de olores difusos, de muchas contradicciones y poca justicia para esos cuerpos que solo pueden hablar desde su olor. Entonces, Antígona representa a todos los que buscamos la verdad, la justicia y que los cuerpos puedan hacer silencio para descansar sabiendo que todos escucharon su verdad, más allá de que se subestime ese poder y crean que ya no nos van a ver más, que nos vamos a cansar así como el guardia. El guardia y sus compañeros representan a los peones de

lo que hoy conocemos como el Poder Judicial y el Gobierno. Son los que dan su versión de los hechos como única verdad, y para esto los acompañan los medios de comunicación.

MARCHAR

Zooxie Elizalde

El pasado 1º de septiembre se realizó la marcha pidiendo por la aparición de Santiago Maldonado, desaparecido el 1º de agosto, día en el que gendarmería intentaba desalojar a la comunidad mapuche de Chubut. Se encontraba allí para apoyar la lucha y los derechos de la comunidad. Este fue el último día en el que se vio a Santiago. Entonces empezó la pregunta en todas partes: ¿Dónde está Santiago Maldonado?

Fue una marcha donde se reflejó la bronca, la angustia y la desesperación porque después de un mes todavía no hay respuestas.

Esta convocatoria a marchar por la aparición con vida de un desaparecido en democracia, y las intervenciones que hubo en ella, se pueden relacionar con el Teatro por la Identidad, movimiento teatral con la función de actuar para no olvidar, para encontrar la verdad. Este fue uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo y tuvo como fin último encontrar a los nietos que aún faltan y desconocen su identidad. También hubo teatralidad ya que en las intervenciones hubo alguien que mira y otro que es mirado tratando de generar algún sentimiento en los demás.

Pasó un mes y días pero seguimos con la misma incertidumbre. ¿Dónde está Santiago Maldonado? ¿Por qué no existen respuestas por parte de los responsables? ¿Se puede decir que también hay teatralidad de parte de los medios con respecto a este tema?

HISTORIA. CUERPOS

Carla Camacho

“La cosa fue de esta manera: cuando hubimos llegado, amenazados de aquel terrible modo por ti, después de barrer toda la tierra que cubría el cadáver y de dejar bien descubierto el cuerpo, que ya se estaba pudriendo, nos sentamos en lo alto de la colina, protegidos del viento, para evitar que nos alcanzara el olor que aquél desprendía, incitándonos el uno al otro vivamente con desnuestro por si alguno descuidaba su tarea”.

(Anouilh, *Antígona*, 1983:89)

Este fragmento me lleva a recordar una situación vivida hace muy poco con mi prima, y a reflexionar cómo una se aferra a los cuerpos de tal manera que a ella, el día que falleció su abuelo, no se la podía despegar del cuerpo. En todo momento, mientras lo velaban, ella se mantuvo abrazada a ese cuerpo y no había nada que pudiera sacarla de ahí. Horas antes del entierro, se había impregnado del olor que largaba el cuerpo.

También me lleva a pensar en la situación que está viviendo el país, en tanta gente desaparecida cuyos cuerpos aparecen sin vida, muchas veces semi enterrados, golpeados, calcinados por el grado de violencia con que este país se está manejando. Como así también, pienso en el hermano de una amiga a quien buscaron todo un día desesperadamente para encontrarlo muerto porque él así lo había decidido.

Recuerdo también, la obra *Carne de juguete*¹ donde el fuerte y la mayor atracción eran los cuerpos. El argumento de la obra señala: “Se encuentran dos vivos y dos muertos. Los muertos, un soldado argentino y su madre; los vivos, el padre y su novia”. En el transcurso de la obra, esto parecía todo lo contrario: que los muertos eran los que se describían como vivos y viceversa. Cuerpos que suenan. Me marcó como también me dolió, como muchas cosas

que están pasando y que, además de que había sido terrible que hubieran mandado a chicos de dieciocho años a la guerra, que haya habido una guerra.

No se nos dejó enterrar a nuestros muertos. Entonces me pregunto ¿Qué les pasa a los muertos en este país, que no terminan de ausentarse? ¿Por qué no terminan de morir? ¿Por qué no terminamos de sepultarlos? Siempre están ahí presentes buscando respuestas que tal vez nunca llegarán.

FUENTES

SÓFOCLES, *Antígona*, vs. 407-441.

DUBATTI, Jorge. “Malvinas, el dolor que no cesa”, publicado en el diario *Tiempo Argentino*. Buenos Aires, agosto de 2017.

NOTA

¹ *Carne de juguete*. Dirección y dramaturgia: Gustavo Guirado. Actuación: Claudia Schujman, Roberto Stabile, Federico De Battista y Yanina Mennelli.

Obra seleccionada al Festival de Teatro de Rafaela y al Festival Argentino de Teatro 2016.

En un galpón han quedado almacenados durante 30 años, objetos, ropas y alimentos envasados. Nunca fueron enviados a su destino: islas Malvinas, 1982. Dos muertos y dos vivos se encuentran en el abigarrado paisaje de cosas inútiles, vencidas por el tiempo. Los muertos, un soldado argentino y su madre, preguntan, quieren saber cómo eran y quiénes eran cuando la guerra tronchó sus vidas, son almas sin memoria. Los vivos, el padre y la novia del soldado, intentan respuestas que confunden más aún.

Momentos de una historia argentina a la vez trágica y desopilante, donde vivos y muertos se mezclan en el caos de un galpón demorado en el tiempo.

**PRIMER FORO DE TEATRO
PARA NIÑAS Y NIÑOS
EN NEUQUÉN**

Coordinación
Margarita Cristina Mancilla

PRIMER FORO DE TEATRO PARA NIÑAS Y NIÑOS EN NEUQUÉN

¿Qué teatro y para qué niños?

Cristina Mancilla

Fundamentación

Este Primer Foro se propone abordar problemáticas comunes inherentes a las artes escénicas para las infancias en Neuquén.

Habida cuenta de que se ha constatado en los últimos diez años una merma en la producción de espectáculos destinados al público infantil, motiva esta oportunidad generar las circunstancias para analizar colectivamente los porqués de tal situación y encontrar respuestas de conjunto para remediarla.

Propósitos

Este Foro se plantea como una gestación progresiva de intercambios entre teatristas que den pie a la reflexión, la organización y el fortalecimiento de elementos teóricos y prácticos vinculados a la producción teatral en Neuquén, cuyo basamento es la Cultura como Derecho.

Sus objetivos son:

Reflexionar sobre los espectadores:

La niñez actual y el teatro para niños.

Reflexionar sobre los productores:

Diálogo entre educadores, investigadores y teatristas sobre la literatura teatral actual.

Inquietudes sobre el proceso creativo y la puesta en escena de propuestas estéticas orientadas al universo de la niñez.

Saberes sobre la dirección de espectáculos para niños: enfoques y procedimientos para su realización.

Reflexionar sobre las políticas culturales relacionadas con las infancias:

Mediación y gestión cultural en relación a las producciones teatrales y su circulación atendiendo al abordaje de nuevos públicos.

Los medios de comunicación en su discurso hacia el mundo infantil.

Temática

1era Jornada: Infancia y teatro

2da Jornada: Dramaturgia para niños

3era Jornada: Dirección y puesta en escena de espectáculos para niños

Metodología

En este Foro de discusión se expondrán temas que luego se debatirán entre los participantes. Se destacará un/a moderador/a que cumplirá la tarea de coordinar, así como la de exponer las conclusiones y el cierre.

El Foro se desarrollará durante los tres días, con dos horas diarias.

Invitados especiales

Participarán distintos profesionales del teatro para niños (dramaturgos, directores, pedagogos, etc.) locales y de otras regiones.

Destinatarios

Teatristas, docentes de todos los niveles educativos, estudiantes de artes, entre otros/as.

Recursos

Se gestionaron recursos económicos para costear traslados, albergues, comidas, honorarios etc.

Se cuenta con un equipo de organización, infraestructura y elementos técnicos.

Fecha de realización y marco

Este Foro se realizará en el marco de las IX Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (11, 12 y 13 de octubre de 2017).

Lugar

Espacio Teatral TeNeAs (Leguizamón 1701).

(Este Foro así como las demás actividades de las Jornadas, son de acceso libre y sin costo para los/las participantes.)

ESCRIBIR TEATRO PARA LA INFANCIA

El teatro para niños y niñas como provocación y contención

Florencia Aroldi

¿Por qué soy escritora?

No lo sé. Pero cuando me preguntan por qué escribo, y por qué para ese público tan especial como son los niños y las niñas, no puedo evitar estirarme en el tiempo e ir a mi propia infancia, como dice Liliana Bodoc, “escribir es un diálogo eterno con la infancia”.

En 1978, yo tenía apenas la edad de 4 años. En ese color del tiempo comenzaba a entrar en el enigmático y poético mundo de María Elena Walsh, pero también en ese mismo año moría “para siempre” mi padre, Norberto “Flaco” Aroldi. Entre otras piezas teatrales, escribió: *Catalina chin pum*, un espectáculo para niños. Aún conservo delgados recuerdos de esa época, sensaciones, y aromas entre bambalinas, camarines, y la textura de aquellas butacas en el teatro donde, más de una vez, jugué, corrí y hasta soñé mis siestas durante sus ensayos.

Años después, mi madre, la actriz, María Ibarreta, se unió con Osvaldo “Chacho” Dragún. Por esos años vivíamos el mayor horror que significó la dictadura cívico militar clerical en nuestro amado país. A mis apenas 7 años yo sabía el significado de la figura de un “desaparecido”. Dragún creó el movimiento de resistencia cultural más emblemático de nuestro país: Teatro Abierto, movimiento que surgió de la necesidad de reafirmar la existencia de un teatro nacional, aislado por la dictadura, silenciado y descartado de las escuelas nacionales y del circuito oficial. Recuerdo especialmente la noche del 7 de agosto de 1981, el teléfono del 5to. piso de Paso 505 donde vivíamos, sonó a la madrugada: habían colocado una bomba que hizo arder el teatro Picadero entero. Espontáneamente esa misma madrugada la comunidad teatral se había autoconvocado. Chacho improvisó un discurso que aún me

resuena en el recuerdo. Este acto muy lejos de callarlos y doblegarlos fortaleció el espíritu de resistencia vital y cultural.

A estos hechos se me suma la pérdida de un primo hermano quien padeció una durísima enfermedad desde sus dos años hasta sus siete. Yo ya tenía infinitos 10 años, el tiempo siempre es infinito cuando uno está triste.

Desde muy chica sabía que la infancia no era solamente un paraíso con mariposas, arco-iris, que eso era más bien un simulacro de adultez como muestran a veces en escenarios, películas, novelas. Supe desde muy chica, que la infancia no era la sala de espera al futuro, ese lugar del tiempo donde somos personas porque somos el Presente. La infancia siempre es tomada como el futuro, sin advertir la enorme responsabilidad de saber que la infancia por sí misma es presente. Eso intento reflejar en mis obras. Un diálogo respetuoso, responsable, que atienda las necesidades de niños y niñas.

Si la infancia en sí misma es una instancia con miedos, conflictos, tristezas, desolaciones, y con preguntas que algunos adultos pueden responder y otras que ni siquiera ellos pueden hacerlo: ¿qué es la muerte? ¿Existe dios? ¿Por qué hay personas que lastiman a otras? ¿Por qué se muere la gente que amamos? ¿Por qué escribir obras en donde los conflictos se resuelven mágicamente sin una verdadera transformación?

En ese clima personal y socio-político-cultural e intelectual crecí. Todo esto influenció a la hora de dar cuenta o responder a la pregunta de qué significa para mí escribir para niños y niñas con temáticas que giran en torno a la muerte, la dictadura, la libertad de expresión, la democracia, la justicia social, y los temas de la actualidad.

Una de las frases recurrentes de Chacho tiene que ver con la posibilidad que da el teatro de ejercer libertad, no solo individual sino también colectiva. Y escribir teatro para mí es eso: Ejercer mi libertad y contagiar a otros a que lo hagan.

También aprendí de él, que el teatro es una de las ramas del arte, por así decirlo, que tienen la facultad de humanizar al ser humano. Y eso es muy necesario en estos tiempos donde el hombre y la mujer están atravesados cada vez más por el ritmo mercantilista que propone el capitalismo y que nos enajena, nos aliena.

EL teatro es una puesta en valor justamente de los valores, pretende una ética más sensible donde las personas nos comprometamos con nosotros mismos y con los otros. El teatro reactualiza en su ritual la condición social del ser humano. Como en el teatro, los seres humanos somos con otros.

Leamos Teatro

Un proyecto pedagógico orientado a la lectura

Acercar a los niños y las niñas temáticas de su propia cultura.

Pasados los años no fue suficiente escribir y poner en escena mis obras sino que además quería concretar esta necesidad personal en un proyecto concreto. Así nació *Leamos Teatro*, la edición de mis obras para trabajar en las escuelas junto con maestros.

Quería dar a los demás lo que yo recibí en mi infancia: “el fácil acceso a los libros”. En mi casa la biblioteca iba del techo al piso y de pared a pared. Las charlas de sobremesa también giraban muchas veces, casi siempre, en torno al teatro. Yo no tuve que salir en busca de los libros. En mí eso no significa ninguna virtud, ningún esfuerzo. Los libros estaban ahí como el pan.

Leamos Teatro se hace mediante la Ley de Mecenazgo que permite que cada niño y niña, en este caso, reciba un libro de manera gratuita.

La implantación y concreción del Proyecto fue posible gracias a un inquieto trabajador de la cultura, Julio Cortés: actor, docente, investigador teatral, y responsable pedagógico del

Programa “Teatro en las Escuelas”, que de manera quijotesca distribuyó los libros a la red de profesores para que ellos le entreguen a cada niño y niña de las escuelas que conforman dicho programa.

Pueden acceder a las obras entrando en www.florenciaaroldi.com/publicaciones...

Allí encontrarán las siguientes obras con material didáctico para los docentes:

Fu, fa, fus
La infancia de Clara
Payasos en la red
Ludovico y Ariadna
Prometeo y Cenicienta, una historia con revuelta
Galileo y Azucena

Tal vez y seguramente sea así, escribir para la infancia signifique un acto amoroso y a la vez un acto egoísta. Escribir pensando en otros, tal vez suponiendo con cierta arrogancia, por qué no, que lo que es bueno y útil para uno, puede serlo para todos, o para algunos.

Creo que escribir para la infancia es defender desde la dramaturgia el espacio poético, la imaginación, que posibilita el ejercicio de la fantasía, tan necesaria para proyectarse en un futuro para convertirse en los adultos que deseen ser, más allá de las urgencias y la contingencia. Hay una extraña y mágica relación entre la imaginación y la libertad que el teatro tiene que sostener, en defensa de la propia infancia, no como algo que se les da, sino como algo que les pertenece por derecho propio.

Escribir teatro para niños y niñas hoy, para mí, significa principalmente recomponer desde la dramaturgia el misterioso lazo entre el público y los espectadores. Ese lazo que estaba consolidándose en los años previos a la dictadura cívico militar, época en la que autores como Rubertino, Aulés, Freittas, Tidone,

por nombrar a algunos autores de teatro para niños, venían consolidando con su palabra textos con sustento en su estética, en temas y con una identidad.

Escribir teatro para niños y niñas es para mí, volver a involucrar a los niños y las niñas en las temáticas sociales de su tiempo, y temáticas reales de su cultura. Recomponer un diálogo respetuoso, honesto, imaginativo, creativo, inteligente, sensible, placentero, divertido, ingenuo, tierno, y esperanzador.

Escribir teatro para niños es acompañarlos bordeando la mística de la palabra, esa zona indómita que describe Graciela Montes.

Escribir teatro para niños es “provocarlos” para que piensen, sientan, escuchen, miren, conozcan, pregunten, fantaseen, se proyecten. Y a la vez contenerlos en un mundo cada vez más cambiante, amenazador, aparentemente desencantado, que relativiza, que ofrece cada vez más la opción de vínculos virtuales con la aparición y multiplicación de las nuevas tecnologías que amedrantan el ejercicio del lenguaje, de la memoria, de las emociones, es decir de la práctica de lo esencialmente humano. En medio de este bombardeo constante de pseudo-información, el teatro tiene la condición de humanizarnos.

Escribir para niños es mirarlos, re-conocerlos desde un punto de vista ético. El teatro es el juego para la sociedad que posibilita un crecimiento tanto individual como colectivo. Palabras que no solo organizan el universo emocional y fantasioso de los niños sino que además y paradójicamente lo ayudan a construir y consolidar su identidad.

Estamos en ese camino, desarrollando y consolidando un lenguaje propio con estéticas y poéticas que conciben a los niños y las niñas como sujetos pensantes, inteligentes, capaces de una sensibilidad particular.

El teatro es diálogo por excelencia, entre ellos y nosotros los artistas. Hablarle a la infancia implica, además de tener como

interlocutor al niño-presente, establecer un lenguaje que, en el mejor de los casos, lo acompañará hasta su adultez en esta suerte de diálogo con una dinámica de realidad-juego-fantasia-realidad.

Considero importante que todos los que nos dedicamos a la infancia tengamos presente ¿Qué significa ser un niño o una niña hoy? Es un concepto que va mutando según las épocas. No es lo mismo un niño hoy que en la Edad Media.

¿Por qué soy escritora?

Por suerte no lo sé... pero si lo supiera... creo que no se los diría... como dijo el maestro Picasso cuando le preguntaron qué es el arte.

Por qué escribo para niños y niñas... porque creo que la palabra de los adultos puede ayudarlos a desplegar lo que son en realidad: pequeños dioses gigantes.

¿Hay temas para niños y temas para adultos?

Cómo decía el gran Ariel Bufano ¿Hay flores para niños y flores para adultos?

No. Hay flores. Hay amaneceres. No sé por qué razón alguien comenzó a infantilizar la infancia. Pero seguro ese límite fue de un adulto, no de un niño.

Creo que los grandes temas que atraviesan la humanidad, nos atraviesan a todos por igual, creo que el amor y el dolor no tienen edad, creo además que los niños no están al margen de las políticas, la realidad también los atraviesa, a cada segundo, en la calle, en sus hogares, en *internet*, en todos lados. Son más perceptivos que nosotros los adultos que muchas veces negamos más de lo que percibimos.

Muchos parecen preocupados por si el niño “entiende”, como si el arte fuera algo que tiene que ser “entendido”, como si el mecanismo de espectador se configurara a través de la razón solamente.

El arte no debe tener ninguna finalidad en este sentido. Es una experiencia estética. Ahora bien, también creo, que toda estética es política, y esto no deja afuera al mundo de la infancia.

Si un teatro está realizado desde el conflicto podría asegurar que el límite o frontera entre el teatro para adultos y para la infancia se borra y que, como dice Cristian Palacios, no hay teatro que no sea infantil.

No sé qué hubiera sido de mí si no hubiera vivido esas traumáticas experiencias. Pero sé que es desde ese punto desde donde escribo, desde el dolor, la incertidumbre, la ignorancia, y sobre todo desde el juego y el humor, siempre creativo para transformar lo cotidiano en maravilla.

Como dice Clarice Lispector “Escribir es una maldición, pero una maldición que me salva”.

Me despido compartiendo mi primer seminario de dramaturgia más breve que sin saberlo mi abuela me dio a mi edad de seis años:

Florencia -Cuando sea grande quiero ser escritora y escribir como María Elena Walsh.

Abuela Beba -Cuando seas grande, y seas escritora, tenés que escribir como vos, no como otro, aunque ese otro sea María Elena Walsh.

¿HACER O NO HACER TEATRO PARA NIÑOS...?

Cristian Vélez

“¿Qué es más noble para el artista, sufrir los golpes y las flechas de la injusta fortuna, persiguiendo el seguro éxito o asumir riesgos contra un mar de adversidades y oponiéndose a él, encontrar el fin?”

(Adaptación de un fragmento del monólogo “Ser o no ser” de *Hamlet* de W. Shakespeare)

De entrada existe un enorme prejuicio en analogía al nombre que se le otorga al género, es decir “teatro infantil” o peor aún “la obrita de teatro” en donde claramente se relaciona lo infantil con lo que está incompleto, lo que le falta, que no tiene madurez artística y por ende no posee el peso específico como para ser denominado obra de teatro.

Frente a esta concepción, queda permitido que al niño, como destinatario de este tipo o estereotipo de teatro, se lo maltrate, entreteniéndolo con estéticas frágiles o ausentes de lenguaje teatral y por consiguiente, carentes de vuelo poético. Cuando en realidad lo que debemos hacer es pensar a los niños y las niñas como lo que son, seres sensibles, inteligentes, capaces de decodificar un sinnúmero de signos teatrales y de emocionarse frente a un hecho estético.

Soy espectador de un universo (el de los niños y las niñas) al cual no pertenezco, y tengo la pretensión de transformar a esos niños y niñas en lectores y espectadores de mis obras.

¿Desde dónde creo como adulto cuando hago teatro para niños y niñas?

Es una pregunta que como teatrista me formulo a menudo, dado que observo el riesgo de crear desde el prejuicio que inevitablemente tengo desde mi mundo adulto hacia el de los niños.

Sin dudas es una cuestión de perspectiva..., que necesariamente me lleva a intentar realizar una caracterización de la niñez del siglo XXI.

Es evidente que alguna vez hemos sido niños, pero también es evidente que nuestras infancias no son punto de comparación o de referencia de las actuales.

Si bien los procesos evolutivos desde el punto de vista psicofísico (Piaget, Freud, Winnicott) pueden ser similares, los recorridos o las maneras de transitar esos procesos son bien distintos.

Hoy en día, los chicos y las chicas sobre todo en las grandes ciudades no pueden jugar en la calle (fenómeno que también se reproduce en el conurbano bonaerense, por diferentes motivos). Tampoco se les permite correr en las escuelas, por temor a los accidentes (como consecuencia de la industria del juicio).

Hasta no hace mucho esto era posible, podíamos jugar y correr tanto en la calle como en las escuelas. Esto marca claramente un cambio de época y la consecuencia radica en un acceso diferente al desarrollo de las capacidades motoras, por lo que necesariamente el juego tiene que adoptar otras formas para encauzar la energía vital que todo niño y niña necesita desplegar.

La sociedad de consumo aprovecha esta situación y encuentra en lo expuesto anteriormente la excusa perfecta para validar la mercantilización de la niñez, convirtiendo a los niños y las niñas en sujetos consumidores de objetos y contenidos de *tablets*, computadoras, celulares, *playstation*, televisores y todo dispositivo que pueda lograr “controlar” y en el mejor de los casos encauzar esa energía vital.

El mundo infantil en relación con la recreación psico-motriz queda restringido a las posibilidades que cada familia tenga u obtenga en el acceso a clubes, centros culturales o algún tipo de emprendimiento barrial que, si bien son muy beneficiosos, resultan insuficientes, ya que las actividades no son todos los días y si lo

fueran, porque los padres o familiares a cargo de los niños no disponen del tiempo o de las ganas para llevarlos a diario.

Por otro lado, como contrapartida, están los niños a los que en su tiempo extraescolar se los lleva a cuanta actividad exista, convirtiéndolos en pequeños adultos con agendas demasiado exigentes para su edad, sin tiempo ni lugar para el ocio, con la consecuencia de casos de chicos o chicas que a los 10 años padecen de estrés.

Frente a este panorama, ¿desde qué lugar pensar, escribir y hacer teatro para los niños y niñas de estos tiempos, desde esa entelequia, toda una construcción poética idealizada, llamada “nuestro niño interior”, desde la imagen cristalizada que poseemos de ser niños cuando lo éramos, desde una sobreadaptación o sobreactuación a partir de forzarnos a ser parte de un universo que nos quedó rezagado allá en el tiempo?

Intentaré responderme

Pienso que es indispensable no perder la capacidad de juego, que por suerte nos acompaña a lo largo de nuestra vida, sin importar en qué etapa nos encontremos y a pesar de que desde el mundo adulto se la desprecie o desvalore como ya lo expliqué.

El juego es condición primera y fundamental. Pero a esta condición la debo acompañar desde el desarrollo de la destreza de “observar y apreciar” sin prejuicios, la cosmología de los niños y las niñas.

Para ello, es imprescindible mantenerme en contacto con dicho universo, que además no es estático y que se encuentra en permanente cambio y movimiento.

No me alcanza con la bibliografía que aborda la temática, en muchas ocasiones con gran precisión y certeza y en otras lamentablemente ajenas a la realidad, por ser el resultado de laboratorios de escritorio. Tampoco es suficiente con la devolución

del público a la salida de la obra de teatro, que si bien es muy valiosa, resulta insuficiente por ser parte de un “recorte”, corriendo el riesgo de tomar la parte por el todo.

¿Entonces qué puedo hacer...?

Actualizarme permanentemente, conectarme, relacionarme y vincularme de todas las maneras posibles con el mundo de la infancia, a través de la ciencia, la psicología, la literatura, la pedagogía, etc. Y por sobre todas las cosas a través de la ligazón con los niños y las niñas, dándome el permiso para aprender de ellos, para escucharlos, para interpelarlos y que me interpelen, para intercambiar y no subestimarlos.

Y aun así, haciendo todo esto, nada seguro tendré...

Porque de la necesidad de acertar, de no equivocarme, de ser exitoso, germina desde lo más profundo, de las mismísimas tinieblas de la no creación, la mano seductora que me sujeta como rehén a lo conocido, lo probado, lo efectista y funcional, en pos de un éxito casi seguro, que termina tarde o temprano convirtiéndose en la tumba condenatoria del artista que quiero ser, obligándome a convivir con la lapidaria leyenda que reza: “Aquí yace un artista que por no arriesgar, sucumbió al éxito...”.

¿Es decir, que además de lo antedicho tengo que asumir riesgos...?

Todo artista que se precie debe correr riesgos, salir de su zona de comodidad, del lugar conocido, para lanzarse a investigar sobre diferentes estéticas y poéticas.

Caminar por una cuerda al filo del abismo, en equilibrio precario, puede llegar a hacerme merecedor del título de artista,

pero también puede conducirme al fracaso. Y quizás así debe ser, porque no debe existir lugar para el conformismo, sí para el error y la equivocación, condición necesaria de todo aprendizaje.

Solo si estoy dispuesto a sumergirme en lo anteriormente expuesto, para posteriormente realizar el esfuerzo de empatizar y entender el maravilloso, raro, impredecible y complejo mundo de la niñez, siempre desde el más absoluto respeto por ese universo, que muy de vez en cuando tengo la suerte de que me inviten a compartir por un rato, podré saber si “hacer o no hacer teatro para niños y niñas”.

Sabiendo también que, al asumir semejante desafío, me espera una RECOMPENSA, la risa de los niños y las niñas y la irrepetible oportunidad de que, por un efímero pero a la vez eterno suspiro, logre recuperar al niño que ayer, a la vuelta de la plaza, de la esquina, del campito, de la playa o la montaña, alguna vez fui...

EL PERSONAJE-NIÑA

Diálogo entre Cultura e Infancia desde la iconografía teatral

Gladys Mottes¹

Esta ponencia presenta una síntesis del proceso de trabajo de acopio, estudio y análisis del material fotográfico del teatro para niños, realizado por el fotógrafo José Nicasio García² en la ciudad de San Miguel de Tucumán. La primera instancia del trabajo, se realiza en base a los objetivos de: a) Conservar el material fotográfico y b) Elaborar un archivo del teatro para niños.

En primer término el criterio que ha utilizado fue el cronológico con la realización de fichas con datos técnicos de las producciones teatral y fotográfica. Agregándose, posteriormente, programas y algunas, por cierto muy escasas, críticas periodísticas. El arte teatral es una manifestación presencial, siendo su característica primordial, que es compartida en el instante mismo que se realiza, frente a personas que la presencian, condición que establece incertidumbres en su intento y procesos de preservación. Solo se pueden ofrecer vestigios del espectáculo teatral en documentos y objetos que nos pueden acercar a lo que fue, pero nunca se podrá reconstituir el mismo.

Peter Burke, en el texto *Visto y no visto*, instala el uso de la imagen como documento histórico, ya que otorga a la fotografía el valor de documentación, no solo por ser testimonio de lo realizado sino porque le confiere a las imágenes el valor de textos, es decir, la posibilidad de leerlos.

Boris Kossoy, en el libro *Fotografía e Historia*, sostiene que la fotografía es un documento con dos funciones. Por un lado se constituye en un documento de la historia y, por otro, simultáneamente a la función anterior, es también un documento de la historia de la fotografía. Es decir que en el objetivo de aportar al estudio histórico del teatro para niños, estamos implicándonos en

la historia de la fotografía teatral de este género que se ha realizado en nuestra provincia.

Seleccionar y organizar el material fotográfico del archivo personal guardado por el fotógrafo José “Cuqui” García, durante años, me ha significado no solo recorrer historias personales compartidas -ya que ambos debutamos en el teatro para niños al lado del mimo Mauricio Semelman, en la *matinée* de la confitería El Condado, de calle San Martín al 500 (centro de la ciudad de Tucumán)- sino la lectura y estudio de antropología visual, línea de investigación interdisciplinaria que intentaré desarrollar en la segunda parte de mi exposición, y que conforma el análisis de la documentación iconográfica del teatro para niños.

En la entrevista realizada el fotógrafo nos señala que “como dice el viejo dicho ‘una fotografía vale más que mil palabras’”, para él es de suma importancia “captar en pocas imágenes la anécdota del hecho espectacular, y que es consciente de que está ante un hecho irrepetible”, aunque vaya todos los días a ver la misma obra, “lo que le suma a su tarea de resumir lo visto para convertirlo en registro, es decir, que perdure al paso del tiempo. Una foto es un recorte visual de la realidad”.

Hasta mediados de los setenta, se encuentra escaso material visual de fotógrafos independientes. El registro fotográfico del hecho teatral era realizado por las empresas periodísticas, poco, seguramente absorbidas por otras actividades consideradas más “importantes” o “atractivas”, tales como la política, el deporte, las noticias policiales, la moda, etc. Solo es recurrente la fotografía del director de la obra, antes o después del estreno. O del grupo al que realizaban la entrevista. También esporádicamente se pueden encontrar tomas durante ensayos, sin vestuario, sin escenografía y sin luz de escena.

Las características del material fotográfico que se utilizaba, por el modo de impresión en los diarios, hasta inicios de la década de 1980, eran monocromáticas (blanco y negro) de baja sensibilidad

a la luz, e implicaban el uso de iluminación artificial, rompiendo los efectos lumínicos originales y los colores reales de la escenografía, vestuario, maquillaje, etc. Esa falta de obtención de realidad, disuadía a los fotógrafos al registro de las escenas teatrales.

Las fotos de teatro en la primera mitad de los setenta se realizaban con iluminación artificial y eran destinadas al álbum familiar. Hoy adquieren sin lugar a dudas, la calidad de registro documental de alto valor testimonial de lo realizado.

A continuación se proyectan fotografías, paso imprescindible a la comprensión del segundo momento de esta exposición. El proceso de organización del archivo³ por año, formaliza un esquema de referencia común a todas las fotografías, que consiste en los siguientes *items*: Grupo, Obra, Autor, Director, Actores, y paralelamente datos del documento fotográfico: modelo de máquina, año. El acopio cronológico de la fotografía del espectáculo teatral para niños es una memoria visual, que contribuye sin ninguna duda al patrimonio histórico del teatro para niños en nuestra provincia.

Brujos y embrujos

Autor/a: Selva Cuenca

Dirección: Luis Alberto Giraud

Producción: Ente Cultural de Tucumán

Escenografía: Arq. Juan Carlos Malcum

Vestuario: Nélide Lobato

Banda sonora/Dirección musical: Música original Lic. Claudio Giraud Lobato

Coreografía: Noé Andrade y Marcos Acevedo

Elenco: Marcos Acevedo, Lilian Mirkin, Daniela Villalba, Iván Daniel Cabot, Guillermo Arana, Noé Andrade, Cristina Fiz Lobo, Olga Vides

Estreno: 12/03/2008

Sala: Teatro Caviglia

Foto: José Nicasio García - “Cuqui”

La investigadora portuguesa Joao Brilhante define la iconografía teatral como el área que revisa y estudia la información histórica del teatro a partir del material visual, la que debe ser entendida en su doble vertiente disciplinar: el estudio de las imágenes y sus sentidos, y la comprensión de la colección de imágenes como fuentes históricas del diálogo entre teatro, cultura e infancia.

Es en este sentido que debo advertir que mi trabajo no puede ser catalogado como crítica teatral (no lo es) ya que, por mi afán e inevitable práctica de dialogar entre mi tarea profesional cotidiana del ejercicio de la docencia y mi formación teatral como actriz y directora de teatro, comencé a relacionar mis inquietudes sobre niñez y cultura teatral con la compilación del material fotográfico.

Dos autores han promovido esta perspectiva de trabajo. Uno de ellos es Henry Giroux con su texto *La juventud animada: la dignificación de la cultura de los niños*, traducido del inglés al español por la Prof. María Laura Lazarte para este proyecto, y *As infâncias no teatro para crianças* de la Doctora Tais Ferreira, académica de la Universidad Federal de Pelotas-Brasil, quien afirma que el teatro para niños reproduce en los escenarios a través de sus personajes niñas/niños, un modelo de infancia en armonía con los estereotipos presentes en los discursos del cine y la televisión. Para esta investigadora el término “estereotipo” en el teatro para niños consiste en trazos y discursos inventados y por lo general, naturalizados en la representación de la infancia como “carencia, dependencia y debilidad”.

El diccionario de la Real Academia Española define por “estereotipo” a la imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. ¿Cuáles y de qué manera

la noción de estereotipos de la infancia aparece en las representaciones teatrales destinadas para niños? ¿Es posible organizar datos/íconos de los estereotipos a partir de los documentos iconográficos del teatro para niños? ¿Se han producido cambios y en qué consisten dichos cambios de los estereotipos de infancia en la representación teatral destinada a los niños?

Los términos “niño” e “infancia”, no nos remiten a un problema terminológico sino conceptual, tal como afirma Lourdes Gaitan, al afirmar que cuando se habla de “niño”, es una referencia a un ser individual que se define por su naturaleza tanto física como psíquica, si cuando decimos “niños” nos estamos refiriendo a un grupo de seres humanos que comparten ciertas características como edad, grupo social. El término “infancia” es una abstracción que expresa la condición común que comparten un conjunto de individuos (2006:17-18). La infancia es comprendida por lo que “aún no es”, y se presenta desde la psicología evolutiva como una fase de desarrollo hacia la maduración y como el ámbito privilegiado para introducir valores y formas de conducta socialmente aceptables que refuerzan y legitiman la consideración de los niños como seres dependientes, moldeables y controlables.

El proceso metodológico en esta etapa del trabajo, se relaciona con procesos de lectura de la imagen fotográfica, del archivo del fotógrafo “Cuqui” García.

Sostiene Henry Giroux, en su magnífico artículo sobre “Disney y la cultura visual”, destinado a los niños, que las representaciones dominantes sobre los roles de género, raza y acción, son infinitamente repetidas en los mundos visuales de la televisión y los videos. Opté por organizar del material de registro fotográfico de las puestas en escena entre 1995-2016, conforme al concepto de Molinari (2002:90), quien define a todo un grupo de imágenes como una serie que evidencia un conjunto de imágenes que se relacionan unas con otras. Y por secuencia de imágenes, se considera a la conexión por enfatizar un orden cronológico o casual

y que reconstituye un *argumentum*, una narrativa. Para realizar esta aproximación al material visual del teatro para niños, elaboré dos secuencias narrativas, una da cuenta de la actriz/rol en la producción de teatro para niños y el segundo personaje/infancia. Exponer este proceso, es señalar la iniciación de la búsqueda de relacionar marcos teóricos y conformar una mirada interdisciplinaria.

En esta presentación solo expondré una de cada una de la serie que conforma la secuencia, por razones del tiempo. Focalicé en la imagen captada por la cámara fotográfica, las siguientes variables: vestuario, maquillaje, gestualidad, e infiero en la secuencia, la imagen del personaje/mujer y su representación en el teatro para niños.

Serie. Actriz/Personaje 1978 a 2011
(Durante la exposición se proyectaron imágenes)

Actriz/rol

Actriz/mujer a mediados de los años noventa, tendencia que se continúa aún en las representaciones teatrales. El vestuario remite a la representación de igualdad en el rol del hacedor teatral, pero también en cuanto a la representación del personaje mujer no se distingue ni da cuenta de distinciones sociales en la conformación cultural del género mujer.

Personaje/mujer
(Durante la exposición se mostraron las imágenes)

En esta secuencia, el vestuario, el maquillaje y la gestualidad remiten a la representación del personaje mujer a íconos de fantasía. Brujas y curanderas, el vestuario remite a la cultura visual Disney para el espectador niño.

María Helena Kuhner afirma que el esquema de lo bueno y lo malo son cualidades posibles y/o estables en el teatro para niños y por lo general se define *a priori* y no en función de comportamientos de sus agentes-personajes. Esquema que no solo se encuentra en el teatro sino también en el cine, que contribuye a crear una visión, en los niños, de las personas y de las cosas en términos absolutos, y de una imagen estática de la realidad.

Personaje/niña

(Durante la exposición se proyectaron imágenes)

Vestuario atemporal que remite a imágenes del campo visual, a infancias extranjeras y/o a la cultura visual fantástica.

Gestualidad icónica, malhumor, ingenuidad caprichosa, obediente.

Maquillaje, refuerza el maquillaje social de la mujer adulta con agregados de pecas y rubor-muñecas, pestañas, peinados de dos coletas, dos trenzas, la cabeza tapada por turbantes/coronas de todo tipo y tamaño.

Los documentos visuales analizados, desde las nociones de estereotipos de niñez, me habilitan provisoriamente a sostener, en esta serie, que el personaje niño es ícono de una infancia asexuada, borramiento de la temporalidad en las relaciones sociales, en la construcción visual destinada a espectadores niños.

El personaje Niña metáfora de la Infancia

Las fotografías que he seleccionado comparten la **Serie:** **Narración/manipulación de objetos** en la cual se organiza el material fotográfico de las puestas que reúnen estos dos procedimientos escénicos. Es decir, puestas en escena que se basan en textos narrativos (cuentos) y que su planteo de puesta se

desarrolla en relación a la elaboración y resignificación, y manipulación de objetos y títeres.

De la serie mencionada he seleccionado y organizado una secuencia de tres puestas en escena donde la presencia **Personaje niña/se manifiesta desde la imagen como metáfora de la Infancia.**

He organizado las siguientes secuencias, la misma obra dos puestas en escena, una del 2008 y la otra del 2014, de la obra *La nube rosada*.

Texto: Nerina Dip. Versión libre sobre obra homónima de George Sand

Dirección general: Nerina Dip

Grupo: Die Piken Clauden

Sala de estreno: La Colorida

Año de estreno: 2008

Actores: Lucía Mrad, Victoria Pérez, Daniela Flores Blasco, Silvia Lezcano, Manuel Saavedra, Federico Terzi Ahualli, María Sánchez Phillipone, Álvaro Alderete, Analía de Nubila Salerno y Roberto López.

Diseño y realización de vestuario: Die Piken Clauden

Trenzas, vestido sin estridencia, sobrio en color, zapatillas y sin maquillaje que denuncie alguna superficialidad expresiva. La gestualidad de la actriz/personaje niña, contenida en los íconos de las ovejas y en diferentes paisajes/sombras, elabora y propone desde lo visual, otra infancia. Esta recae en el valor de la acción de descubrir, jugar, y en la construcción del personaje niña en su condición de ser curiosa e imaginativa.

El mundo de los adultos, elaborado mediante los procedimientos del teatro de sombras: pies, sombrero/mujer mayor, cumplen la función de delimitar el espacio de la niña con normas de valor de supervivencia en el campo.

En el 2014 se estrena otra versión que aún continúa en cartel con cambios significativos de puesta y del grupo hoy conformado únicamente por mujeres.

Texto: Nerina Dip. Versión libre sobre obra homónima de George Sand

Dirección General: Nerina Dip

Grupo: Die Piken Clauden

Sala de estreno: La Colorida

Año de estreno: 2014

Actores: Daniela Flores Blasco y Victoria Pérez

Diseño y realización de vestuario: Die Piken Clauden

Las secuencias seleccionadas de la misma serie de las dos puestas remiten, por el vestuario y la gestualidad, a la figura de la niña, curiosa, imaginativa en el juego, esquema que se profundiza en la segunda versión ya que se fortalece la construcción del vínculo de amistad y compañerismo entre las dos actrices titiriteras, valor muy poco frecuente en la mirada cultural de la amistad entre mujeres.

La historia de una niña, un pueblo y un ogro, versión del texto de Graciela Montes, puesta en escena y manipulación por Verónica Luján cordobesa radicada en Tafí Viejo. Se estrena en el 2010 en el Pileton y aún continúa con funciones en espacios abiertos y escuelas.

Obra: *La historia de una niña, un pueblo y un ogro*

Autor. Adaptación de Verónica Luján del texto *Irulana y el ogro* de Graciela Montes

Grupo: Maní Ambulanti

Dirección, producción, escenografía: Verónica Luján

Estreno: 2012. Sala: Ross

Verónica Luján, a partir de la silla, construye la convención de un teatrino que permite inferir el juego entre la realidad de la representación y el tiempo/espacios ficcionales del relato artístico de los personajes y de la actriz/ titiritera.

Las imágenes seleccionadas son muestra de la construcción del espacio, y el cuerpo ocupa y lleva el marco visual que no reproduce una realidad, sino que el proceso artístico arma y desarma el concepto de ilusión de realidad.

Silla y ventana (caja de títeres) dos dimensiones: una real, de la actriz -titiritera y la de la construcción del espacio pueblo (casas) y de los personajes. En el transcurso de la ficción estos dos espacios inter-juegan en el tiempo del relato-cuento y relato de la titiritera.

Titiritera e Irulana interaccionan en la construcción metafórica de la mujer-niña, ya que mientras la titiritera y su delantal manifiestan a la mujer laboriosa que transforma el espacio de la acción, el personaje Irulana es metáfora de la niña protagonista del valor de la libertad para ella y para los demás.

Verónica Luján nos señala que el teatro para niños es ante todo, teatro. Su lenguaje escénico crea mundos imaginarios. Los recursos escénicos se relacionan, se componen construyéndose pensando al niño/a como espectador crítico donde caben niños y adultos con temáticas que puedan atravesarlos realmente. Elaboración que se contrapone hoy, con la cultura teatral destinada para niños, realizada por niños, imagen que modeliza una conducta deseable del ser niña. Donde ella misma es objeto de representación de una infancia fusionada a la cultura visual de Disney. Niñas que trabajan en la producción del espectáculo, representan y reproducen el estereotipo de niña obediente y feliz en la ficción de la escena teatral.

BIBLIOGRAFÍA

BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Crítica.

FERREIRA, Tais (2009). *Teatro para crianzas e estereotipos da infancia. A educação na cultura da media e do consumo*. Editora Lamparina. Traducción del portugués al español Gladys Mottes.

GAITÁN, Lourdes (2006). *Sociología de la infancia*. España: Síntesis.

GIROUX, Henry (2009). *La juventud animada, la dignificación de la cultura de los niños*. Versión del inglés al español de María Laura Lazarte, realizada en el marco del proyecto CIUNT 26H/408 “Teatro-educación: mediaciones pedagógicas entre espectadores y lenguajes escénicos teatrales”.

GARCÍA, José y Gladys MOTTES. *Patrimonio iconográfico teatro para niños*. Luna de poetas, Centro de investigación y producción de teatro para niños. 2007/2017.

KOSSOY, Boris (2001). *Fotografía e Historia*. Biblioteca de la mirada. Buenos Aires: Editorial la marca.

MONTES, Graciela (2001). *Realidad y fantasía o cómo se construye “El corral de la infancia”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PINTA, María Fernanda (2012). “Prácticas en torno al archivo teatral”. *IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral*. Editorial AINCRIT ISBN 978-987. 25815-8-2012. Fecha de catalogación 08/05/2013 Argentina.

NOTAS

¹ Directora del Centro de Investigación y Producción de Teatro para Niños LUNA DE POETAS, Tucumán. gladysmottes@gmail.com.

² José Nicasio García, conocido por el seudónimo “Cuqui”, se dedicó a la fotografía teatral desde el año 1971. Estudiante de Arquitectura en la UNT, se dedicó profesionalmente a la fotografía a partir del año 1971. Cursó estudios de Técnica Fotográfica en la Facultad de Artes (1977-1979). Se radicó en México en 1980, donde se especializó en fotografía de museografía, realizando trabajos para el Centro de Investigaciones Museográficas de la Universidad Autónoma de México UNAM. A partir de 1983 integró el equipo de Fotógrafos de Prensa de la

Gobernación de la Provincia de Tucumán, en la Secretaría de Información Pública, hasta 1996. Desde el 2001 hasta la fecha se integra a proyectos de investigación del CIUNT. En el 2008 publicó *Tucumán es teatro - 2008, Fotografías de teatro para adultos*, publicación subvencionada por el Instituto Nacional del Teatro. En el 2009 expuso la Muestra fotográfica *Visto y no visto, de fotografía teatral*, en el Museo Provincial de Bellas Artes, Tucumán. En imprenta se encuentra el libro *Iconografía del teatro para niños 2008/2016*.

³ **Bibliografía Fotográfica.** “Cuqui” García.

Foto 01/02: *Los paseitos de Manuela y Miguel* del autor Mirko Buchin. Grupo Hystrios. 1978.

Foto 03/18/23: *Brujos y embrujos* de Selva Cuenca. 2008.

Foto 04/13/14: *Garabateando*. Grupo Propuesta. Dirección Oscar Nemeth.

Foto 05/21: *Corazón caniche*. Dirección Valeria Van Gelderen.

Foto 06/22: *El mago de Oz*. Grupo El Circo.

Foto 07: *La luna de poetas*. Dirección Marcela García. Grupo La valija.

Foto 08: *La llave del tesoro*. Autor y director Jorge Salvatierra.

Foto 09: *Oceánica*. Dirección Carolina Romero.

Foto 10/17: *Dichos y bichos*. Dirección Máximo Gómez.

Foto 11/19/24: *Los duendes del jardín*. Dirección Manuel Maccarini.

Foto 12: *Una niña, un pueblo y un ogro*. Dirección Verónica Luján. Mani Ambulanti.

Foto 15: *Zapayazos*. Creación Colectiva. Elenco Municipalidad de Teatro de San Miguel de Tucumán. 1984.

Foto 25/26/27/28: *La nube rosada*. Dirección Nerina Dip.

Foto 29: *Habrà una vez*. Dirección Nena Refusta.

**PRIMER FORO DE TEATRO PARA NIÑAS Y NIÑOS
EN NEUQUÉN
Reflexiones finales**

Cristina Mancilla

Se consideró valiosa esta primera instancia del Foro.

Desde el diálogo y el debate, herramientas imprescindibles para la construcción de una sociedad democrática, los participantes compartieron dudas, certezas, diversos aspectos del teatro en la niñez, y abordaron en discusión sus saberes, experiencias y opiniones.

Se logró establecer un fructífero intercambio entre educadores, investigadores y teatristas sobre la literatura teatral actual, experiencias de montajes y recepción del acontecimiento teatral.

Se planteó la necesidad de la práctica del teatro en las instituciones educativas. Ello permite la apropiación de lenguaje, sus códigos, y estimula la sensibilidad profunda, la comunicación y la relación grupal. Destacamos de conjunto, el enorme valor de las escuelas como mediadoras para acercar/compartir el teatro con la niñez.

Fue notable la necesidad de compartir el estado real del teatro para las infancias en sus lugares de origen.

Se acentuó en la continuidad del Foro para profundizar las temáticas desarrolladas, abordar capacitaciones, perfeccionamientos, y construir puentes de conexión e intercambio.